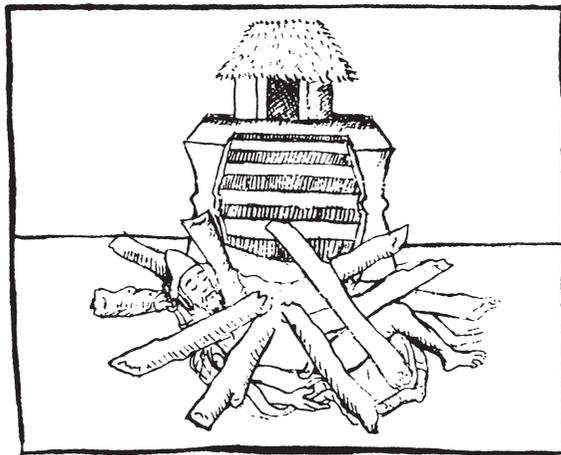


ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS



NÚMERO 113 OTOÑO DE 2018 MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

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.

Miembros honorarios

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

Corrección de estilo en inglés

Christofer J. Follett

Correspondencia

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

Portada: La muerte de Motecuhzoma e Itzquauhtain, *Códice florentino*, t. III, lib. XII, f. 40v., 20 x 5 cm. Cortesía de la Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.

Revista indexada en arhist.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 Reboasán, 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.

Todas las opiniones vertidas en los trabajos aquí publicados son responsabilidad exclusiva de los autores; no necesariamente reflejan ni comprometen las opiniones del Consejo editorial de la revista o, por extensión, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Sumario

LAS EDITORAS

Presentación 5

Artículos

JAVIER COSSALTER

El cortometraje latinoamericano moderno. Experimentación estética y vínculos con el campo cultural en Argentina, Cuba y México 9

EMILY A. ENGEL

Artistic Invention as Tradition in the Portrait Painting of Late-Colonial Lima 41

PABLO ESCALANTE GONZALBO

La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena. Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI en el valle de México 81

ALESSIA FRASSANI

Transiciones: la imagen y su significado en unas representaciones mixtecas de Cristo del siglo XVI 117

ANA DÍAZ

Nombrar las veintenas en los códices. Estrategias coloniales de reconfiguración gráfica del año entre los nahuas 145

Obras, documentos

DIANA MYERS-BENNETT ROBERTS

Francis in the Sky 199

Reseñas

El lenguaje sobre el patrimonio. Estándares documentales para la descripción y gestión de colecciones, de Miguel Ángel Recio Crespo, ed., por Claudio Molina Salinas, y *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* (1937), de Siegfried Kracauer por Eugenia Roldán 219

<i>Lista de dictaminadores</i>	233
<i>Normas para la presentación de originales</i>	235
<i>Submission Guidelines for Authors</i>	241

Presentación

Un estremecimiento recorre el cuerpo de quien observa fotografías antiguas. No hacen visible el conocimiento del original, sino la configuración espacial de un momento, lo que aparece en la fotografía no es la persona mas la suma de lo que puede restarse/sustraerse de él o ella.

SIEGFRIED KRACAUER

La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa

Una vez organizado el número 113, temporada de otoño 2018 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, proyectado mediante la viñeta con un retrato del entierro de Moctezuma y alrededor de las palabras de Siegfried Kracauer, el principio que lo rige son los diferentes estudios reunidos que al revelar diversas temáticas y estructuras de significado, resuenan tan diferentes entre ellos que causan estremecimiento. A lo largo de sus páginas se suceden la oscilación del acto cinematográfico, la alteración de lo pictórico, la conmoción de lo escultórico y la alteración de lo escritural para hacer visible el conocimiento del original, así como la configuración espacial de un momento.

El estremecimiento inicia con la colaboración de Javier Cossalter, “El cortometraje latinoamericano moderno. Experimentación estética y vínculos con el campo cultural en Argentina, Cuba y México”, en la cual realiza un estudio comparado de la secuencia de hechos que sustentan la creación de textos fílmicos como expresión de los nuevos valores y desafíos relacionados a los movimientos artísticos de ruptura, la historia del arte nacional y las mutaciones del campo cultural local y global de América Latina. Las tres películas que aparecieron a partir de finales de los sesenta comparten características comunes y

son claros presagios del cine moderno de la región. Comparadas demuestran cómo el cortometraje latinoamericano fue pilar fundamental de la modernidad cinematográfica a la vez que vehículo de instrumentación y accionar político vinculado directamente con la efervescencia social y la represión institucional que vivían algunas regiones de Latinoamérica.

El texto de Emily A. Engel, “Artistic Invention as Tradition in the Portrait Painting of Late-Colonial Lima”, continúa con las alteraciones y recomposiciones de retratos que, al tratar de mostrar nuevas maneras de representación plástica, retornan a echar mano de elementos ajenos de una tradición forjada y heredada en el virreinato limeño. Dicha tradición, lejos de resultar anacrónica, pone a disposición de los pintores tanto fragmentos como prácticas pictóricas que resultan articulables en un nuevo discurso de invención artística donde la forja de identidad es un elemento clave. En este sentido, la alteración de lo pictórico con elementos conocidos se ofrece como una respuesta a la cambiante realidad política y socioeconómica, sin dejar de evocar los valores y mecanismos forjados a partir de un discurso identitario pasado que no por ser tradicional resulta un obstáculo en la reinención de la modernidad.

Pablo Escalante con “La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena. Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI en el valle de México” nos lleva a recorrer imágenes del pasado prehispánico, tanto en soportes materiales escultóricos como textuales para contrarrestarlos con la imagen fotográfica de una pieza cuya ornamentación revela un encuentro lleno de tensiones entre culturas distintas. Las diferencias formales de cada una lejos de ser estáticas se plantean abiertas a pactos formales. Éstos son susceptibles de registrarse en un momento y alumbrar así el complejo entrelazamiento de espacios simbólico-religiosos distintos que se materializan en la piedra, y que al hacerlo arrojan luz sobre la producción artística organizada bajo los misioneros y llevada a cabo por los alfareros indígenas en el temprano virreinato novohispano.

En “Transiciones: la imagen y su significado en unas representaciones mixtecas de Cristo del siglo XVI”, Alessia Frassani concentra la atención en la configuración espacial de dos momentos capitales en la vida y muerte de Jesucristo que resultaron importantes en la propagación del catolicismo: el descendimiento de la cruz y la piedad. La autora nos muestra cómo por medio de la captación de acciones en momentos aparentemente detenidos, la imagen se despliega en todo un potencial narrativo que se sustrae a lo visible, pero que se encuentra inherente en espera de ser detonado por la mirada. Las escenas pictóricas representadas sobre los muros conventuales del siglo XVI cobran vida y dinamismo

al entrelazar el espacio de representación con el espacio del observador. La participación activa de éste mediante recursos pictóricos apelativos es lo que configura el sentido de las imágenes representadas en tanto el devoto es movido y conmovido a formar parte de la escena en un juego de articulaciones que dan cuenta de relación simbólica e ideológica en construcción continua.

Al reconstruir y articular, Ana Díaz nos introduce con su texto “Nombrar las veintenas en los códices. Estrategias coloniales de reconfiguración gráfica del año entre los nahuas”, a diferentes formatos de conocimiento para representar el cómputo del año vago o natural en las fuentes virreinales. Presenta un estudio comparativo de las fuentes prehispánicas y coloniales, a la vez que analiza el vínculo entre el calendario civil cristiano y el repertorio utilizado por los nahuas. Así, expone una reconfiguración que revela la convulsión del tiempo nahua en la colonia. La manera de lectura y pronunciación que expone la autora resulta una convención ortográfica que no es de uso frecuente entre los especialistas en cultura náhuatl, mas con ello apela a la construcción de otras perspectivas para el abordaje de estos registros. Configurados por influencias avenidas de la cultura calendárica y cosmográfica del Viejo continente, pero edificados sobre un profundo sustrato prehispánico que se muestra proyectado en el sistema de representación gráfica náhuatl en los siglos xv y xvi.

Al ingresar a la sección de “Obras y documentos”, Diana Myers-Bennett Roberts expone cómo la vibración de las imágenes revelan que Cristo en la figura de san Francisco se desplaza entre aspectos apocalíptico-proféticos hasta misionales y de redención en sus reflexiones alrededor de la obra *Birdman of Assisi: Art and the Apocalyptic in the Colonial Andes*, que conducen un recorrido de imágenes que no sólo resultan ser predestinación de la otra, sino que se concatenan entre sí para continuarse en espacios continentales distintos.

Para finalizar, la reseña de Claudio Molina Salinas de *El lenguaje sobre el patrimonio. Estándares documentales para la descripción y gestión de colecciones* nos pone al tanto del valor de los tesoros, su tradición y su actualidad en la época digital, mientras que la colaboración de Eugenia Roldán, “Siegfried Kracauer. *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* (1937)” concluye que lo que vemos en el momento detenido de una escena, deviene en una imagen que es menester concebir como la suma de lo que puede rastrearse o sustraerse de ella, si optamos por hacerle justicia a la diversidad semántica que nos otorga.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ije.18703062e.2018.113.2662>

*El cortometraje latinoamericano moderno.
Experimentación estética y vínculos con el campo cultural
en Argentina, Cuba y México*

*The Modern Latin American Short Film. Aesthetic Experimentation
and Connections with the Cultural Field in Argentina, Cuba and Mexico*

Artículo recibido el 24 de julio de 2017; devuelto para revisión el 4 de diciembre de 2017; aceptado el 23 de abril de 2018, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.113.2654>

Javier Cossalter Universidad de Buenos Aires-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas, Argentina. javiercossalter@gmail.com

Publicaciones más relevantes Editor del “Dossier el cortometraje documental latinoamericano en los años sesenta y setenta”, *Imagofagia*, núm. 12 (2015); “Renovación estética e instrumentalización política radical. El cortometraje moderno en Argentina (1955-1976)”, *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación* 1, núm. 47 (2015): 309-324; “Política y transformación en el cortometraje documental argentino (1966-1976)”, *Perspectivas de la Comunicación* 8, núm. 1 (2015): 79-100; “El cine experimental de cortometraje en la Argentina de los años sesenta y setenta: apropiaciones y vinculaciones transnacionales”, *ERAS - European Review of Artistic Studies* 5, núm. 4 (2014): 32-49; “El testimonio en el cortometraje documental argentino de los años sesenta y setenta. Identidades marginadas y nuevas voces”, *Cine Documental*, núm. 10 (2014): 45-70.

Resumen Las cinematografías de Argentina, México y Cuba, heterogéneas en su conformación fílmica industrial, advirtieron a mediados de la década de los años cincuenta una renovación productiva y expresiva en diálogo con las transformaciones acontecidas en el terreno cultural. Fue precisamente el cortometraje aquel medio impulsor de la renovación. El presente artículo realiza un análisis comparado de dichos cines a partir de tres textos fílmicos de corta duración y de los respectivos contextos cinematográficos y culturales de producción. Al explorar la corriente del filme sobre arte, el cortometraje evidencia su papel fundamental en la constitución de la modernidad cinematográfica latinoamericana mediante la experimentación estética del lenguaje y de su vínculo semántico con la reconfiguración acaecida en el campo cultural y artístico regional.

Palabras clave Cortometraje; modernidad cinematográfica; renovación estética; arte; reconfiguración cultural.

Abstract The cinematography of Argentina, Mexico and Cuba —heterogeneous in their industrial filmmaking— saw a productive and expressive renewal in the mid-1950s in dialogue with other transformations in the cultural field. The driving force of renovation was the short film. The present article makes a comparative analysis of these cinemas and the respective cinematographic and cultural contexts of production as exemplified in three short films. Exploring the genre of films dealing with art, this article shows the fundamental role of the short movie in the constitution of modern Latin American cinema through the aesthetic experimentation with language and its semantic link with the reconfiguration of regional cultural and artistic fields.

Keywords Short film; modern cinema; aesthetic renovation; arts; cultural reconfiguration.

JAVIER COSSALTER

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES-CONSEJO NACIONAL DE
INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TECNOLÓGICAS
ARGENTINA

El cortometraje latinoamericano moderno

*Experimentación estética y vínculos con el campo cultural
en Argentina, Cuba y México*

Introducción

Hacia mediados de los años cincuenta comenzó a gestarse el cine moderno en Latinoamérica, el cual alcanzó en la década siguiente su pleno desarrollo. El surgimiento de este fenómeno en la región se produjo, en términos generales, gracias a una reconfiguración del ámbito cinematográfico y una transformación del campo cultural y artístico. En la década de los cincuenta comenzó a vislumbrarse un agotamiento del modelo clásico-industrial. Al mismo tiempo nacieron y proliferaron nuevos focos de producción, algunos de sustento independiente, otros de respaldo estatal. Estas variables estimularon una renovación de las estructuras productivas y expresivas dentro del séptimo arte. Ahora bien, esta experiencia no se llevó a cabo de forma homogénea, puesto que mientras ciertos países efectivamente habían consolidado una industria cinematográfica fuerte, otros apenas ofrecían una producción intermitente. A su vez, algunas iniciativas innovadoras contaban con apoyo estatal y otras se organizaban de manera alternativa y artesanal. No obstante, sí existió un componente común y aglutinador en este proceso: la presencia activa del cortometraje.

En este sentido, determinar cuál fue el papel que asumió el filme breve en este periodo es la interrogante que motiva la presente investigación. Para ello, planteo la siguiente hipótesis: el cortometraje cumplió una función central en el asentamiento de la modernidad cinematográfica en América Latina mediante una renovación expresivo-semántica y por medio del vínculo fluido con el campo cultural local y regional. Una variante particular que aunó estas cualidades fue la del filme sobre arte. En ella puede observarse una marcada experimentación estética del lenguaje fílmico, así como una conexión directa con los movimientos artísticos de ruptura, la historia del arte nacional y las mutaciones del campo cultural local y global en la etapa señalada.

Entonces, el propósito de este artículo consiste en analizar de forma comparada dicha tendencia desarrollada en el corto en Argentina, Cuba y México a partir de ciertos ejemplos representativos y sus respectivos contextos de producción¹ con el interés de examinar tres patrones comunes del filme breve en el curso de la modernidad en tres cinematografías disímiles: la explicitación de los recursos que brinda el dispositivo fílmico, la hibridación de categorías fílmicas o modelos cinematográficos² y las novedades semánticas en diálogo con el campo cultural y artístico. La pertinencia de esta empresa reside en la singularidad del objeto de estudio en su articulación con el enfoque de aproximación. Por un lado, la productividad del corto en la modernidad cinematográfica no ha sido una problemática estudiada de forma minuciosa en la historiografía del cine. Por el otro, y en combinación con lo anterior, la metodología del análisis comparado entre cinematografías latinoamericanas le agrega un plus de originalidad. El trabajo se inscribe en lo que Ana Laura Lusnich denomina como *segundo momento* de los estudios comparados sobre cine en América Latina, sustentado en la definición de un *sistema de relevancia* y el establecimiento de *rangos de contraste específicos* que serán explorados de modo transversal en los diversos cines contemplados.³

1. Los cortos seleccionados son: *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959), de Argentina; *El retrato* (Óscar Valdés y Humberto Solás, 1963), de Cuba, <https://www.youtube.com/watch?v=FVDjn6E4qvl>; y *La creación artística: Vicente Rojo* (Juan José Gurrola, 1965), de México, <https://www.filmoteca.unam.mx/cinelinea/videos/video40.html>.

2. Nos referimos aquí al entrecruzamiento y la disolución de los límites entre la ficción, el documental y el cine experimental.

3. Ana Laura Lusnich, "Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano", *Comunicación y Medios*, núm. 24 (2011): 25-42, consultado el 13 de marzo de 2017, en <https://comunicaciónymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/19892>

En pos de llevar adelante este trabajo se destinará una primera sección a esbozar el panorama del cine latinoamericano en la transición del periodo clásico al moderno, diferenciando los cines con tradición industrial de aquellos que evidenciaron una producción inestable, haciendo especial énfasis en las tres cinematografías seleccionadas. Asimismo se puntualizarán los caracteres del cortometraje que justifican su injerencia y eficacia en la renovación de cines heterogéneos y dispares. El segundo apartado estará enfocado en el contexto cultural de los países escogidos con el afán de observar la creación de instituciones y movimientos artísticos novedosos y rupturistas, y plantear la trama renovadora en el terreno cinematográfico. A su vez se indagará de forma general en la corriente del filme sobre arte en Argentina, Cuba y México, mencionando algunos títulos y señalando sus características principales. Finalmente en el último punto se procederá a realizar el análisis textual comparado de los tres exponentes elegidos de esta tendencia en cada país, con el objetivo de constatar la presencia de rasgos renovadores comunes y confirmar la vinculación del corto con el paisaje cultural y artístico. Ahí se recuperarán las cualidades potenciales del filme breve y se emplearán conceptos tales como “cine-ensayo”, “cineplástica”, “motivos visuales”, “encuadre” y “desencuadre” en tanto herramientas que posibilitarán analizar la estructura de los cortos y poner en relación al cine con las artes plásticas.

El corto latinoamericano en el pasaje del cine clásico al moderno

Para mediados de la década de los cincuenta pocas cinematografías latinoamericanas habían logrado constituir una tradición industrial estable, voluminosa y redituable. Argentina y México encabezaron y dominaron esta faceta en las décadas de los treinta y los cuarenta, mientras que en Brasil la consolidación del modelo industrial se produjo en los años cincuenta. Cuba y Chile, por ejemplo, atravesaron “modestas experiencias industrializantes” por aquellos años.⁴ Venezuela, Perú y Colombia también compartieron la experiencia de una producción intermitente, con vaivenes productivos heterogéneos. En una última

4. Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003), 102.

línea se ubican países como Bolivia, Ecuador, Uruguay, Paraguay y el conglomerado centroamericano, caracterizados por “una cinematografía vegetativa”.⁵

Los tres cines escogidos para este trabajo presentan similitudes y diferencias en torno a la configuración originaria de su estructura fílmica industrial. Como bien mencioné, Argentina y México fueron pioneras en el establecimiento de dicha tradición al conformar sus respectivos modelos a imagen y semejanza de Hollywood, mediante un sistema propio de estudios, estrellas y géneros que alimentaba el rédito económico. En el plano estético los grandes decorados, el tinte melodramático, la ubicuidad de la mirada y una puesta en escena transparente caracterizaron en gran medida las producciones de la época.⁶ Si bien las dos naciones lideraron la producción cinematográfica latinoamericana en los años treinta y cuarenta, México comenzó a sacar provecho luego de su pronunciamiento a favor de los aliados en la segunda guerra mundial gracias al abastecimiento de película virgen por parte de los Estados Unidos de América. No obstante, ambas advirtieron cierto desgaste del modelo industrial a mediados de los años cincuenta. El caso de Cuba es distinto. Hasta la revolución de 1959 los intentos por establecer una industria del cine fracasaron. Por ejemplo, PECUSA produjo seis largos entre 1938 y 1940, producciones CHIC realizó un puñado de obras y Cuba Sono Films encaró una serie de documentales-testimonio y algunos cortos de ficción.⁷

En los años cincuenta y a lo largo de la década siguiente se produjo (en gran parte de la región) una reorganización del campo cinematográfico con la creación de nuevos centros de formación, producción y reflexión (talleres,

5. Paranaguá, *Tradición y modernidad*, 24.

6. En Argentina, Lumitón y Argentina Sono Film fueron los dos primeros estudios que se afianzaron en el terreno industrial. Sus películas inaugurales presentaban a personajes emblemáticos que se consagrarían en el estrellato local: Libertad Lamarque, Tita Merello, Luis Sandrini, Pepe Arias, entre otros. El melodrama tanguero fue uno de los géneros pioneros y más exitosos de la producción nacional. Por el lado de México, compañías productoras como Filmex y Films Mundiales fueron algunas de las más influyentes. El melodrama también fue un género de peso junto con la denominada comedia ranchera. Estrellas como María Félix, Jorge Negrete, Dolores del Río, Tito Guízar y Pedro Armendáriz tuvieron un amplio reconocimiento tanto en el mercado local como en el plano internacional. En pos de acercarse de forma general al cine del periodo clásico en Argentina y México, véase Claudio España, comp., *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933/1956*, vol. I (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000); y Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano* (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1986), respectivamente.

7. Para profundizar en el estudio de esta etapa del cine cubano, véase María Caridad Cumaná y Walfredo Piñera, *Mirada al cine cubano* (Bruselas: OCIC, 1999).

seminarios, centros de experimentación, escuelas de cine y cineclubes), tanto en países con un sólido modelo industrial como en aquellos de producción esporádica. En Argentina se puede señalar el Taller de cine (1951), el Seminario de Cine de Buenos Aires (1953), las escuelas dependientes de universidades nacionales hacia 1956 —La Plata, Córdoba, El Litoral. En México se destaca la formación del grupo Nuevo Cine a comienzos de los sesenta, el nacimiento de la Sección de Actividades Cinematográficas (1959) y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) (1963), dependientes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En Cuba se menciona al cineclub de la Universidad de La Habana y a la organización cultural Nuestro Tiempo, en los años cincuenta, aunque fue precisamente luego de la revolución con la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) que la renovación dentro del séptimo arte tuvo un lugar preponderante.

Y es justamente en este contexto en el que el cortometraje adquirió un papel capital como medio para manifestar los nuevos valores y desafíos de una joven generación de cineastas. Es decir, que la renovación expresiva y semántica de la modernidad estuvo impulsada por el filme de corta duración, trascendiendo entramados cinematográficos y culturales diversos.⁸ En este sentido, se entiende que las especificidades del cortometraje exceden el aspecto longitudinal de la película. Por tal motivo, se desestiman las nociones de formato y género para referirse a éste, y se opta por considerarlo en tanto medio de expresión audiovisual con particularidades que se erigen como potencialidades en términos económicos, estéticos y estructurales. Por un lado, esta menor duración sí determina menores costos y su gradual corrimiento hacia los márgenes de la industria le ha concedido mayor libertad estética debido a la ausencia de condicionamientos comerciales. En palabras de Paulo Pécora, “su brevedad, su marginalidad y el uso que a veces hace de recursos cinematográficos básicos, elementales, casi amateurs, son cosas que ayudan al cortometraje a ser lo que debería ser: un espacio de libertad inigualable”.⁹ Libertad que se traduce en la búsqueda de lenguajes nuevos y en la posibilidad de abordar temáticas poco frecuentes. Por otro lado, el factor tiempo no funciona como una limitación; el corto no es un pequeño largo. Se produce entonces una adecuación de

8. Como bien se ha apuntado, el corto se hizo presente tanto en organizaciones independientes de autosustento, como en entidades estatales bajo la promoción de los propios organismos institucionalizados.

9. Paulo Pécora, “Algunas reflexiones sobre el cortometraje”, en *Hacer cine: Producción audiovisual en América Latina*, comp. Eduardo Russo (Buenos Aires: Paidós, 2008), 383.

la acción filmada a la duración. No todo lo que se sostiene coherentemente en una hora y media lo hace en unos pocos minutos, ni viceversa. Sí se podría decir que en el corto se condenan los tiempos. A su vez, tanto la banda de imagen como la de sonido conquistan mayor fuerza gracias a esta condición y concepción diferente de la temporalidad. El modo de articulación entre ambas puede volverse reflexivo y consciente, poniendo al descubierto la convención y el artificio. Muy a menudo la imagen cumple un papel fundamental y destacado, en cambio en otros casos la precisión de los diálogos y las voces, la utilización marcada del sonido y el “recurso ingenioso de la música” señalan el camino.¹⁰ También la estructura del cortometraje puede predisponer al receptor para que asuma una actitud atenta y una posición activa. Como bien expresan Mariangel Bergese, Isabel Pozzi y Mariana Ruiz, “el espectador del corto adopta una actitud diferente ante lo que ve, porque prevalece en él la idea de fugacidad que lo obliga a mantener una atención constante. Como receptor activo es el que completa los hechos”.¹¹

Ahora bien, ciertos atributos señalados son potenciados en el vínculo con las diferentes categorías fílmicas. Por ejemplo, en el corto de ficción la condensación del tiempo puede reflejarse en una historia cuyo conflicto se desarrolla de forma temprana y la presentación de los personajes se lleva a cabo en la acción misma. En el cine documental la efectividad y la relación de inmediatez en el vínculo con el receptor cobran particular relevancia. La noción de efectividad en términos de Susana Velleggia (que apunta a las consecuencias extracinematográficas que se desprenden de la relación del cine con sus destinatarios) encuentra en el corto un vehículo eficaz para desarrollarse.¹² En relación con el cine experimental la reflexión del medio, la puesta en relieve de los aspectos perceptuales, concepciones narrativas no tradicionales y la participación también activa del receptor son bien acogidas por las posibilidades estéticas y estructurales del filme breve.

Por lo dicho, se desprende la capacidad del cortometraje de orientarse como un dispositivo de experimentación del lenguaje y la materialidad cinematográfica, así como también se erige en tanto claro instrumento de acción, persuasión y transformación de la realidad. Por tal motivo, se puede afirmar que el

10. Thierry Méranger, *Le Court métrage* (París: Cahiers du Cinéma, 2007), 78.

11. Mariangel Bergese, Isabel Pozzi y Mariana Ruiz, “Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional”, *Ossessione*, núm. 1 (1997): 5.

12. Susana Velleggia, *Cine: Entre el espectáculo y la realidad* (Ciudad de México: Claves Latinoamericanas, 1986).

filme breve se convirtió en el eslabón principal de la renovación fílmica de los años cincuenta y sesenta, y en una pieza fundamental del cine político de finales de década.¹³ En esta oportunidad me concentraré plenamente en la labor del corto en la etapa de asentamiento de la modernidad cinematográfica a partir de la variante del filme sobre arte.

Contexto cultural y artístico

La renovación cinematográfica iniciada en Latinoamérica a partir de mediados de la década del cincuenta estuvo íntimamente enraizada en la modernización acaecida al interior del ámbito cultural y artístico de la región. No obstante, y como ya anticipé, cada nación experimentó desarrollos particulares, si bien se encontrarán algunos puntos en común.

En Cuba, la revolución de 1959 inició un nuevo proceso político y también cultural.¹⁴ Fue desde el Estado que se promovió un proyecto social, cultural y artístico sustentado en la revalorización de lo nacional, la democratización del acceso a la cultura y la alfabetización, entre otras banderas. Para ello, nuevas instituciones se pusieron en marcha. El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) fue la primera entidad cultural creada por el gobierno a través de la Ley de Cine (Ley 169) en marzo de 1959. En sintonía con el proyecto general del movimiento revolucionario, uno de los puntos de la ley que daba origen al Instituto afirmaba que “es el cine el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas”.¹⁵ En este sentido, los primeros años de la revolución estuvieron marcados por transformaciones profundas en el ámbito cinematográfico como la creación de un noticiario y una cinemateca,

13. El cortometraje acompañó la politización que posteriormente abrazó el denominado Nuevo Cine Latinoamericano. El corto documental latinoamericano llevó adelante las banderas de la lucha contra el hambre, el subdesarrollo, el imperialismo y la dependencia, entre otras consignas destacadas. Véase Cossalter, “El cortometraje documental latinoamericano en los años sesenta y setenta”, consultado el 20 de abril de 2017, en www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/issue/view/23

14. A comienzos de los años cincuenta pueden ya vislumbrarse algunos focos de renovación cultural como por ejemplo la organización “Nuestro Tiempo” que reunía a intelectuales y artistas de corte socialista.

15. “Ley de creación del ICAIC”, *Gaceta Oficial*, Primera Sección La Habana, 2 de marzo de 1959.

la nacionalización de las salas de cine y de las empresas extranjeras de distribución, y la organización del Departamento de Divulgación Cinematográfica con el objetivo de llevar el cine a todos los rincones de la isla. En enero de 1961 se fundó el Consejo Nacional de Cultura, organismo fundamental del programa cultural de la revolución, y en agosto, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) presidida por el poeta Nicolás Guillén. Ésta se constituyó como espacio nuclear de la intelectualidad cubana.¹⁶ Al año siguiente se concibió la Escuela Nacional de Arte (ENA) con cuatro diferentes ramas: Ballet, Música, Arte Dramático y Artes Plásticas. La intención era ampliar a todos los sectores la enseñanza del arte. Finalmente, se señalan algunas de las innovaciones que resaltan en el terreno artístico. Con relación a las artes plásticas sobresalieron ciertas tendencias durante la primera década de la revolución cuyo común denominador fue la experimentación con el lenguaje. Se destaca el arte figurativo por medio del cartelismo, la nueva figuración, la abstracción, el expresionismo y el pop-art. Por el lado de la música la Nueva Trova, surgida en los años sesenta, combinaba la música popular con letras progresistas íntimamente ligadas a los ideales revolucionarios. Allí emergieron, entre otros, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés.

Argentina experimentó a partir de mediados de los años cincuenta una modernización cultural y artística que se apoyó hacia finales de década en un programa económico desarrollista.¹⁷ Como bien expresan Ana Longoni y Mariano Mestman:

Desde la segunda mitad de la década del 50 y a lo largo de la década siguiente, se vive un clima de fuerte modernización en la sociedad argentina. Este proceso, que es parte de la renovación cultural del mundo occidental, implica a nivel local el surgimiento de nuevos impulsos, así como la visibilidad o la

16. La misma se gestó en el Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba celebrado poco tiempo después del famoso discurso de Fidel Castro denominado "Palabras a los intelectuales". Entre los objetivos de la organización figuraban: fomentar el diálogo entre los escritores y artistas, favorecer la formación, mantener relaciones con diversas instituciones culturales estatales e incentivar el intercambio con artistas de otros países.

17. De la mano del presidente Arturo Frondizi (1958-1962) se puso en marcha el modelo desarrollista que pretendía, principalmente, promover en el crecimiento de las industrias de base mediante la incorporación masiva de capital extranjero. Asimismo se listaba entre sus objetivos la modernización de la infraestructura de transporte y comunicaciones. Véase Marcelo Cavarozzi, *Autoritarismo y democracia* (Buenos Aires: Eudeba, 2002).

potenciación de otros que hasta entonces se habían desarrollado en forma atomizada.¹⁸

En esta línea, se crearon instituciones privadas y estatales que participaron en la reconfiguración del mapa cultural local como por ejemplo la editorial Eudeba, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET),¹⁹ el Fondo Nacional de las Artes (FNA) y el Instituto Di Tella.²⁰ Me refiero aquí al accionar de estas dos últimas entidades puesto que han sido cruciales en cuanto al estímulo y la difusión de propuestas artísticas de vanguardia. El FNA se fundó en 1958 y funcionó como un ente autárquico estatal destinado a fomentar, mediante créditos y subsidios, actividades artísticas y literarias nacionales. Entre ellas figuraban las artes plásticas, el teatro, la música, las letras, la danza, la cinematografía (sobre la cual me detendré luego), y las expresiones folklóricas, entre otras. A su vez, acorde a sus metas iniciales, el Fondo invertiría dinero en infraestructura y financiaría tanto concursos como exposiciones relacionadas con el mundo del arte. Por otro lado, el mismo año se creaba el Instituto Di Tella conformado por tres pilares: el Centro de Artes Visuales (CAV), el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). El propósito del Instituto residía en incentivar la creación estética y difundir las corrientes experimentales (locales y mundiales) en torno al campo visual, audiovisual y musical. Así, por ejemplo, en el terreno de las artes plásticas se realizaban muestras de artistas extranjeros que también

18. Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires: Eudeba, 2008), 41.

19. Óscar Terán, coord., *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI Argentina/Fundación OSDE, 2004).

20. El campo académico e intelectual también se renovó gracias al ingreso de corrientes de pensamiento como el existencialismo, el estructuralismo y el marxismo; la creación de las carreras universitarias de Sociología, Psicología y Educación; y la aparición de un nuevo aparato crítico que legitimaba la producción artística y cultural novedosa. Del mismo modo, la literatura y el teatro evidenciaron aspectos innovadores. Por un lado, en los cincuenta apareció una generación de jóvenes pensadores denominada "los denuncialistas" que desde la crítica y mediante la libertad de las formas se proponían revisar el pasado en pesquiza de la literatura nacional. Por el otro, ya en los sesenta, el "realismo reflexivo" instalaba la subjetividad por medio del intercambio de relaciones personales entre los personajes (procedimiento conocido como "encuentro personal"), a diferencia del realismo objetivo del teatro de la década previa. Otros recursos novedosos fueron el relajamiento de la acción y los personajes en crisis. Véase Osvaldo Pellettieri, *Una historia interrumpida* (Buenos Aires: Galerna, 1997).

participaban en la Bienal de Venecia y se otorgaban premios nacionales e internacionales. Las prácticas innovadoras en el ámbito local estaban principalmente orientadas al pop art (bajo la forma del *environment*) y al neofiguratismo (expresionismo figurativo rupturista). En el aspecto audiovisual predominaron durante los primeros años las exhibiciones itinerantes que combinaban cortometrajes sobre arte con proyecciones múltiples de tipo experimental. En el ala teatral, además del estreno de *El desatino* (1965) de Griselda Gambaro (principal exponente de la neovanguardia absurdista), circulaban los *happening* y las formas de creación colectiva. Finalmente, en relación a la música, el Centro ofrecía becas de estudio por un lado, la presencia de compositores extranjeros por el otro, y conciertos abocados a las corrientes musicales modernas experimentales, incluyendo obras de música electrónica.

Bajo la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952), pero más precisamente durante los siguientes dos sexenios,²¹ México vivió en el plano económico un proceso desarrollista (conocido como desarrollo estabilizador) que según Carlos Monsiváis tuvo su contraparte en el debilitamiento del nacionalismo cultural.²² Sin embargo, según el escritor, el desarrollismo cultural recién se instalaría en los años sesenta. En palabras de Monsiváis: “En los sesentas, la cultura constituye una de las dos técnicas fundamentales para alcanzar y gozar la modernidad”.²³ No obstante, ya en los años cincuenta pueden observarse rasgos renovadores en el campo cultural como el surgimiento de los suplementos culturales en el periódico *El Nacional*, en *Novedades* y en la revista *Siempre!* Luego, aparecieron nuevas editoriales como ERA y Siglo XXI, y se fundaron el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno. A su vez sobresale el Seminario sobre Cine dictado por Jaime García Terrés dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1954, la labor de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM y de Radio UNAM (entre 1953 y 1965), que colaboraba con la circulación del arte y la cultura emergente, y el fortalecimiento de la crítica, no sólo en el ámbito literario sino también en el terreno del cine. A principios de la década de los sesenta se constituyó el grupo Nuevo Cine, foco principal de la renovación cinematográfica mexicana, que incentivaría la

21. Éstos se corresponden con las presidencias de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y Adolfo López Mateos (1958-1964).

22. Dicho sentimiento implicaba un rechazo de la tradición y un progresivo abandono de lo “mexicano” como eje rector.

23. Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México* (Ciudad de México: Colmex, 1976), 1492.

concreción del I Concurso de Cine Experimental en 1964 en el cual participarían varios nuevos directores. Por aquellos años se habían gestado también la Filmoteca de la UNAM y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), otros dos pilares de la nueva generación de cineastas. Ahora bien, es en el terreno de las artes plásticas donde surgió en los años cincuenta un claro enfrentamiento con el nacionalismo cultural sostenido por la Escuela Mexicana de Pintura y los organismos que la legitimaban. Fue la denominada Generación de la Ruptura, la cual se opuso enfáticamente al muralismo entendido como un arte caracterizado por el nacionalismo y basado en el mito y la revolución. Allí se involucraron artistas como Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Vicente Rojo y Lilia Carillo, entre otros. La ruptura se llevó a cabo, al igual que en Cuba y en Argentina, mediante el neofiguratismo y la abstracción; proceso internacionalista que en México se había mantenido esquivo. Pero a diferencia de Cuba, donde el Estado promovía la renovación, allí se inició fuera de los canales oficiales. Como bien expresa Lelia Driben: “La ruptura nació en las galerías porque la Escuela Mexicana tenía cooptados los sitios públicos”.²⁴ Estos sitios privados de consolidación fueron esencialmente dos: la Galería Juan Martín y la Galería Pecanins. Hacia mediados de los sesenta el Instituto Nacional de Bellas Artes abrió espacios donde convivirían, no sin fricciones, los nacionalistas conservadores y los modernistas rupturistas. En definitiva, y producto en parte del contacto intenso entre artistas de diversa índole, tanto en el campo del cine como en el de la literatura, la música y las artes plásticas “una nueva generación comienza a tomar su lugar y exige que lo nacionalista sea confrontado con nuevas corrientes del arte mundial”.²⁵

Dentro de este panorama de renovación artístico-cultural se encuentra, claro está, el cine. Algunas premisas ya han sido abordadas, puesto que las cinematografías nacionales se conformaron como bastiones de la modernización cultural. De acuerdo a lo comentado, tanto Argentina como México sufrieron una parálisis en la producción fílmica industrial a partir de mediados de los años cincuenta. Y en ambos países la renovación se gestó por fuera de dicha estructura, aunque sustentada en muchos casos desde organismos estatales. En Argentina, los jóvenes aspirantes a convertirse en cineastas tenían que, hasta

24. Lelia Driben, *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 31.

25. Javier Ramírez y Marcela Itzel García, “Luis Buñuel, un cineasta universal en el cine mexicano”, en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, ed. Rita Eder (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Turner, 2014), 166.

la década del cincuenta, involucrarse en los rubros técnicos de la industria. Con la gestación de los talleres y las escuelas de cine nacieron nuevas formas de apre(he)nder los postulados técnicos y expresivos del séptimo arte. En 1951 Jorge Macario, Arsenio Reinaldo Pica, Roberto Raschella y Jorge Tabachnik crearon el Taller de Cine cuya labor de aprendizaje y realización se mantuvo activa hasta 1964. Allí el cortometraje fue precisamente aquella herramienta que les facilitó la formación y el ejercicio, y que al mismo tiempo les permitió expresarse cinematográficamente. En 1956 se creó el Departamento de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata, comandado por Cándido Moneo Sanz. En los primeros tiempos estuvo abocado tanto al cine de ficción como al cine documental, con un perfil no comercial, y fue también el cortometraje aquel vehículo de experimentación, aprendizaje y expresión. Al año siguiente se abrió el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral fundado por Fernando Birri. El postulado central era el de realizar un cine realista, nacional, popular y crítico. En éste surgieron filmes breves emblemáticos como *Tire dié* (Fernando Birri, 1958), *Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962) y *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968), exponentes de un cine social y político moderno. Finalmente, se podría aseverar que la mayoría de los jóvenes de la llamada Generación del Sesenta (quienes renovaron las formas expresivas y semánticas del largometraje de ficción argentino) se habían formado y nutrido en el ámbito del corto y de los cineclubes, así como circulaban por los pasillos de las escuelas de cine. En México, el estancamiento no sólo afectaba la calidad de las producciones sino que también influía en los aparatos de distribución y exhibición. Sin embargo, fue recién en 1964 que el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) convocó al Concurso de Cine Experimental anteriormente aludido y a una segunda versión al año siguiente, en pos de promover un cine de mayor calidad. Asimismo, en 1966 se realizó el Segundo Concurso Internacional de Cortometraje de Guadalajara. Ahora bien, así como sucedió en Argentina, en México también surgieron nuevos focos de formación ajenos a la industria. En 1963 se fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en el seno de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ese mismo año el Centro inició una cuantiosa producción de cortometrajes cuyo puntapié inicial fue *A la salida* (Giancarlo Zagni, 1963). Cineastas luego reconocidos por su labor en el largometraje moderno mexicano egresaron del CUEC e incluso formaron parte del equipo docente.²⁶

26. Entre ellos figuran Jaime Humberto Hermosillo, Alfredo Joskowicz y Leobardo López Arretche.

Como bien señala Israel Rodríguez, “una característica esencial del cine universitario fue la liberación de la figura del director, ajeno por completo a las presiones del cine industrial”.²⁷ La renovación continuó en los años posteriores con la creación de los grupos Cine 70 y Cine Independiente, y del Centro de Producción de Cortometrajes (CPC). Finalmente, el caso de Cuba es diferente. Como bien señalamos, es con la revolución de 1959 que se renovó la cinematografía, proceso impulsado por una estructura estatal, oficial e industrial: el ICAIC. Desde sus comienzos, el cine se consideró como un “instrumento de opinión y formación de conciencia” capaz de contribuir con “el espíritu revolucionario”, aunque al mismo tiempo se afirma que “el cine debe conservar su condición de arte”.²⁸ Entonces, si bien en los primeros diez años de vida se registran alrededor de ochenta cortos didácticos, más de noventa notas de Enciclopedia Popular y más de doscientos documentales (ligados en su mayor parte a difundir el accionar de la revolución en sus distintas facetas),²⁹ también es posible encontrar filmes documentales, experimentales, de ficción y de animación que trascienden los confines estrictamente propagandísticos y que reflejan la cultura cubana a partir de la reflexión e innovación del lenguaje cinematográfico. El caso paradigmático es el de Santiago Álvarez cuyas obras, inmersas en el espíritu revolucionario, renovaron las formas expresivas mediante el uso del *collage*, el montaje en contrapunto y el movimiento autónomo de la cámara, entre otros recursos.

Como parte de este fenómeno cultural y artístico modernizador se sitúa la corriente fílmica sobre arte, predominantemente (pero no de forma excluyente) en la medida de corta duración. No obstante, este género particular no nació en Latinoamérica en el periodo abordado, aunque sí se podría afirmar que la experimentación estética se hizo sostenida en esta fase, y el vínculo práctico y semántico con el campo cultural se volvió aún más directo, dinámico y productivo. Ya en los años treinta surgieron algunas obras fílmicas emblemáticas en torno al arte como *Velázquez* (Ramón Barreiro, 1937) o *Relato de un fresco* (Luciano Emmer y Enrico Gras, 1968) en las cuales se realizaba una aproximación a las pinturas por medio de procedimientos eminentemente

27. Israel Rodríguez, “Un cine de autor para México”, en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, ed. Rita Eder (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Turner, 2014), 140.

28. “Ley de creación del ICAIC”, *Gaceta Oficial*, Primera Sección La Habana, 2 de marzo de 1959.

29. Datos extraídos de Juan Antonio García Borrero, *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad* (Madrid: Libros de Ultramar, 2007), 162.

cinematográficos: reencuadres, fundidos, montaje, dramatizaciones.³⁰ Fue, sin embargo, después de la segunda guerra mundial cuando esta tendencia se consolidó, puesto que la UNESCO consideró el filme sobre arte como una herramienta de cohesión cultural. En palabras de Guillermo G. Peydró, “el filme sobre arte se convierte entonces en el catalizador de un proyecto internacional de reconstrucción de los lazos europeos a través de la cultura”.³¹ En 1948 se celebró la Primera Conferencia Internacional de Films sobre Arte y como consecuencia de ésta se fundó la Federación Internacional del Film sobre Arte (FIFA). A partir de entonces proliferaron las jornadas, las publicaciones y los catálogos en torno a la función social de dichos filmes.

Ahora bien, ¿en qué consiste el filme sobre arte? En un sentido amplio involucra a todo filme cuyo contenido esté relacionado con el mundo heterogéneo y múltiple de las artes. En una acepción más específica concuerdo con G. Peydró cuya conceptualización del filme sobre arte engloba solamente a las obras en las cuales se reflexiona acerca del arte aludido y en las que se produce una articulación de lenguajes entre el cine y dicho arte. Esta segunda línea cuadra a la perfección con mi objeto de estudio, ya que el mismo conjuga la experimentación del lenguaje fílmico (explotada por los rasgos potenciales del cortometraje) con la vinculación reflexiva en torno al campo cultural y artístico modernizador. Sin embargo, algunos filmes breves se hallarían más cerca de la distinción general, especialmente en Cuba donde el cine respondía muchas veces a un propósito descriptivo-pedagógico (aunque, de manera paradójica, este semblante no implicaba necesariamente una ausencia de reflexividad).

En Argentina el fortalecimiento del filme sobre arte llegó de la mano del Fondo Nacional de las Artes, organismo estatal creado en el contexto de modernización del campo cultural local. En junio de 1962, por medio de la resolución núm. 1635/62, se estableció un Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje en donde se estipulaba la necesidad de fomentar producciones de corta duración que funcionaran como promotores “del patrimonio artístico y literario

30. Guillermo G. Peydró, “Filmar el arte, de París al D.F.”, en *Cineplástica. El filme sobre arte en México 1960-1975* (Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2015).

31. Guillermo G. Peydró, “Del *racconto* al ensayo: cartografías del cine sobre arte”, tesis doctoral (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014), 55. Para profundizar sobre la historia del género del filme sobre arte en el mundo véase este texto, que consiste en un estudio minucioso y metódico cuyas categorizaciones teóricas serán de valiosa utilidad para el último apartado de análisis textual.

nacional en sus aspectos más amplios”.³² El Fondo brindaba entonces préstamos de hasta la totalidad del presupuesto del filme a cortos que documentaran técnicas artísticas, expusieran la obra de artistas plásticos, compositores, intérpretes teatrales y de danza, entre otras actividades culturales. En 1969 se puso nuevamente en vigencia este convenio. Gran parte de los cortometrajes financiados fueron de índole documental, aunque no faltaron aquellos que justamente experimentaban con los lindes entre las categorías fílmicas de ficción y del propio cine experimental más genuino.³³ Asimismo, la consolidación de dicha corriente por parte del FNA no estuvo únicamente centrada en el ámbito de la producción sino también en el plano de la difusión y visibilización. Además de conceder premios y enviar obras al exterior para su exhibición, en 1964 el FNA organizó el Primer Festival Argentino del Film de Arte, evento que se reeditaría con éxito en 1965, 1967, 1971 y 1973. En cuanto a las obras fílmicas subsidiadas, por ejemplo, *El bombero está triste y llora* (Pablo Szir y Elida Stantic, 1965) trabaja la experiencia del arte plástico y los niños mediante una estructura narrativa experimental con la inclusión de personajes performáticos; *Guernica* (Alfredo Mina, 1971) articula un acercamiento experimental a la pintura homónima junto con insertos documentales; *El nacimiento de un libro* (Mario Sábato, 1963) traduce de forma audiovisual pasajes de la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato; *Buenos Aires en camiseta* (Martín Schor, 1963) presenta un *collage* de dibujos articulados por medio del montaje y una voz en *over*, en torno a las costumbres de Buenos Aires.³⁴

México no tuvo una entidad específica que promoviera filmes sobre arte. Sin embargo, a mediados de los sesenta esta tendencia se expandió, paralelamente a la renovación generalizada dentro del campo cinematográfico, en principio alrededor de la ya mencionada Generación de la Ruptura ligada a las artes plásticas. En esta línea se ubica *Tamayo* (Manuel González Casanova, 1967), corto centrado

32. “Fomento del Cine de Corto-Metraje”, Documento del Fondo Nacional de las Artes, 7 de junio de 1962.

33. Para acercarse de forma general a un *corpus* de cortos documentales sobre arte financiados por el FNA, véase Javier Campo, “De óleo, tinta y celuloide. Cortometrajes sobre las artes en los sesenta y setenta”, en *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2012).

34. La producción del FNA fue vasta y variada. El listado de cortos sobre artes plásticas incluye a *Cuatro pintores hoy* (Fernando Arce, 1964), *Carta de Fader* (Alfredo Mathé, 1965), *Mundo nuevo* (Simón Feldman, 1965), *Cándido López* (Jorge Abad, 1966); y en cuanto a la música se destacan *Filiberto* (1965) y *Fuelle querido* (1966), de Mauricio Berú, entre otros.

en el proceso creador del artista y su obra, y a la trilogía de Juan José Gurrola *La creación artística* (1965), sobre José Luis Cuevas, Alberto Gironella y Vicente Rojo; serie que marca un claro enfoque político de la UNAM al conceder un espacio considerable a los artistas de la ruptura. Allí el cineasta utiliza al máximo el potencial del lenguaje cinematográfico recurriendo a las posibilidades del montaje y el encuadre, así como aplicando técnicas de intervención directa sobre el material sensible. Un ejemplo de esta corriente, fuera de la órbita de la mencionada generación de artistas plásticos, es *José Guadalupe Posada* (Manuel González Casanova, 1966), montaje audiovisual narrativo sobre grabados y caricaturas del artista homónimo. Felipe Cazals, quien luego formaría parte del grupo Cine Independiente de México, fue otro joven cineasta modernizador que realizó cortometrajes sobre arte, entre los que destacan: *¡Qué se callen!*; *Leonora Carrington, el sortilegio irónico*; *Alfonso Reyes* (1965) y *Cartas de Mariana Alcoforado* (1966). Asimismo se realizaron cortometrajes más tradicionales y descriptivos como *Arte barroco* (Juan Guerrero y Carlos González Morantes, 1968). Finalmente, sobresale también la conjunción del arte y la política, como por ejemplo *Mural efímero* (Raúl Kamffer, 1968), cortometraje documental en alusión al movimiento estudiantil de 1968 que registra el proceso creativo del mural junto con una voz en *over* poética y una música de *rock* en sintonía con el espíritu de época.

En Cuba el panorama se acerca más al reseñado en Argentina aunque fue desde la máxima institución cinematográfica oficial, el ICAIC, que se promovió una corriente de arte y cultura en su sentido amplio y heterogéneo, siguiendo los lineamientos generales de la revolución y poniendo el acento en la valorización de lo nacional. Uno de los puntos expuestos en la Ley de Creación del ICAIC decía que: “Nuestro país y cultura poseen características vocacionales perfectamente definidas, tipos, fórmulas expresivas, música, danza [...] de gran atracción y cuyo impacto y popularidad constituyen un hecho probado a través del interés y afición de los públicos de todas las latitudes”.³⁵ El objetivo del cine era entonces el de retratar, representar y difundir en imágenes dichos componentes de la vida y cultura cubana. Sin embargo es posible hallar también algunos exponentes que conjugaban la experimentación del lenguaje y la reflexión en torno al arte, y no una mera descripción revalorizadora de la práctica artística local. Éste es el caso de *Cosmorama* (Enrique Pineda Barnet, 1964), filme netamente experimental fundado en un juego de luces y colores y una música concreta que toma como base el poema del pintor Sandú Darie; o *Minerva*

35. “Ley de creación del ICAIC”, *Gaceta Oficial*, primera sección La Habana, 2 de marzo de 1959.

traduce al mar (Óscar Valdés y Humberto Solás, 1962), otro corto experimental en donde dos bailarines danzan cerca del mar mientras se oyen versos de José Lezama Lima. Asimismo, se puede incluir aquí el corto de Ramón F. Suárez, *Grabados revolucionarios* (1963), un documental sobre la intervención de Estados Unidos a partir del contrapunto entre imágenes de archivo y grabados de dos pintores cubanos; si bien aquí la función social se impone. Dentro de una delimitación más abarcativa acerca del filme sobre arte puntualizo algunas obras como *Combo universitario* (Juan Carlos Tabío, 1963), en torno a un conjunto musical de estudiantes universitarios; *Escuela de arte* (Bernabé Hernández, 1965), sobre la Escuela de Ballet de las Escuelas Nacionales de Arte de Cubanacán; *Portocarrero* (Eduardo Manet, 1963), documental que describe la trayectoria artística del pintor cubano René Portocarrero e *Historia de un ballet (suite yoruba)* (José Massip, 1962), que entremezcla los ensayos y la representación de una obra puesta en marcha por el Teatro Nacional, entre otras.³⁶

En definitiva, es la conjunción de las diferentes aristas abordadas en torno a este fenómeno (el cortometraje como medio de expresión, la corriente del filme sobre arte, la experimentación estética del lenguaje y la renovación del campo cultural y artístico) lo que constituye la singularidad de este objeto de estudio caracterizado por un espíritu modernizador, y cuyos rasgos textuales analizaré a continuación.

Análisis textual

Antes de adentrarme en el análisis de los cortometrajes escogidos resulta pertinente esbozar el marco teórico a partir del cual abordaré el estudio comparado. Éste se utilizará en tanto soporte de los rangos de contraste planteados para la comparación: la hibridación de las categorías fílmicas, la experimentación con los procedimientos ofrecidos por el dispositivo cinematográfico y las innovaciones semánticas en el vínculo con el campo cultural y artístico. Dicho entramado incluye categorizaciones dentro de la corriente del filme sobre arte, nociones relativas a la estructura y el lenguaje fílmico, y herramientas de articulación entre el cine y la pintura, puesto que el *corpus* de cortos seleccionado refiere a las artes plásticas.

36. Las referencias de las obras aquí consignadas se tomaron de García Borrero, *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*.

En principio tomo la taxonomía formulada por Guillermo G. Peydró para examinar la corriente del filme sobre arte.³⁷ El autor propone seis categorías. La primera se rotula “Dramatización de la pintura”. Allí se agrupan los filmes donde el “marco” de la pintura se funde con el “cuadro” en su acepción filmica. La pintura, gracias al montaje, se fragmenta y se narrativiza con la incorporación de la temporalidad que aportan, según mi entender, la cámara y el encuadre. A su vez, se construyen articulaciones entre diferentes representaciones y relaciones entre figuras y personajes. Ahora bien, no coincido con Peydró al caracterizar esta línea con el concepto de “montaje invisible” del cine clásico, ya que en muchos ejemplos es evidente el movimiento autónomo de la cámara. La segunda categoría es la “Tendencia poética” en la cual se utilizan al máximo las posibilidades del lenguaje cinematográfico. Como expresa el autor: “es una obra que tiene su apoyo metodológico en la poesía, en la sugerencia sensorial y conceptual, en el juego de asociaciones visuales”.³⁸ La tercera se corresponde con el “Documental divulgativo”. Es la opción más conservadora donde se recorre la obra sin poner al descubierto el artificio cinematográfico. Se trata de un “análisis formal pedagógico”.³⁹ Ahí sí se podría afirmar que se intenta borrar las huellas del dispositivo. En cuarto lugar se ubica el análisis crítico de la obra por medio del cine, y en quinto el denominado “Cine procesual” que consiste en la filmación del proceso creativo del artista. En última instancia aparece el “Cine de ficción” orientado generalmente a la vida del artista, en donde la puesta en escena juega un papel preponderante.

Al descartar las alternativas tres y cuatro, de estilo clásico, mi *corpus* se mueve entre las otras tipologías, aunque no necesariamente cada ejemplo debe adscribir de manera exclusiva a una categoría. Es en este punto donde entra en juego otra noción de Peydró para abordar estos filmes, que vincula y corrompe los límites entre las categorías anteriores: la idea del cine-ensayo. Según éste, el filme-ensayo se centra en la “interrogación sobre cada una de las variables de la obra filmica”,⁴⁰ y acude asimismo a la puesta en escena y a configuraciones narrativas específicas. Al ampliar las cualidades del mismo se puede decir que en el campo audiovisual el ensayo suele partir de la categoría documental (sobrepasando la tensión entre los polos de la veracidad y el punto de vista)

37. Peydró, *Del racconto al ensayo*.

38. Peydró, *Del racconto al ensayo*, 26.

39. Peydró, *Del racconto al ensayo*, 26.

40. Peydró, *Del racconto al ensayo*, 30.

aunque para trascender sus confines. Según Arlindo Machado, “el filme-ensayo supera largamente los límites del documental. Incluso puede usar escenas de ficción, tomadas en estudio con actores, porque su verdad no depende de ningún ‘registro’ inmaculado de lo real, sino de un proceso de búsqueda e indagación conceptual”.⁴¹ Dos elementos son esenciales en este acercamiento: el montaje como principio constructivo y la estrategia discursiva personal y subjetiva. En definitiva, se trata de una forma cinematográfica autorreflexiva, afín a la modernidad, que pone en discusión las etiquetas tradicionales.

Y es justamente esta idea de ruptura con las nomenclaturas habituales aquello que subyace en la premisa de la hibridación de categorías fílmicas, que se vincula con la mutabilidad del filme-ensayo y que se erige como una cualidad exacerbada de la modernidad cinematográfica. En un repaso general sobre las conceptualizaciones de la ficción, el documental y el cine experimental se encuentran rasgos característicos de cada categoría fílmica, aunque también préstamos entre éstas que no ponen en discusión el estatuto de las mismas. Por ejemplo, una estructura dramática en el documental; veracidad en cuanto a su aproximación con lo real en la ficción; manipulación de la realidad o acercamiento a la narración en el cine experimental.⁴² No obstante, lo interesante surge cuando hay una propuesta intencional por borrar y confundir las fronteras entre los modelos cinematográficos, ya sea tomando elementos de uno para poner en escena temas, expresiones y objetivos característicos de otro, o mediante la efectiva hibridación de los mismos donde resulta imposible determinar cuál predomina. Es decir que el entrecruzamiento de las categorías se posiciona como un estatus estructural del filme. Finalmente, esta profunda subjetivación del enfoque, presente en el cine-ensayo, y el debilitamiento de las fronteras entre las categorías fílmicas descubren en el cortometraje un espacio propicio para su desarrollo. La ausencia de condicionamientos comerciales deriva en la libertad para seleccionar los temas, los problemas y las formas expresivas. A su vez, la potencialidad estructural del corto en cuanto a duración, concentración e intensidad favorece y permite sostener de modo eficaz ciertas prácticas cercanas al *collage*. En este sentido, el reparo consciente

41. Arlindo Machado, “El filme-ensayo”, *La Fuga* (invierno, 2010): 23, consultado el 12 de abril de 2017, en www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409

42. Para acercarse a una descripción de las categorías fílmicas y sus relaciones, véase Vicente José Benet, “Otros modelos cinematográficos: cine documental, experimental y de animación”, en *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine* (Valencia: Ediciones de la Mirada, 1999).

sobre el dispositivo y la construcción de un relato o entramado de imágenes y sonidos que escapa de las formas convencionales motiva la puesta en relieve de la autorreflexión del medio expresivo.

Por otro lado, recorro a ciertos conceptos que establecen vinculaciones entre el cine y las artes plásticas, y que me facilitan al mismo tiempo detenerme en rasgos comunes del cine en el ámbito regional. Éste es el caso de la noción de “motivos visuales” teorizada por Jordi Balló, la cual consiste en momentos aislables en el filme, “segmentos de significación con duración temporal explícita”,⁴³ que se puedan reconocer y distinguir en diferentes películas. El carácter estético del motivo visual es aquello que lo comunica directamente con la tradición pictórica. Ahora bien, más interesante resulta la conceptualización que a partir de ello realiza Ana Laura Lusnich cuando propone la idea de “motivos emergentes, propios de cada época o contexto cinematográfico”.⁴⁴ De este modo, determinados motivos observados en el *corpus* seleccionado podrían responder a marcas de época. También agregó aquí el concepto de “cineplástica” acuñado por Elie Faure, término que alude tanto a la plasticidad del cine como a la posibilidad de reinventar la plástica gracias a las potencialidades de la cámara.⁴⁵ A su vez, algunos postulados de Pascal Bonitzer en la relación del cine y la pintura pueden ser útiles. Tres elementos se destacan para el análisis: el cuadro (en el cine se le suma el movimiento y el tiempo); el plano-cuadro (una pausa en el movimiento del filme: se trata de aquellos instantes puramente plásticos de suspensión narrativa); el desencuadre (procedimiento eminentemente cinematográfico que genera una tensión no narrativa).⁴⁶ Cabe señalar que todos estos conceptos que permiten relacionar el cine con la pintura en lo referente a las formas expresivas toman en este *corpus* nuevas dimensiones ya que estamos frente a cortometrajes en los cuales el contenido refiere también al ámbito de la plástica. Este metadiscurso es propio de la modernidad cinematográfica.

Los tres cortometrajes del *corpus* se realizaron en la etapa de gestación y consolidación de la modernidad cinematográfica en la región y fueron elaborados en contextos de producción disímiles. *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959)

43. Jordi Balló, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (Barcelona: Anagrama, 2010), 17.

44. Ana Laura Lusnich, “Hacia una iconografía revolucionaria: los usos políticos y sociales de las imágenes en las representaciones de los procesos y conflictos revolucionarios de América Latina”, en *Actas III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (Córdoba: Asociación Argentina de Estudios sobre Cine Audiovisual, 2012), 5.

45. Elie Faure, *La función social del cine* (Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956).

46. Pascal Bonitzer, *Desencuadres. Cine y pintura* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007).

se gestó dentro del Taller de Cine con un préstamo del Fondo Nacional de las Artes, *El retrato* (Óscar Valdés y Humberto Solás, 1963) lo produjo el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y *La creación artística: Vicente Rojo* (Juan José Gurrola, 1965) se concibió para la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. Este último, como he mencionado, forma parte de una serie del mismo director sobre otros artistas plásticos destacados del momento. El hecho de haber seleccionado sólo esta pieza responde a la cualidad que Israel Rodríguez le adjudica: “es en la cinta dedicada a Vicente Rojo que el cineasta lleva a su máxima expresión la relación entre el cine y la plástica”.⁴⁷ Al retomar, se trata entonces de un grupo de producción independiente junto con un subsidio de una institución estatal, un organismo industrial oficial y una entidad universitaria nacional. Como bien señalé, los tres ejemplos pertenecen a la corriente del filme sobre arte y su inserción dentro de las variantes anteriormente analizadas conducen inevitablemente al primer rango de contraste considerado: la hibridación de categorías filmicas.

Spilimbergo versa sobre la obra plástica del artista homónimo, Lino Enea Spilimbergo, y el filme contiene únicamente imágenes fijas de los cuadros y grabados del autor junto con textos poéticos recitados esporádicamente por una voz en *over*. Al seguir las categorías teorizadas por Peydró, este corto estaría situado en la primera de ellas donde se produce una dramatización de las pinturas, construyéndose de este modo una narración audiovisual por medio del trabajo de la cámara, el encuadre y el montaje. Ahora bien, no se trata únicamente de una simple articulación de cuadros ya que, como anticipé y profundizaré luego, movimientos evidentes de cámara y la función de ésta como el ojo humano tendrán lugar en el filme. En este sentido, no se podría etiquetar a dicho filme breve como un documental de registro puesto que la experimentación en la estructura narrativa y visual del relato ocupa un espacio central. La presencia clara del montaje como recurso rector, la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico y las relaciones visuales en unión con las asociaciones que proponen los textos líricos posibilitarían vincular el corto al campo fluctuante del ensayo audiovisual.

El retrato y *La creación artística: Vicente Rojo* comparten algunas de las tipologías aunque se diferencian claramente en otras. El primero se centra en torno a un pintor que, para alcanzar la inspiración, persigue a una mujer de carácter imaginario que registra en un cuadro hallado en una casa abandonada. En un

47. Israel Rodríguez, “El film sobre arte en México, 1960-1975”, en *Cineplástica. El film sobre arte en México 1960-1975* (Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2015), 28.

juego de transposición de soportes, el corto está basado en el cuento homónimo del pintor y cuentista cubano Arístides Fernández Vázquez. En principio se filma el proceso creativo del artista que pinta sobre el lienzo, desarrollo de corte documental. No obstante, el pintor resulta de la construcción de un personaje ficcional al interior de una puesta en escena. Sin embargo, estaríamos frente a una resemantización de la sexta categoría de Peydró puesto que no asistimos a la biografía ficcionalizada del artista plástico sino a una transmediación creativa de los caracteres del cuento y su “artista”. A su vez, la estructura del relato, sin diálogos y con un montaje marcado, ubicaría a este corto en la tendencia poética al poner en un plano visible las cualidades del lenguaje cinematográfico. En este caso se reelaboran los límites entre las tres categorías fílmicas. En el segundo ejemplo, centrado en la producción pictórica del artista español-mexicano Vicente Rojo, la conjunción de variantes y esquemas es también un punto a destacar. Gran parte del relato desarrolla el proceso creador del pintor cuya figura aparece en campo. Empero, la intervención de la realidad, la manipulación del material sensible (realizado por el propio artista en la fase de edición del filme) y la incorporación de insertos documentales acercan al filme breve a la tendencia poética de asociación visual y conceptual, y convierten al corto en un filme-ensayo. De esta forma, “el sentido pedagógico se ve suplantado por una búsqueda destinada a la convergencia de las disciplinas y a la extensión del medio como una alternativa política”.⁴⁸ Asimismo, y de forma experimental, el acercamiento hacia las obras plásticas de Rojo está presente, si bien se realiza de un modo diverso a *Spilimbergo* puesto que en este último dicho procedimiento vertebraba el cortometraje y mantiene un valor capital.

El intercambio y la hibridación entre las categorías fílmicas, visible en los tres cortometrajes, remite a la experimentación en un nivel estructural del filme, por lo que no se trata de una renovación aislada en secuencias específicas sino que se sostiene en términos macroglobales. Ésta se sustenta, como ya pudo apreciarse, en la innovación y exploración de los recursos que ofrece el medio cinematográfico y las potencialidades que manifiesta su “gramática”. En *Spilimbergo* la cámara y el montaje, procedimientos definitorios y distintivos del arte cinematográfico, le imprimen a las imágenes fijas (pinturas y grabados) movimiento, circulación y dinamismo. El corto se inicia con dibujos del artista intercalados entre los créditos. De inmediato irrumpe el *travelling* de acercamiento

48. Natalia de la Rosa, “Cineplástica. El film sobre arte en México”, en *Cineplástica. El film sobre arte en México 1960-1975* (Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2015), 10.

a las representaciones pictóricas. De este modo, la cámara realiza la función de la mirada humana que recorre completamente la pintura para luego focalizar, recortar el campo visual en planos cerrados de diferentes fragmentos del cuadro. En este sentido, movimientos horizontales, verticales, alejamientos y acercamientos se suceden una y otra vez otorgándole a la imagen bidimensional un sentido de espacialidad cinematográfica. Esta forma expresiva ilumina el concepto de “cineplástica”, ya que ambas disciplinas se retroalimentan. El cine, en estos movimientos de cámara, en los encuadres cerrados sobre segmentos de la pintura y los respectivos desencuadres a las figuras, refuerza sus componentes plásticos. Al mismo tiempo la plástica es revisitada por la cámara de un modo singular y se nutre de los primeros planos, de la ampliación del cuadro y de la movilidad de los elementos contenidos en éste. Por momentos la armonía y el ritmo pausado se quiebran mediante un movimiento brusco de cámara acompañado generalmente por una modificación en la banda sonora, en correspondencia con el motivo del cuadro que se explora en ese preciso instante. Por otra parte, en torno a ciertas pinturas en las que se retratan personas, la cámara y el montaje construyen un efecto narrativo más claro aún que en los casos anteriores. Por ejemplo, después de unir por corte directo a dos personajes que en el cuadro se encuentran distanciados, la cámara, a partir de un primerísimo plano del rostro, se acerca con la intención de introducirse en el ojo de la figura moldeada. Este recurso resulta completamente innovador. Al promediar el cortometraje hace su aparición una voz en *over* poemática y expresiva que le agrega mayor sensibilidad a las imágenes.⁴⁹ Luego también se exhiben grabados en blanco y negro, y éstos se presentan asimismo mediante formas experimentales que evidencian la renovación moderna del lenguaje: a través de movimientos giratorios de cámara; detrás de una especie de telón teatral donde un velo negro cubre y descubre las obras; a partir de un mecanismo similar al del pasaje de diapositivas, como si éstos fuesen fotogramas de una película que muestra su propio acontecer espacial. Finalmente, el cortometraje concluye con una representación plástica de Lino Enea Spilimbergo en pleno proceso creativo y apuntando su mirada hacia la posición de la cámara; gesto autorreflexivo que equipara al pintor como hacedor de los cuadros con el director como creador de las imágenes audiovisuales.

49. Frases como “la muerte buscaba salir a la luz, se asomaba por los ojos, navegaba por las venas, iba aflorando rápidamente” colaboran junto con los recursos fílmicos a narrativizar los cuadros plásticos.

En *El retrato* los diferentes planos de realidad dentro de la ficción están articulados de forma experimental mediante motivos puramente plásticos. Si bien los personajes y la trama narrativa son ficcionales, las imágenes iniciales podrían referir al estilo documental, al rescatar el proceso creativo del artista: un lienzo vacío ocupa la totalidad del cuadro fílmico y un brazo comienza a dar las primeras pinceladas. Acto seguido, en busca de inspiración, el artista posa su mirada en el mar para luego perderse en el interior de su ser. En ese instante, como si nos trasladáramos a un plano mental, presenciamos una sobreimpresión de la pintura y el mar a partir de cuatro orientaciones diversas unidas por el recurso del desenfoque. Esta figura, rupturista e innovadora en términos formales, remite directamente al concepto de “plano-cuadro” de Bonitzer, puesto que se trata de un momento esencialmente plástico que pone entre paréntesis el desarrollo narrativo del filme. Luego, la estética documental parecería retornar con primeros planos de las herramientas del quehacer artístico hasta que el personaje, disconforme, arruina el cuadro. Ahora sí, el siguiente motivo plástico de articulación deriva completamente a otro plano de realidad: la cámara se introduce en un bastidor nuevo y por montaje ésta sale del lienzo para trasladarnos a otro ambiente, un bosque, en el cual el artista, pensativo, busca inspiración. De nuevo se exhibe un tratamiento moderno de los recursos cinematográficos. Esta escena, de iluminación exigua, cuasi fantástica, se erige por un lado como un cuadro plástico, perfectamente delimitado, y por el otro representa un motivo visual o motivo emergente que, con variaciones, se encuentra en otros filmes de la corriente sobre arte: el artista solitario, meditando y reflexivo. Allí, en este plano imaginativo surge una muchacha a la cual el artista decide perseguir. A partir de entonces la diferenciación de planos de realidad se torna aún más confusa, así como la causalidad y temporalidad de las acciones. El artista vuelve a pintar sobre el lienzo esta vez un retrato de la mujer; mujer con la cual no tiene contacto y cuya imagen encuentra, en el final del corto, dentro de una casa abandonada en una pintura colgada en la pared. La última secuencia del relato también denota un tinte fantástico. El artista entra a la casa casi a oscuras y por medio de una toma subjetiva transita la misma hasta que finalmente la cámara se enfrenta con la pintura mencionada y, de forma similar a *Spilimbergo*, la recorre hasta que concluye el filme. La brevedad del metraje permite en suma conformar un relato híbrido, ausente de diálogos y sin la necesidad de profundizar en la construcción psicológica de personajes mostrados como seres performáticos, que entrelaza aspectos narrativos con otros de carácter plástico.

A diferencia del filme cubano, *La creación artística: Vicente Rojo* parte de la concepción documental para introducir momentos performáticos que rozan la ficción y explora las posibilidades del dispositivo filmico por medio de la inserción de procedimientos propios del cine experimental más puro. Resulta interesante en este filme la conformación del tándem narratividad/plasticidad, ya que el seguimiento del proceso creativo de Vicente Rojo, a partir del registro del acto creativo y la exhibición de sus obras, se conjuga con la intervención de la realidad por parte del artista. De este modo se cimienta una nueva obra artística de carácter plástico-cinemática. El corto comienza con una niña que proyecta las ondulaciones de un cuadro fuera del mismo a lo largo de una pared, acción que se reiterará al promediar el filme. Luego de este primer acercamiento (atípico) a la obra de Vicente Rojo una cámara baja nos introduce en el taller del pintor donde éste se dispone a la creación mientras la voz en *over* explica los detalles de los preparativos. Acto seguido, a partir de la técnica del *stop motion*, cuatro bastidores en el suelo comienzan a completarse y transformarse en obras plásticas como si de un acto mágico se tratara, proceso que se prolonga por unos minutos y que explicita un claro gesto renovador. La secuencia siguiente dará rienda suelta a la manipulación directa del material sensible, iluminando uno de los postulados presentados por la voz narradora: “la pintura hace visible y nos abre las puertas de una nueva realidad”. La cámara acompaña a Vicente Rojo en el interior del automóvil que maneja y a través del parabrisas, como el marco de un cuadro pictórico, la realidad exterior se transforma en material plástico. En principio se incorpora un filtro con ondulaciones a la imagen y luego se suceden innumerables figuras geométricas y abstractas intervenidas, mediante ralladuras y solarizaciones, sobre objetos de la realidad exterior: automóviles, bicicletas, puentes, entre otros. Esta gran secuencia central, que manifiesta la reflexión sobre el lenguaje propio de la modernidad, se intercala con un montaje de los cuadros reales del artista desde una perspectiva similar a la encontrada en *Spilimbergo* y con el *performance* de la niña que esta vez copia el motivo de los cuadros en la pared de la calle. Posteriormente un *collage* visual sobre los orígenes de Rojo en España, mediante un montaje rápido y el movimiento evidente de cámara, ocupa la totalidad del cuadro filmico articulando dibujos, fotografías documentales y pinturas. Finalmente, la última escena del corto recupera ese motivo emergente que se encuentra en *El retrato* en torno al artista pensativo que busca inspiración y el lienzo vacío que se cubre de contenido plástico. Estas imágenes refuerzan la premisa de que la participación de Rojo en el filme es de orden performática (en el borde

entre la ficción, el documental y lo experimental) y no de índole testimonial-biográfica tradicional.

En última instancia se aborda el tercer rango de contraste en relación al campo semántico de estos cortometrajes y su vinculación con la renovación del campo cultural y artístico en cada contexto de producción. En algunos ejemplos el contenido referencial remite directamente a las innovaciones que se estaban produciendo en el terreno del arte en el momento de elaboración del filme; en otros, la alusión es indirecta pero no por ello menos significativa. Éste es el caso de *Spilimbergo*. Si bien Lino Enea Spilimbergo estaba vivo cuando se realizó el cortometraje,⁵⁰ su producción artística remite a un periodo anterior. No obstante, su deseo de modernización del arte argentino en los años veinte (renovación del lenguaje, de la enseñanza y de las formas de circulación del arte) estaba en sintonía con los postulados que afloraron en el campo cultural argentino de los años cincuenta/sesenta. Como muchos de los nuevos artistas de la época, Spilimbergo tenía un contacto fluido con las tendencias europeas. Tal es así que hacia finales de los años veinte conformó, junto con otros artistas argentinos entre los que se encontraban Antonio Berni y Héctor Basaldúa, el Grupo de París en un intento de traer al país las experiencias innovadoras del Viejo Continente. Más allá de su impronta cubista, el rescate de su obra a comienzos de la década de los sesenta se orienta no tanto a valorizar la técnica o el estilo configurado sino a ponderar a un artista local que ha intentado modernizar el campo artístico en un sentido global. La reconfiguración artística de la época tomó otros rumbos estilísticos, pero el espíritu renovador fue semejante.

Es posible hallar una situación similar en *El retrato*. Como bien se ha analizado, Cuba experimentó una marcada transformación cultural y artística a partir de la revolución, y entonces el rescate de lo nacional era una prioridad. En este sentido, el pintor y cuentista local Arístides Fernández Vázquez (1904-1934) resulta singular. El cortometraje reconstruye (y homenajea) de forma audiovisual y poética el cuento homónimo de uno de los máximos exponentes de la vanguardia y la primera modernidad de Cuba. No sólo es pertinente su revalorización en tiempos de renovación por su estilo formal, profundamente expresionista, sino por el componente social de su pintura. En ella se refleja, con gran sensibilidad emotiva, la agitada realidad de la dictadura de Gerardo Machado. Innovación y compromiso social son dos aristas que la Cuba revolucionaria quiso

50. Éste murió al poco tiempo, en 1964, el mismo año el Fondo Nacional de las Artes le rindió un homenaje.

remarcar. En este sentido, ciertos valores del pasado eran rescatados dentro de este nuevo proceso. Todas las exposiciones de sus obras fueron realizadas después de su muerte, muchas de ellas en los años cincuenta y sesenta. Y así como fue un precursor en el ámbito de la pintura también es considerado un antecedente del cuento fantástico, en literatura. De forma análoga a su estética pictórica, el expresionismo, sus cuentos versan en torno a desequilibrios mentales y desarrollos del inconsciente, como en el ejemplo analizado. En resumen, en *El retrato* se articulan de forma innovadora componentes renovadores de la pintura, el cine y la literatura tanto en el aspecto expresivo como en el campo de sentido, colaborando con los objetivos culturales del proceso revolucionario.

Distinto es el panorama alrededor del corto mexicano *La creación artística: Vicente Rojo*. Ahí la correlación con el contexto cultural es inmediata. Vicente Rojo, representante de la Generación de la Ruptura, era un personaje activo en el instante de gestación del filme. Y como se pudo observar, la ruptura formal en sus obras fue trasladada por el cineasta a la estructura narrativa y estética del cortometraje. Según Juan García Ponce, crítico de arte mexicano y defensor de dicho movimiento, la obra de Rojo se caracteriza por embestir la noción tradicional de “obra”, desentenderse de la idea de la imagen bella, y la autorreferencia, entre otras cualidades.⁵¹ Sus pinturas son eminentemente abstractas en donde se destacan las figuras geométricas. El hermetismo que genera la abstracción y la simplificación de los elementos contenidos en el cuadro están conectados con el espíritu autorreflexivo de la modernidad. Este rasgo puede observarse no sólo en la técnica y el estilo de sus pinturas sino también en el modo de concebir su obra personal, puesto que en gran parte de su vida ha recurrido al trabajo en serie donde la interrelación con y la referencia a las obras previas es el núcleo central de la propuesta. En definitiva, el cortometraje reflexiona sobre la doble renovación cultural simultánea, cinematográfica y plástica, “tematizando” la ruptura pictórica a partir de la conjunción de elementos plásticos y fílmicos “rupturistas”.

De este modo, los tres filmes ponen en escena artistas cuyas obras, de una u otra manera, funcionan como un valor de sustento y refuerzo de la modernización del campo cultural y artístico local/regional. Ahora bien, el carácter moderno de los cortos no reside únicamente en la simple alusión al arte innovador sino que radica, por sobre todas las cosas y de acuerdo a lo analizado, en la experimentación de las formas de expresión.

51. Juan García Ponce, *Nueve pintores mexicanos* (Ciudad de México: DGE Ediciones, 1968).

Conclusiones

A lo largo del presente trabajo he procurado desentrañar el papel desempeñado por el cortometraje en Latinoamérica durante los años cincuenta y sesenta. A partir de la selección de tres cinematografías heterogéneas en cuanto a la conformación de sus tradiciones institucionales-industriales (Argentina, México y Cuba), el estudio de los respectivos contextos culturales y artísticos dentro del periodo consignado, y el análisis textual de un *corpus* de cortos pertenecientes a la corriente del filme sobre arte he podido corroborar las hipótesis planteadas. Efectivamente el cortometraje, tanto en países con industrias fílmicas consolidadas como en aquellos que manifestaron una producción esporádica o intermitente, tuvo un papel central en el impulso inicial y posterior desarrollo de la modernidad cinematográfica. El filme breve, gracias a sus cualidades potenciales como la libertad estética que deriva de la ausencia de condicionamientos comerciales, la brevedad y condensación de los tiempos, y la relación inmediata que se establece con el receptor llevó adelante una renovación expresiva y semántica. Tres son los rasgos modernos que se examinaron de forma transversal en *Spilimbergo* (Jorge Macario, 1959), de Argentina; *El retrato* (Óscar Valdés y Humberto Solás, 1963), de Cuba; y *La creación artística: Vicente Rojo* (Juan José Gurrola, 1965), de México: la hibridación de categorías fílmicas, la experimentación con los recursos cinematográficos y la construcción de sentido en diálogo con las innovaciones acaecidas en el terreno cultural y artístico local/regional. Si bien se encontraron algunas diferencias en cuanto a los medios de financiación de las películas (oficiales, estatales, independientes), con relación a los modos de aproximación a los movimientos artísticos y a la concepción narrativa y plástica del filme, los tres ejemplos evidenciaron un deseo compartido por renovar las formas expresivas y acompañar las transformaciones generales en el ámbito sociocultural y estético.

En suma, esta investigación resulta un aporte sustancial para los estudios sobre cine en América Latina. La originalidad de la propuesta reside en la novedad del objeto de estudio y en el carácter metodológico de abordaje: el examen comparado del cortometraje latinoamericano en tanto pilar fundamental de la modernidad cinematográfica. A partir de este enfoque obtenemos una perspectiva más profunda, completa y articulada de los componentes innovadores del cine moderno en el territorio. No obstante, este trabajo puede —y debe— expandirse mediante la incorporación de otras cinematografías como por ejemplo de Chile o Brasil que revelaron realidades culturales y fílmicas

disímiles, con el objetivo de afianzar aún más la premisa del cortometraje como un medio de renovación expresivo-semántica. Asimismo, se desprenden de este trabajo otras líneas de estudio pertinentes para el campo académico. Entre ellas se puede señalar el análisis de la reconfiguración del entramado cinematográfico latinoamericano a partir de finales de los años sesenta y la labor fundamental del cortometraje que, continuando con la exploración estética del dispositivo, se erigió en tanto vehículo de instrumentación y accionar político directamente vinculado con la efervescencia social y la represión institucional que vivía la región. ❀

DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ije.18703062e.2018.113.2662>

Artistic Invention as Tradition in the Portrait Painting of Late-Colonial Lima

Invenición artística como tradición en los retratos limeños del final de la época colonial

Artículo recibido el 12 de abril de 2017; devuelto para revisión el 20 de junio de 2017; aceptado el 26 de abril de 2018, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.113.2655>

Emily A. Engel Independent scholar; emilyaengel@gmail.com.

Líneas de investigación La política de representación visual en la América del Sur virreinal; subjetividad, negociación política y autoridad en el retrato latinoamericano colonial; culturas visuales de la memoria y la historia en el Perú.

Lines of research The politics of visual representation in viceregal South America; subjectivity, political negotiation, and authority in late-colonial Latin American portraiture; visual cultures of memory and history in Peru.

Publicaciones más relevantes Editado en colaboración con Thomas B.F. Cummins, Juan Ossio y Barbara Anderson, *Manuscript Cultures in Colonial Mexico and Peru: New Questions and Approaches* (Los Angeles: Getty Publications, 2015); autora de “Changing Faces: Royal Portraiture and the Manipulation of Colonial Bodies in the Viceroyalty of Peru”, in *Spanish Royal Patronage: Portraits as Propaganda*, ed. Ilenia Colon (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 149-169; “Manifesting Visual Battlefields in Early Republican South America,” in *Empire and Colonial Art/Império e Arte Colonial*, ed. Maria Joao Castro (Lisboa: ArTravel, 2017); “Official Portraiture and Authority in Late-Colonial Lima and Buenos Aires”, *Dieciocho* 33.1 (2010): 169-206; “Visualizing a Colonial Peruvian Community in the Eighteenth-Century Paintings of Our Lady of Cocharcas”, *Religion and the Arts* 13 (2009): 299-339.

Resumen José Joaquín Bermejo, Cristóbal de Aguilar, Cristóbal de Lozano y Pedro Díaz no son nombres muy conocidos fuera del Perú. Sin embargo, estos artistas son algunos de los pintores más influyentes en la historia del arte del mundo del siglo XVIII. Como los pintores de retratos de primera clase en la capital mundial de Lima, estos artistas hacen visibles las identidades de los agentes del poder que ayudaron a dar forma al imperio iberoamericano en su crepúsculo. Colectivamente,

Bermejo, Aguilar, Lozano, Díaz y facilitó un cambio pictórico dentro de un género tradicional que requiere arcaísmo y la repetición para mantener su relevancia cultural. Sus retratos terminados demuestran visualmente una disonancia emergente entre la innovación artística y la tradición pictórica. A través de un examen de sus *corpus* de trabajo de finales del siglo XVIII, este artículo demuestra cómo los artistas ajustan la representación de los cuerpos de élite en el retrato para reflejar la sutil desintegración de un cuerpo social colonizado unificado.

Palabras clave Retrato, Lima, tradición, innovación, pintura, subjetividad colonial

Abstract José Joaquín Bermejo, Cristóbal de Aguilar, Cristóbal de Lozano, and Pedro Díaz are not household names outside of Peru. However, these artists are among the most influential painters in the history of art of the eighteenth-century world. As the premier portrait painters in the global capital of Lima, these artists made visible the identities of powerbrokers who helped to shape the Ibero-American empire in its twilight. Collectively, Bermejo, Aguilar, Lozano, and Díaz facilitated a pictorial shift within a traditional genre that required archaism and repetition to maintain its cultural relevance. Their finished portraits visually demonstrate an emerging dissonance between artistic innovation and pictorial tradition. Through an examination of their late eighteenth-century *corpus* of work, this article demonstrates how artists adjusted the representation of elite bodies in portraiture to reflect the subtle disintegration of a unified colonized social body.

Keywords Portrait, Lima, tradition, innovation, painting, colonial subjectivity.

EMILY A. ENGEL

Artistic Invention as Tradition *In the Portrait Painting of Late-Colonial Lima*

Historically, the genre of portraiture exists on the precipice of tradition within reach of forward-looking innovative representational strategies.¹ For generations, art historians have described the genre of portraiture in terms of its ability to visualize the likeness, identity, personality, and emotional state of its subjects.² Undeniably, a portrait refers to an individual in recognizably visual ways; even the most abstract portraits retain enough visual semblance to connect the resulting artwork with the depicted sitter. Harry Berger, however, disrupted this analytical paradigm when he suggested that portraits do not show the sitter objectively, as he or she really is. Berger's thorough analysis of the relationship between portraitists and their sitters demonstrated that the process of creating a portrait nurtured the development of distinct personal identities and inter-personal relationships for the parties involved.³ By focusing on a sitter's individual subjectivity, the complex working strategies of portrait artists have often been overshadowed.⁴ Stylistic

1. I would like to thank Derek Burdette, Barbara Mundy, and the anonymous peer reviewers for their insightful feedback on earlier versions of this work.

2. John Berger, *The Look of Things* (New York: Viking Press, 1971); Richard Brilliant, *Portraiture* (London: Reaktion Books, 1991), 23-44; *Portraiture: Facing the Subject*, ed. Joanna Woodall (Manchester and New York: Manchester University Press, 1997); Robert Rosenblum, "Portraiture: Facts versus Fiction," in *Citizens and Kings, Portraits in the Age of Revolution, 1760-1830* (London: Royal Academy of Arts, 2007), 14-15.

3. Harry Berger, "Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture," *Representations*, no. 46 (1994): 87-120.

4. David Bindman, "Subjectivity and Slavery in Portraiture: From Courtly to Commercial

and compositional innovations point to the social dimensions of portraits in which artistic dissatisfaction with traditional approaches parallels observable shifts in sociopolitical realities.

In 1751, Pedro Bravo de Lagunas y Castilla, a *limeño* lawyer living in the capital of the Viceroyalty of Peru, commissioned a local artist to paint his portrait (fig. 1) Cristóbal de Lozano (c. 1705-1776), who was the official painter of the viceregal court at the time, created a somber full-length portrait of Bravo de Lagunas that depicted its subject as an educated, working attorney, wearing the proper attire for his vocation and possessing the requisite accessories as demonstrations of his wealth and social status. The books splayed open and stacked on a desk positioned to the side of Bravo de Lagunas, as well as a lengthy inscription at the bottom of the painting, firmly establish the identity of the depicted sitter as an influential American legal professional. Bravo de Lagunas is also framed by a pillar on the left and a voluminous red curtain gathered in the upper-right corner of the canvas suggesting the artist may have drawn inspiration from earlier European portrait traditions.

The form, content, and composition of this formal portrait seem frozen in time, literally underscored by the small arrested watch poised in Bravo de Lagunas' left hand. The primary attributes of the painting—the solemn color palette, the static positioning of objects and sitter, the standard architectural framing, and the boilerplate inscription—are not innovative by any stretch of the art historical imagination, as portraits in the Iberoamerican world had exhibited these qualities for almost two hundred years prior to the creation of this painting. Instead, the portrait is predictable. Lozano paints the portrait with precise attention to well-established pictorial conventions that reinforced its patron's social status during a time of uncertainty and change.

Lima, Peru's viceregal capital, arguably the economic engine of the Spanish Empire and a lynchpin in the global economy during the early modern period, was an epicenter of transnational cultural exchange throughout the colonial period.⁵ Merchants, officials, missionaries, artists, and other enterprising individuals took up residence in the city and its coastal port at Callao to seek their earthly and spiritual fortunes. As an early modern center of power and commerce, Lima

Societies," Agnes Lugo-Ortiz and Angela Rosenthal, in *Slave Portraiture in the Atlantic World*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 75.

5. Alejandra Osorio, *Inventing Lima: Baroque Modernity in Peru's South Sea Metropolis* (New York: Palgrave MacMillan, 2008), 1-34.



1. Cristóbal de Lozano, *Pedro José Bravo de Lagunas*, 1751, Casa Aliaga, Lima.

was home to a robust artistic community supported by institutional patrons, wealthy elites, and urban collectives. We are able to document a coherent lineage of artistic production that emerged in mid eighteenth-century Lima. This cohort of painters included Cristóbal Daza (c. 1720), Cristóbal de Lozano, Cristóbal de Aguilar (active 1751-1771), and José Joaquín Bermejo (c. 1777). Working alongside each other as peers this group of artists collectively expanded the creative potential of the genre of portraiture at the end of the colonial period. Although Daza, Lozano, Aguilar, and Bermejo worked for powerful patrons steeped in Spanish imperial political ideological currents, the portraits they created betray an artistic agency reflected in artistic choices, the elaboration of complex iconographies, and unique compositional matrices producing an artistic tradition that would influence artmaking in Peru for generations.

The Portrait as Site of Innovation

Portraits were displayed throughout American cities following the Spanish conquest. Royal portraits were feted in public celebrations, mounted on the façade

of public buildings, and ubiquitous on coins and medals.⁶ Elites amassed collections of family portraits depicting generations of ancestors in paintings displayed along the walls of rooms used to entertain guests.⁷

Portrayal of an individual's likeness in a large-scale oil painting was a way to establish rank in Spanish American social hierarchies that were constantly in flux. Social networks shaped the art of portraiture from the beginning of the Spanish colonial period in the sixteenth century. Over the course of two hundred years, portraiture developed as an art of visual exclusion where only the few were represented, largely in service to personal wealth and power upheld by Spanish imperial domination. By investigating the contexts in which elite portraits were created, it becomes clear that the images were the result of a fruitful collaboration between artists and patrons.

Often found wanting in terms of artistic creativity, portraits produced in late colonial America were once described as second-rate provincial copies based on imported engravings and European prototypes.⁸ American artists throughout the colonial period adjusted, comments Jeanette Peterson, "standard iconographic patterns by adding symbolic paraphernalia or novel interpretations," which art historians continue to trace as they address the genealogy of early modern Latin American artworks.⁹ Reading this interpretation through schemata of invented traditions, Latin American artists appear to have been constrained to working within the limits established by European artists. As a result, the visual objects they produced were interpreted by twentieth-century scholars as conforming to imported conventions.

In response to this interpretive claim, Peruvian art historians have described the repetition of pictorial tradition in the visual arts of colonial South America as archaism.¹⁰ Ricardo Estabridis sees "evidence of an archaizing aesthetic in Spanish Baroque painting created during the second half of the seventeenth

6. Víctor Mínguez, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica* (Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2001), 209-246.

7. *Behind Closed Doors: Art in the Spanish American Home, 1492-1898*, ed. Richard Aste (New York: Brooklyn Museum, 2013).

8. Gauvin Bailey, *Art of Colonial Latin America* (London: Phaidon Press, 2005), 167-206.

9. Jeanette Peterson, "Renaissance: A Kaleidoscopic View from the Spanish Americas," in *Renaissance Theory*, ed. James Elkins and Robert Williams (New York: Routledge, 2008), 325.

10. Ricardo Estabridis, "El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder," in *El barroco peruano*, ed. Ramón Mujica Pinilla, 2 vol. (Lima: Banco de Crédito, 2003), 135-171.

century.¹¹ For Estabridis eighteenth-century pictorial innovation is to be found in personal artistic style, boldly contrasting with the dominant baroque period style that he identifies in seventeenth-century *limeño* painting.¹² Moreover, Luis Eduardo Wuffarden has explored the archaizing tendency in mid-colonial Peruvian art, calling it “a moment of profound stylistic indecision and fascinating formal experiments, a time in which the various available options coexisted in a constantly evolving mix.”¹³ Wuffarden summed up the prevailing wisdom regarding late colonial South American portraiture in an essay aptly titled “Enlightenment Versus Local Tradition, 1750-1825,” in which he suggests that the Spanish Bourbon reform agenda set in motion “a dynamic of progress” in the visual arts culminating in the artistic production of the independence period.¹⁴ Wuffarden describes a South American artistic florescence stemming from the importation of European enlightenment ideology which local creole artists and patrons emulated at the same time as they “championed a distinct Spanish American identity.”¹⁵

Eighteenth-century artistic innovations in the genre of portraiture responded to Lima’s contemporary social realities. Political treatises resurrected the virtues of monarchical absolutism celebrated in the sixteenth century when politics mediated the configuration of power throughout the Iberoamerican world.¹⁶ Increased political instability necessitated a pictorial turn toward archaism to reassert the stability of the past and the predictability of the future. The resulting body of work, series and individual portraits of individ-

11. “Evidencia [de] un gusto arcaizante por la pintura barroca española de la segunda mitad del [siglo xvii]”, en Ricardo Estabridis, “El retrato en Lima en el siglo xviii: Las pinturas de Cristóbal Lozano,” in *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, siglos xvi-xviii: Primer seminario de pintura virreinal* (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 104.

12. Ricardo Estabridis, “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo xviii,” *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad* (Sevilla: Pablo de Olavide, 2001), 298-299.

13. Luis Eduardo Wuffarden, “Between Archaism and Innovation, 1610-70,” in *Painting in Latin America, 1550-1820*, eds. Luisa Elena Alcalá and Jonathan Brown (New Haven and London: Yale University Press, 2014), 276.

14. Luis Eduardo Wuffarden, “Enlightenment Versus Local Tradition, 1750-1825,” in *Painting in Latin America, 1550-1820*, ed. Luisa Elena Alcalá and Jonathan Brown (New Haven and London: Yale University Press, 2014), 365.

15. Wuffarden, “Enlightenment Versus Local Tradition,” 369.

16. Carlos Morales Cerón, “Teoría política y fundamentos del poder real en el virreinato del Perú (siglos xvi-xix),” *Investigaciones Sociales* 14, no. 24 (2010): 149-169.

uals depicted in pioneering ways, was produced in response to the frustration of American artists who were unsatisfied by the inhibited working constraints placed upon them when asked to employ archaic pictorial strategies to “recover, preserve, and showcase the past.”¹⁷ Artists progressively turned to innovative painterly techniques, applied within the context of predictable archaism, to invent new pictorial traditions suitable for depicting the sociopolitical changes swirling around them in the viceregal capitals.

The images produced by this turn toward innovative painterly practice in the viceregal capitals at Mexico City and Lima were deeply embedded in the gradual evolution of pictorial traditions. Painters invented these traditions through their work as portraitists commissioned to create an official American visual culture. Eric Hobsbawm’s theorizing of invented traditions focused on the rules, rituals, and behavioral norms that produced recognizable socio-cultural practices. Hobsbawm’s invented traditions were attempting to “establish continuity with a suitable historic past” that only needed to be relevant, not necessarily lengthy.¹⁸ In late-colonial Iberoamerica, artists developed new pictorial conventions, such as more complex compositions that complicated illusionistic expectations, highly ornamented surfaces dominated by heavy outlines, and exceptional dynamism. Artists repeated what could be seen as technical painterly conventions, formally reshaping the representational art of portraiture into an artform that could confront local American realities while retaining its connections to two centuries of Iberoamerican colonial history.

Courtly artists, in particular, educated and succeeded each other, forming the first coherent American artistic lineages, which shaped the development of the visual arts for generations. Year-over-year, throughout the late colonial period, skilled painters occupied a privileged position at the pinnacle of viceregal society where they collaborated to develop techniques, compositional strategies, and iconographies in creating inventive portraits to satisfy the demands of their patrons while simultaneously giving visual form to the history of Spanish American colonialism.

17. Wu Hung, “Patterns of Returning to the Ancients in Chinese Art and Visual Culture,” in *Reinventing the Past: Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture*, ed. Wu Hung (Chicago: University of Chicago-Department of Art History/Center for the Art of East Asia/Art Media Resources, 2010), 14.

18. Eric Hobsbawm, “Introduction: Inventing Traditions,” in *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm and Terrence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 2.

Portrayal in the Eighteenth-Century Iberoamerican World

When Philip V ascended the Spanish throne in 1700, the Habsburg period came to a close and a new French Bourbon chapter in the history of the Spanish monarchy was inaugurated. Best known as a period of socioeconomic reform, eighteenth-century Bourbon Spain was governed by a spirit of enlightened absolutism. The government of Charles III (1759-1788) legislated far-reaching agricultural, religious, financial, and political changes across the Iberoamerican world. Appointed by Charles III, José de Gálvez became a leader in the official Spanish Bourbon attempts to improve administration, fiscal balance, and military organization. Gálvez served as a royally appointed general inspector in Mexico (1764-1772) and later earned a seat on the Council of the Indies (1775-1787) where his influence shaped imperial policy in the farthest reaches of Spanish America, from California to Alto Peru. In 1776, Gálvez dispatched José de Areche to Latin America as an inspector general tasked with evaluating the current state of affairs in the viceregal capitals and other important locations. Areche was also responsible for implementing changes in the American imperial governmental system. In addition to reconfiguring territorial boundaries, the reforms of 1776 included increasing the alcabala tax to six percent and establishing a customs house at La Paz. These changes destabilized colonial bureaucracies and demanded more efficient extraction of revenue from Spain's American territories. Gálvez endeavored to reestablish Spain's authority within its distant territories.¹⁹ This attempted re-colonization of the Americas constituted the Spanish response to a perceived up-tick in American autonomy and, in particular, a decrease in viceregal efficacy and loyalty.²⁰

Charles IV (1788-1808) put increasing pressure on Spanish America when he authorized comprehensive territorial reorganization. His agents were also

19. Gálvez incorporated enlightened strategies that promoted bureaucratic order and scientific rationality in his style of imperial governance, particularly in Latin America. Traditional strategies and religious precedents were replaced through the implementation of a reform agenda. See *The Majesty of Spain: Royal Collections from the Museo del Prado and the Patrimonio Nacional* (Jackson: Mississippi Commission for International Cultural Exchange, 2001), 34.

20. Independence movements in France, Haiti, and the United States of America also challenged the idea of colonialism and offered alternatives to monarchical government. The revolutions championed principles such as the right to national self-determination and the right to resist oppressive government. Above all, they delineated and supported individual human liberties, a conceptual commonality that may have influenced later national ideologies in South America (Jaime Rodríguez, *The Independence of Spanish America* [Cambridge: Cambridge University Press, 1998]).

responsible for an aggressive resubordination of American regions that were exhibiting particularly volatile behavior, such as the *comuneros* in New Granada or the highland indigenous rebellions of Alto Peru. Re-colonization efforts were primarily enacted through military and economic measures; however, Spanish Bourbon agents in Spanish America also dictated cultural reforms in which theater, music, and the visual arts were thought to be ideal means by which to shape the behavior and loyalty of American subjects.²¹ Spanish Bourbon governors regularly deployed paintings as propagandistic demonstrations.

During this period of mounting secularization, the Spanish monarchy attempted to regain control over artistic production so that the state would serve as the representative of its enlightened territories. In 1777 and 1791, the crown issued restrictions on the arts which particularly addressed recent innovations in religious art.²² Such decrees indicate the social significance of local American artistic innovation and its potential threat to Spanish colonial domination in the Americas. In the eighteenth century, the acts of commissioning and displaying painted works of art assumed a primarily secular function that resulted from enhanced local social cohesion.²³ The material record culture, combined with public display of royal portraits, the circulation of coins and medals, and private collections of visual and verbal portraits, suggests that individuals from a variety of socio-economic backgrounds were conscious of the political implications of not only possessing, but commissioning and displaying a portrait image.

The reserved aesthetic that shaped the development of a Habsburg visual culture throughout the Iberoamerican world slowly began to give way to a spirit of artistic innovation.²⁴ The American viceregal capitals were home to vibrant artistic cultures that supported local artists, some of whom emigrated

21. Juan Pedro Viqueira Albán, *Propriety and Permissiveness in Bourbon Mexico*, trans. Sonya Lipssett-Rivera and Sergio Rivera Ayala (Lanham: SR Books, 2004), 84.

22. Martha Barriga Tello, *Influencia de la Ilustración borbónica en el arte limeño: siglo XVIII (antecedentes y aplicación)* (Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004), 70.

23. Although portraiture increased in importance and visibility during the eighteenth century, religious art continued to dominate visual culture with church renovations, sponsorship of ephemeral objects for ritual practice, and devotional imagery. See Luisa Elena Alcalá, Jaime Cuadriello, Ilona Katzew, and Paula Mues Orts, "Painted in Mexico, 1700-1790," in *Painted in Mexico, 1700-1790: Pinxit Mexici*, ed. Ilona Katzew (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2017), 16-51.

24. Leticia Ruiz Gómez, "Court Portraits in the Spanish Monarchy (1530-1660)," in *The*

to the city, operated successful workshops, and trained accomplished students who began to establish visual legacies in the eighteenth century. An increase in the number of working artists and the demand for portraits led to a marked uptick in the number of Iberoamerican portraits produced during the Bourbon reform period.²⁵ As a traditional art of power, portrait painting and collecting became more widespread.

Throughout the eighteenth century, the imperial and viceregal courts persisted as influential patrons of the arts by hosting court painters, sponsoring performances, and founding arts academies. For over 150 years, Spanish monarchs had entrusted their American viceroys with the responsibility of representing the power of the distant Spanish monarchy and efficiently administering colonial governments. Juan de Matienzo described the viceroy as the “head of the body politic” in his 1567 treatise on the early colonial government of Peru.²⁶ Seen as the “king’s living image,” viceroys were not only political figureheads; from their position at the pinnacle of viceregal society, viceroys shaped the urban environments where they resided.²⁷ Their policies touched all aspects of life in the American viceregal capitals, from public health to cultural advancement. By the turn of the eighteenth century, the viceroys of Mexico and Peru had become indispensable patrons of the arts in Spanish America.

The first Bourbon viceroy of Peru, Manuel de Oms (r. 1707-1710), was appointed to lead the South American viceroyalty by Philip V as a reward for his service and loyalty during the War of Spanish Succession which brought Philip V to the throne as the first Spanish Bourbon. Oms, a Catalonian noble, had been assigned as the Spanish ambassador to the Parisian court of Louis XIV in 1698. During his time at the French court, Oms developed an affinity for all things French and became a cultured diplomat, collecting art, composing music, and writing plays. When he arrived in Lima three years after Philip V awarded him viceregal distinction, Oms brought his art collection, musicians, and a library which became influential in the viceregal capital almost immediately.

Spanish Portrait, From El Greco to Picasso, ed. Javier Portús (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004), 92-109.

25. Inmaculada Rodríguez Moya, “El retrato de la élite en Iberoamerica siglos xvi a xviii,” *Tiempos de América*, no. 8 (2001): 79-92.

26. Juan de Matienzo, *Gobierno del Perú* (Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1910 [1567]).

27. Alejandro Cañeque, *The King’s Living Image, The Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial Mexico* (New York and London: Routledge, 2004).

Oms' art collection included two well-regarded portraits by the French court painter Charles Le Brun, a portrait of Louis XIV and his heir Louis, Grand Dauphin (both now lost) painted before 1690.²⁸ As ambassador to the court of Louis XIV, Oms was familiar with Le Brun's position as first painter to the king in the royal court. Le Brun's close relationship with Louis XIV imbued the artist with wealth and far-reaching influence in the cultural affairs of seventeenth-century France and beyond. Although Oms did not appoint a court painter with the notoriety and power of Le Brun, the Francophile viceroy publicly sponsored the arts throughout his short tenure in office. According to the nineteenth-century viceregal biographer José Antonio Lavalle, Oms organized

literary gatherings and parties; the French affability of the viceroy and the customs and fashions of the royal court at Versailles, where he had lived for many years and introduced into Lima, contrasted with the severity and austerity of limeño life, its fashions and modes of dress as dominated by the viceroys during the Habsburg period. Critics of this approach attacked the viceroy and made him the target of criticism and satire, with the goal of diminishing the viceroy's dignity and even degrading the viceregal palace, which he had converted into an academy and a theater.²⁹

Within this atmosphere of reform, sociocultural enlightenment, and innovation, art historians would expect to find portraits influenced by the opulent painterly style of the seventeenth-century French court, like Le Brun's brooding portrait of Louis XIV which combined loose softness with nuanced modeling to create an intimate yet noble likeness (fig. 2). On the contrary, early eighteenth-century Iberoamerican portraits tended toward the archaic reinterpretation of local seventeenth-century pictorial practices.

28. Núria Sala i Vila, "La escenificación del poder: El Marqués de Casteldosrius, Primer Virrey Borbón del Perú, 1707-1710," *Anuario de Estudios Americanos*, no. 61.1 (2004): 31-68.

29. "Reuniones y fiestas literarias; la sociabilidad francesa del Virrey y las maneras y modas de la corte de Versalles, en que había residido tanto tiempo y que pretendía introducir en Lima, contrastaban de tal manera con la severidad y aun austeridad de vida, costumbres y trajes de los virreyes del tiempo de la casa de Austria, que chocaron extraordinariamente en Lima é hicieron blanco al Virrey de la crítica y aun de la sátira, pretendiendo que amenguaba su dignidad y aun degradaba el palacio virreinal, convirtiéndolo en academia y en teatro." José Antonio Lavalle, *Galería de retratos de los gobernadores y virreyes del Perú (1532-1824)* (Lima: Domingo de Vivero, "Librería Clásica y Científica", 1891), 56.



2. Charles Le Brun, *Louis XIV*, ca. 1665, pastel on gray paper, 51.5 × 39.8 cm. Photo: Jean-Gilles Berizzi. Musée du Louvre c RMN-Grand Palais/Art Resource, NY, INV29874.

Mexican and Peruvian Viceroy Paintings

Bravo de Lagunas and Oms were not the first Spanish American art collectors to amass treasured paintings for personal diversion. Earlier generations of American art collectors had imported artworks from abroad and commissioned local artists to create works to adorn their homes and institutions. George Kubler first identified Mexico City and Lima, along with Havana, Bogotá, Quito, and Rio de Janeiro, as “metropolitan centers” which were also the primary centers of artistic production in the viceregal period.³⁰ In Kubler’s telling, Mexico City and Lima were not just centers of government and trade, they were centers of urban cultural production that were influential in their own right.

It should come as no surprise then, that Mexico City and Lima were among the first cities in the Iberoamerican world to host series of official portrait paintings. Some of the most important local institutions in Mexico City and Lima began collecting and displaying official portraits in the early seventeenth cen-

30. George Kubler, “Metropolitan Schools in Latin American Archaeology and Colonial Art,” in *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe (Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art)*, ed. Millard Meiss, vol. 3 (Princeton: Princeton University Press, 1963), 145-147.

ture.³¹ By the middle of the century, university, convent, and municipal halls were lined with series of official portraits documenting the histories of American institutions. These portraits, while specific in their iconographies and details, typify early Spanish Habsburg bureaucratic norms, which dictated austerity, formality, and predictability.

A 1666 account describes the display of viceregal portraits in the *sala de real acuerdo* [formal governing assembly hall] in the viceregal palace of Mexico City:

High on the wall, hanging from a beam are twenty-four, half-length portraits of the viceroys that New Spain has had, from the very famous hero Hernan Cortés, her conqueror and first governor, although without title of viceroy, to the Marques de Mancera, who today governs her.³²

Omitted from this account is a detailed description of the portrait paintings themselves; the author, rather, focuses his attention on the historical content of the portraits, in particular the identities of the sitters. However, this series, and another viceroy portrait series which was displayed in the *cabildo* (municipal council chamber) as a compliment to the courtly collection, have been preserved until the present day.³³ In both series, the seventeenth-century portraits demonstrate a painterly attention to early Habsburg royal portrait models. For example, the mid seventeenth-century portrait of Viceroy Luis Enríquez de Guzmán (r. 1650-1653) shows the sitter statically posed against a muted gray backdrop (fig. 3). The unidentified artist has naturalistically painted Viceroy Guzmán's likeness from the folds of skin rippling against each other on his neck to his squarely cut hair spilling down on top of the formal collar of his suit. The large field of black that makes up Viceroy Guzmán's costume is punctuated by gold ornaments hanging from his neck and waist. The half-length figure is turned toward the viewer; however, his eyes shift to the edge of the

31. Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del virrey, iconografía del poder en la Nueva España* (Barcelona: Universitat Jaume I, 2003); Emily Engel, "Official Portraiture and Authority in Late-Colonial Lima and Buenos Aires," *Dieciocho* 33, no. 1 (2010): 169-206.

32. "Llanto del occidente," by Isidro Sariñana from 1666 (fol. 14r) cited in Michael Schreffler, *The Art of Allegiance, Visual Culture and Imperial Power in Baroque New Spain* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 2007), 72.

33. Rodríguez describes three series of viceroy portraits in New Spain: the *cabildo*, the palace, and the art academy (Rodríguez Moya, *La mirada del virrey*, 95).



3. Unidentified artist, *Luis Enriquez de Guzmán*, c. 1650, 93 × 67 cm, Museo Nacional de Historia. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

picture plane without directly engaging with the audience outside the image. A formal inscription and exquisitely detailed coat of arms securely establish the identity of Viceroy Guzmán in both contemporary and historical terms. The portrait’s closely cropped composition provides the viewer with little else to explore visually.

The minimalism, order, and continuity observed in the seventeenth-century viceroy portraits in the Mexican series were directly inspired by the portraits of the first Spanish Habsburg monarchs. Portraits of Charles V and Philip II exhibit the highly-selective simplicity and elegant restraint that characterized their reigns (fig. 4). Far from austere, the early Spanish Habsburgs favored an imposing yet controlled aesthetic deployed across large-scale installations, like Philip II’s Escorial project.³⁴ Rosemarie Mulcahy has observed that court portraiture in Spain at this time promoted the power and prestige of the ruler, projected territorial control, and emphasized royal legitimacy and succession.³⁵

34. Henry Kamen, *The Escorial: Art and Power in the Renaissance* (New Haven and London: Yale University Press, 2010).

35. Rosemarie Mulcahy, *Philip II of Spain: Patron of the Arts* (Dublin: Four Courts Press, 2004).



4. Juan Pantoja de la Cruz, *Charles V*, 1605, oil on canvas, 183 × 110 cm, Museo del Prado, Madrid.

The simplicity of early Spanish Habsburg portraiture was perfectly suited for rendering the illusion of the physically present viceroy, governing in the spirit of distant monarchs year after year.³⁶

36. Michael Schreffler has observed that “the portraits of Kings and Viceroys in the Hall of Royal Accord in the Royal Palace gave visible and material form to a mode of governance from afar in the empire of the Spanish Habsburgs.” (Schreffler, *The Art of Allegiance*, 81). See also Víctor Mínguez, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en México virreinal* (Castelló: Universitat Jaume I, 1995); Víctor Mínguez, “Leo Fortis, Rex Fortis. El león y la monarquía hispánica,” in *El imperio sublevado: monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*, ed. Víctor Mínguez and Manuel Chust (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004), 57-94.



5. Unidentified artist, *Luis Enríquez de Guzmán*, ca. 1650, oil on canvas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

The artists of the Peruvian viceroy paintings also framed their contemporary sitters using visual precedents established during the reigns of Charles V and Philip II. After serving as viceroy of New Spain, Luis Enríquez de Guzmán was assigned to lead the Viceroyalty of Peru. During Viceroy Guzmán's tenure in Lima (r. 1655-1661), his portrait was painted on at least one occasion. The Guzmán portrait remains part of the former municipal council series exhibited today in the Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú (fig. 5). This portrait, following its predecessors in the municipal portrait series, is uniform in physical canvas size. The unidentified artist filled the composition with the full-length figure of the viceroy standing in a shallow space

framed by a checked-tile floor, velvet curtain, and inscribed cartouche. Viceroy Guzmán wears a black hat, coat, cape, and breeches, a shirt with ruffled white sleeves and collar, and stockings. The red cross of the Order of Santiago is painted on the shoulder of his cape, indicating his membership in the exclusive honorary order. All of the attributes of Viceroy Guzmán's attire parallel his portraits in the Mexican viceroy portrait series. Viceroy Guzmán's likeness is one of the few unique attributes of the painting. The unidentified artist who painted Viceroy Guzmán's portrait skillfully captures the sitter's likeness, including his facial hair, pointed nose, and penetrating gaze, which also captivated the Mexican artists who painted his portrait several years earlier.

In the absence of iconographic complexity, the viewer is left to contemplate the viceroy's physical appearance, his biography, and his place within the chronology of viceregal governance. Like the Mexican viceroy portrait series, the Lima viceroy portraits document the passage of time in colonial terms. The history of each vicerealty is delimited by the individual tenures of viceroys, whose accomplishments while in office give form to distinct episodes in a coherent linear historical narrative. Sixteenth- and seventeenth-century portrait paintings attempted to safeguard colonial elite privilege over time through visual conventions, limited innovation, and predictability. However, the Bourbon ascendancy and resulting imperial restructuring destabilized the context in which elite portraits operated. The model of imperial elite privilege previously indexed by the portraits collected by individuals and institutions came under rising scrutiny in the wake of internal viceregal instability and external attacks.³⁷ Viewers of portraits from across the social spectrum grew more and more critical of Spanish imperial governance as exploitation reappeared in new, more aggressive forms and economic growth faltered throughout the Iberoamerican world. The reception of portraits could not be sanitized or controlled; viewers brought awareness of social fractures, economic burdens, and social fragmentation to their visual experiences with portraiture.

The municipal council and viceregal chambers that displayed viceregal portraits were the primary centers of governance in viceregal Latin America. Colonial subjects of all backgrounds frequented the viceregal court, municipal council, and other colonial institutions in Lima and Mexico City where officials from the viceroy on down were required to patiently interact with

37. Karen Spaulding, *Huarochiri: An Andean Society Under Inca and Spanish Rule* (Palo Alto: Stanford University Press, 1984), 270-293.

concerned subjects.³⁸ Michael Schreffler has suggested that groups of portraits like those of the viceroys of New Spain were used by the Spanish monarchy to manage the government of the viceroyalty, a function which had a great significance in the early decades of Spanish domination across the Americas but which diminished in the eighteenth century when imperial relations were forcefully reformulated.³⁹ Whereas the viceregal portrait series displayed in the seventeenth century helped to cement absent Spanish absolutist monarchical rule in the Iberoamerican world, the production and display of portraits assumed culturally specific purposes during the eighteenth century. As Inmaculada Rodríguez has shown, viceroy portraits were representations of power that were created against the sociocultural backdrop of political change throughout the viceregal period.⁴⁰ By the close of the eighteenth century, portraits like the viceroy series became active participants in the sociopolitical transformations that precipitated independence and nation building throughout Latin America.⁴¹

The historic viceroy portraits and each newly commissioned painting added to the series over time began to embody a sense of artistic innovation eschewed by previous generations of viceregal painters. The portraits painted by late-colonial artists perpetuated elements of traditional Habsburg portraiture imbuing their works with a sense of historicity that was counterbalanced by the contemporary nature of the paintings' iconographic content. When we consider the development of artistic practice across the Iberoamerican world, it becomes apparent that the expectations of history shaped (through expansion and contraction) the artistic process to varying degrees based on geographic location and historical context. Our understanding of viceregal portraiture in colonial Latin America traces "geographies of art that establish dialogues of correspondence and counterpoints between different latitudes of the Hispanic monarchy."⁴² By the eighteenth century, the practices of art production and collecting diverged in the Viceroyalties of New Spain and Peru. Collectors in

38. Morales Cerón, "Teoría política y fundamentos del poder," 161; George Juan and Antonio de Ulloa, *A Voyage to South America* (London: John Stockdale, 1807).

39. Schreffler, *The Art of Allegiance*, 95-104.

40. Rodríguez Moya, *La mirada del virrey*.

41. Tomás Pérez and Marta Quezada, *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición* (Mexico City: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009).

42. Thomas Dacosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), 272-299.

Lima began to privilege locally produced artworks as “products of the land that distinguished Peru from other regions within the Spanish Empire.”⁴³

Artistic Lineages

Pedro José Bravo de Lagunas was a successful *limeño* attorney, a former member of Lima’s high court, and a member of the Council of the Indies; however, in the 1760s, he retired from public life into the monastic vocation. Bequeathing his earthly wealth to family members and religious groups, Bravo de Lagunas revised his last will and testament on December 29, 1765. This unique document provides a detailed description of his fine and decorative art collection, personal library, and sundry other valuables.⁴⁴ Antonio Holguera Cabrera has interpreted Bravo de Lagunas’ will as evidence that the *limeño* attorney was an enlightened collector who had the eye of a trained connoisseur and took great pleasure in his art collection, which also served to reinforce his social position locally and abroad.⁴⁵ Bravo de Lagunas’ last will and testament also provides an exceptional look into the local production of art in mid eighteenth-century Lima.

At some point following Oms’ death on April 24, 1710, Bravo de Lagunas acquired the French royal portraits that had been part of the late viceroy’s art collection. Bravo de Lagunas also collected Spanish, Flemish, Italian, and other French paintings, but the majority of the 105 artworks in his collection were created by local *limeño* artists. Twenty-three paintings were labeled as the work of Cristóbal de Lozano along with twenty-nine paintings by Cristóbal Daza, the largest body of works by a single artist in the collection. Most of the paintings by Lozano were labeled as portraits, such “D. Mauro de Mendoza” and “Marqués de Villagarcía”, while others depict type figures like “un pobre” or “mudo.”⁴⁶ One painting of the biblical hero David is credited to Lozano.

43. Luis Eduardo Wuffarden, “From Apprentices to ‘Famous Brushes’: Native Artists in Colonial Peru,” in *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, ed. Iлона Katzew (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2011), 267.

44. AGN Perú, “Protocolos Notariales de Lima”, “Protocolos de Orencio de Azcarrunz”, no. 83, 12.29.1755, folios 477-480.

45. Antonio Holguera Cabrera, “Un coleccionista criollo en la Lima del siglo XVIII: Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765)”, *Laboratorio de Arte*, no. 29 (2017): 503-524; 511.

46. AGN Perú, “Protocolos Notariales de Lima”, “Protocolos de Orencio de Azcarrunz”, no. 83, 12.29.1755, fs. 477-480.

It was described by the notary Orencio de Azcarrunz in the following terms, “una copia de mano de Lozano y un original de Daza.”⁴⁷ In this telling example, Lozano emulates his predecessor, Daza, who was a favorite of Lozano’s patron, Bravo de Lagunas.

Drawing on the context provided by the description of Bravo de Lagunas’ art collection, we start to see the beginning of a coherent artistic lineage localized in the Peruvian viceregal capital. Daza and Lozano were linked together in a professional relationship characterized by emulation and innovation nurtured under the patronage of an elite *limeño* art connoisseur. Orencio de Azcarrunz provides an unusual amount of descriptive detail in his notarial record of Bravo de Lagunas’ art collection. Lima artists were named as the specific creators of artworks in the same context as well-known historical European artists. While many earlier and contemporary wills record the existence of artworks in private collections, there is little evidence detailing the working relationships of specifically identified artists with each other and their patrons. Bravo de Lagunas, Daza, and Lozano appear as the beginning of a collaborative network that fostered the development of portraiture in the late-colonial period.

Lozano’s practice of observing local and international artistic precedents, particularly in the works made available to him by Bravo de Lagunas, established a network of creative relationships that continued to grow throughout the eighteenth century. Lozano’s tendency toward archaizing in the midst of painterly innovation created a sense of historical stability in his works of art that counter-balanced the instability of the Bourbon reform period. One of Lozano’s peers, Cristóbal de Aguilar, adopted compositional innovations in his portraiture, although with a very different result. One of Lima’s most successful intellectuals, Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides sat for a portrait by Aguilar which was completed in 1751 (fig. 6). Aguilar’s portrait of Peralta is visually dominated by a severe style of draftsmanship, somber range of color, and heavy-handed outline. When compared with Lozano’s portrait of Bravo de Lagunas completed in the same year, Aguilar tends toward the literal in his likeness of Peralta, whose face reads as a topographical map. In contrast to Aguilar’s sharp linearity, Lozano’s more pictorial approach is achieved with a softer line and vibrant palette.⁴⁸ Lozano and Aguilar both emphasize

47. AGN Perú, “Protocolos Notariales de Lima”, “Protocolos de Orencio de Azcarrunz”, no. 83, 12.29.1755, fs. 477-480.

48. Ricardo Estabridis, “Cristóbal de Aguilar Casaverde, retratista limeño de siglo XVIII,” *Illapa*



6. Cristóbal de Aguilar, *Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides*, 1751, oil on canvas, 165 x 123 cm, Museo de Arte Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

the status of their patrons by creatively deploying baroque ornamentation, lavishly detailed clothing and interiors, and complicated compositional spaces.

Aguilar's style was particularly suited to creating this portrait of Peralta which was commissioned for the Universidad de San Marcos paintings collection.⁴⁹ The University maintained a collection of portraits featuring former directors and notable faculty. Peralta, who published the epic poem *Lima fundada* in 1732, was a *limeño* historian who participated in the literary salons organized by Viceroy Oms.⁵⁰ *Lima fundada*, as well as his earlier *Historia de España vindicada* from 1730, celebrated the history of colonial power in the Viceroyalty of Peru.⁵¹ Peralta envisioned the history of the conquest and colonization of South America in a series of episodes demarcated by the biographies of the

1.1 (2004), 30-35.

49. *Retratos, Siglos XVI-XX*, Museo de Arte Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima: Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, 2009), 86-87.

50. Pedro de Peralta y Barnuevo, *Lima fundada, o Conquista del Perú* (Lima: Francisco Sobrino y Bados, 1732).

51. Pedro de Peralta y Barnuevo, *Historia de España vindicada* (Lima: Francisco Sobrino y Bados, 1730).

Spanish kings and their viceregal agents. Peralta's lyric virtuosity positions this coherent linear history of the Viceroyalty of Peru as the foundation for eighteenth-century creole intellectualism nurtured by the city of Lima and its institutions like the university.

The Universidad de San Marcos illustrated its own early modern history through a series of portraits collected from the sixteenth century onward.⁵² The portraits documented the history of the institution through a succession of interrelated images collected into a coherent series over the course of two centuries. The San Marcos portraits resembled each other stylistically, iconographically, and compositionally.⁵³ Aguilar's portrait of Peralta, for example, follows almost two hundred years of artistic precedent by depicting the full-length figure of the subject standing in a shallow interior space beside a desk ornamented with books, pens, and other devices. The subject of the portrait is precisely identified by a coat of arms in the upper half of the canvas and an inscribed cartouche in the lower half. Within this pictorial formula, artists freely improvised improvements, ornamentation, and arrangement. The resulting artworks resembled each other, visualizing a coherent institutional legacy for the university. Furthermore, the portraits demonstrated awareness of contemporary stylistic developments, unique content, and artistic innovations.

During the years following Aguilar's portrait of Peralta, the Universidad de San Marcos continued to commission, collect, and display institutional portraits. In 1778, José Joaquín Bermejo created a posthumous portrait of Pedro José Bravo de Lagunas for the university portrait collection (fig. 7). At first glance, this portrait may appear to conform to established portrait conventions; however, in this painting, Bermejo reinterprets the portrait Lozano painted of Bravo de Lagunas over twenty years earlier. Bermejo borrows the figural placement, position, costume, and ornamentation from his predecessor. He depicts the full-length figure of Bravo de Lagunas standing in the dimly lit interior of his study. A curling red curtain, desk, coat of arms, and inscription align with the visual expectations of the university portrait collection. Like Peralta in the earlier portrait by Aguilar, Bravo de Lagunas stands against the backdrop of his personal library in a departure from Lozano's 1751 portrait.

52. Pedro Guibovich, *El edificio de letras: jesuitas, educación y sociedad en el Perú colonial* (Lima: Universidad del Pacífico, 2014).

53. *Retratos, Siglos XVI-XX* (Museo de Arte Universidad Nacional Mayor de San Marcos), 50-109.



7. José Joaquín Bermejo, *Pedro José Bravo de Lagunas*, 1778, oil on canvas, 200 × 128.5 cm, Museo de Arte Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Although Bermejo's painting conforms to established official portrait conventions, the next-generation artist enhances the traditional format with innovative visual flourishes. Bermejo breaks down compositional standards when he subtly alludes to the dynamism of the world outside the compositional space of the professor's study. A breeze ruffles the pages of an open book on the desk at Bravo de Lagunas' left and gives life to a cluster of quill pens in a nearby silver cup. The earlier portraits in the collection depict the male subject with one hand upon a closed book statically positioned on the desk, with one exception. Bermejo's predecessor, Cristóbal de Lozano painted a portrait of Martín de Andrés Pérez in 1771 for the university collection (fig. 8). This soft portrait not only exhibits Lozano's expert ability to portray his sitter's likeness; the Pérez portrait demonstrates the artist's mastery of pictorial illusionism, color variation, and ornamentation. Lozano depicts Pérez standing before a table, his downcast gaze landing on the verses of an open book. Lozano surrounds Pérez with illusionistic tropes from the labyrinthine architectural matrix at left to the curling corners of a devotional print tacked up on a bookshelf representing the sitter's library on the opposite side of the canvas. Bermejo animates his predecessor's illusionism, bringing the canvas to life.



8. Cristóbal de Lozano (atributed), *Martín de Andrés Pérez*, 1771, oil on canvas, 167 × 124 cm, Museo de Arte Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Bermejo continues his use of the circulating current of air into the draped red velvet curtain at the upper right by contorting the billowing fabric and unsettling the tassels near Bravo de Lagunas' upper body. This active representation of seemingly static, frozen objects adds a previously unseen dimension to institutional portraiture. Bermejo's animated illusionism energetically challenges the traditional boundaries of institutional portraiture by bringing the outside world into the pictorial composition to a previously unseen degree. The current of air ruffling the pages, disrupting the pen quills, and puffing up the curtain breaks the proverbial fourth wall. Bermejo places the viewer in the same pictorial space as the depicted sitter, unsettling the historical balance of power upheld by the traditional conventions of portraiture.

Bermejo's reenvisioning of Lozano's earlier portrait of Bravo de Lagunas also exhibits a high degree of specificity. Bermejo emphasizes the representation of extraneous details in the portrait. He creates a selective portrait of Bravo de Laguna's personal library, more than fifteen key works known to have been in the sitter's library are legibly rendered in the portrait, including *Voto consultivo*, published by Bravo de Lagunas in 1755.⁵⁴ The precise representation of the volumes that comprised Bravo de Lagunas' library visualizes the tempo-

54. AGN Perú, "Protocolos Notariales de Lima", "Protocolos de Orencio de Azcarrunz", no. 83, 12.29.1755, fs. 477-480.

ral movement of history. In its painted form, the *limeño* intellectual's library encapsulates the worldly epistemological landscape that extends beyond the walls of his study.

In *Voto consultivo*, Bravo de Lagunas proposed that imperial policies should foremost benefit the “*bien común*” or “*pública utilidad*”.⁵⁵ In the context of a heated public debate surrounding the importation of Chilean grains into the Peruvian territories, Bravo de Lagunas argued that commercial regulation should support the public good. This proposal was derived from the second wave of scholasticism that spawned a revival of traditional ideology throughout the eighteenth century.⁵⁶ As a creole intellectual, born and working in Lima, Bravo de Lagunas grounded his ideas in Iberoamerican traditions, but was not limited by the constraints of sixteenth- and seventeenth-century absolutist dogma derived from the *Siete partidas* of Alfonso X. Bravo de Lagunas was part of a growing cohort of political theorists who insisted that the monarchy support the populace it purported to govern.⁵⁷ Bravo de Lagunas, in his political thought and art collecting, respected the value traditional models can bring to the process of finding solutions for contemporary problems. However, Bravo de Lagunas used his reflection on traditional approaches to inform a modern political ideology focused on the collective good, an approach that mirrored the artistic processes of the artists commissioned to paint his portrait.⁵⁸

Art was not separate from the pursuit of the common good in enlightened Spanish thought of the time.⁵⁹ In the second half of the eighteenth century, Charles IV appointed Antonio Pons to curate the royal portrait galleries, decorate the royal residences, and conduct research in the libraries of the Escorial. Pons discovered and published a sixteenth-century treatise on painting written by Felipe de Guevara, *Comentario de la pintura y pintores antiguos*. Pons's

55. Pedro José Bravo de Lagunas, *Voto consultivo* (Lima: La Oficina de los Huerphanos, 1761), 228-230.

56. Roberto Juan Katayama Omura, “El voto consultivo de Joseph Bravo de Lagunas y Castilla” (unpublished thesis, Universidad de San Marcos, n.d.).

57. Nicolás Donato, *El hombre de estado* (Madrid: Imprenta Real, 1790), t. II, fol. 71.

58. The influential Peruvian historian Pablo Macera credited Bravo de Lagunas with modernizing political ideology, presaging the region's move toward independence decades before the first battles were waged in the Andean highlands (Pablo Macera, *Trabajos de historia* [Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1977]).

59. *Buen gusto and Classicism in the Visual Cultures of Latin America*, ed. Stacie Widdifield and Paul Niell (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2013).

edition of Guevara's text was timely in showcasing the power of painting to shape a collective response. For Guevara, art was "a means to challenge social ills and economic failures, prescribing the controlled production of good art for the achievement of the common good".⁶⁰ *Limeño* artists and the patrons they portrayed were social actors working for the improvement of the common good. Their work in art, government, education, and religion suppressed public disorder to ensure the maintenance of the public good in *limeño* society.

Although Bravo de Lagunas was an established member of the Peruvian elite, Bermejo posits himself as an equally active participant in the body politic. Like his predecessors, Lozano and Aguilar, Bermejo regularly signed his finished portraits. In the portrait Bermejo painted for Bravo de Lagunas, a book of the scholar's library on the desk is open at a page illustrated with what seems to be an engraved portrait. The darkened rectangle at the top of the page reveals the head of a figure in a white trefoil shape with an ornamented grayscale body below it. Abstracted lines of text in two columns follow below the image in a layout commonly used in eighteenth-century printed books. Two small slips of paper are tucked into a book at the bottom of the stack; they are inscribed with the date, location, and artist's name, an artistic conceit that, while becoming more common in eighteenth-century Lima, privileged the role of the artist with an unprecedented confidence. In this instance, Bermejo not only signed his name to the canvas, he explicitly stated that he created the portrait in Lima. Bravo de Lagunas, Lozano, and Bermejo framed their recently invented philosophical and pictorial traditions in terms of history, awareness of tradition, and reflective innovation.

Prior to Daza, Lozano, Aguilar, and Bermejo, individual *limeño* artists rarely signed their finished works. Paula Mues Orts has observed the addition of artist signatures to specific artworks in eighteenth-century Mexico as evidence for the elevation of the social status of artists.⁶¹ As society began to value the production of individual artists, the artists themselves took ownership of the works they produced. They reiterated their highly-personalized styles with legible signatures prominently positioned in prestigious works of art. Daza, Lozano, Aguilar, and Bermejo cultivated complex working methods that pro-

60. Alejandra Giménez-Berger, "Ethics and Economies of Art in Renaissance Spain: Felipe de Guevara's *Comentario de la pintura y pintores antiguos*," *Renaissance Quarterly*, no. 67 (2014): 79-112; 80-81.

61. Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (Mexico City: Universidad Iberoamericana, 2008), 239-318.

duced archaizing images with notable stylistic innovations. This cohort of *limeño* painters expanded the potential of the art of painting through the animation of pictorial space, a high degree of specificity, the reinterpretation of local pictorial precedents, and the signing of finished works. While artists like Daza and Lozano had the opportunity to contemplate and copy imported European works in the collections of their patrons, they also worked within a local painting tradition that began to see value in artists who refined unique, personal representational styles. Artistic innovation was inseparable from the collaborative networks which nurtured the development of portraiture in late-colonial Lima.

Artistic Consciousness

The capital of the Peruvian viceroyalty was home to a small but prolific group of interrelated painters whose work was socially engaged in the community that inspired it. Eighteenth- and early nineteenth-century painting in Lima was produced in an artistic community shaped by an emerging dissonance between artistic innovation and established pictorial traditions. It was not by chance that Bermejo was selected to paint the portrait of Bravo de Lagunas for the Universidad de San Marcos. Before receiving this prestigious commission, Bermejo may have been a student of Lozano, according to Wuffarden, who has observed “stylistic similarities” between the two artists on “the various occasions on which Bermejo copied the master’s compositions.”⁶² Just two years earlier, Bermejo, who had relocated to Lima from his home town Trujillo in northern Peru, had been named *Maestro mayor del arte de pintura* by the sitting viceroy, Manuel de Guirior (r. 1776-1780).

As the art historical record reveals, Bermejo worked from close observation of Lozano’s oeuvre in the first half of his painting career. In addition to the reinterpretation of Lozano’s 1751 portrait of Bravo de Lagunas, Bermejo also drew inspiration from another institutional portrait created by Lozano between 1757 and 1758. Lozano was commissioned to paint the portrait of Viceroy José Antonio Manso de Velasco (r. 1745-1761) for the Cathedral of Lima under the supervision of Archbishop Pedro Antonio de Barroeta y Ángel (fig. 9). A few

62. Luis Eduardo Wuffarden, “VI-112 José Joaquín Bermejo,” in *The Arts in Latin America, 1492-1820*, organized by Joseph Rishel and Suzanne Stratton-Pruitt (New Haven and London: Yale University Press, 2006), 462.



9. Cristóbal de Lozano, *José Antonio Manso de Velasco*, 1757-1758, Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima.

years later, the city council of Lima hired Bermejo to paint a portrait of Viceroy Manso de Velasco to add to its viceroy portrait series displayed in the *ayuntamiento* across the main plaza from the cathedral (fig. 10).⁶³ Both portrait paintings were commissioned in the years following the notorious October 28, 1746, earthquake that brought widespread destruction and significant loss of life to the Peruvian capital and its port, Callao.⁶⁴

This type of large-scale institutional portrait was a well-established genre in Lima when Lozano and Bermejo completed their respective paintings. As

63. The Pinacoteca of the Municipalidad de Lima contained only one viceregal portrait dated to that year. The inventory of the Pinacoteca Municipal was published in *El Comercio* (Lima) January 4, 1893, and is also reproduced as an appendix ("Catálogo de la Galería Municipal de Pinturas (1893) in Municipalidad Metropolitana de Lima, *Pinacoteca Municipal Ignacio Merino* (Lima: 2005), 330-332.

64. Charles Walker has suggested that the devastating earthquake was the impetus for an artistic revival across the city. See Charles Walker, *Shaky Colonialism: The 1746 Earthquake-Tsunami in Lima, Peru, and Its Long Aftermath* (Durham, NC: Duke University Press, 2008).



10. José Joaquín Bermejo, *José Antonio Manso de Velasco*, after 1758, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

we have seen, institutional patronage of portraiture had its roots in sixteenth-century Lima; however, the portraits of Viceroy Manso de Velasco signal a striking visual departure from Habsburg-era portraits produced in the Peruvian viceregal capital.⁶⁵ Both portraits recuperate traditional elements of institutional portraiture: the formally dressed elite sitter, ornamental column and curtain, coat of arms, and descriptive cartouche. As we have already seen in the portraits of Bravo de Lagunas, Bermejo reinterpreted the work of his prede-

65. There is also evidence in Mexico for a visible shift away from Habsburg aesthetics in portraiture at the turn of the eighteenth century. One of the portraits of Viceroy Francisco Fernández de la Cueva (r. 1702-1711) from the municipal collection in Mexico City also incorporates a high degree of innovation within the traditional portrait format. In the portrait, the viceroy is shown in typical Habsburg fashion, the composition, style, and tone mirroring the portraits that came before it; however, there is one significant change in this image. The top right portion of the composition has been opened on to an exterior view of a harbor view with boats anchored against the horizon. After this painting, Mexican viceroy portraits gradually broke with Habsburg portrait traditions, as visualized by Juan Rodríguez Juárez's portrait of Viceroy Fernando de Alencastre Noroña y Silva from c. 1714. (Inmaculada Rodríguez Moya, "El retrato de la élite en Iberoamerica," 83.)

cessor. The most salient point of comparison in the two works is the standing figure of Viceroy Manso de Velasco. In both portraits, the viceroy is depicted in full-length wearing the same attire, a boldly embroidered blue velvet jacket with bright red accessories. Lozano and Bermejo position the viceroy in a three-quarter stance yet making eye contact with the viewer. Viceroy Manso de Velasco leans upon a staff of office in his right hand and proffers a letter with his left, iconographic representations of his official role as the most powerful administrative functionary in Spanish South America. The undulating red velvet curtain atop a stone pillar on the left side of the composition and a highly-ornamented inscribed cartouche in the lower right find parallels in both portraits.

While it is tempting to see Bermejo's work as a copy of Lozano's portrait, the paintings are distinctive in their iconography, composition, and formal approach.⁶⁶ Lozano emphasizes the viceroy's central role in the rebuilding of the Lima cathedral following the 1746 quake. In his painting, Viceroy Manso de Velasco gestures with the letter in his left hand toward a complex scene illustrating the reconstruction of Lima's cathedral. Bermejo uses the same open composition, but to broader effect; he pans onto the Pacific Coast at Callao and the islands outside of its harbor. The resulting paintings are reflections of the individual artists' unique styles and approaches to the art of portraiture — Lozano's softer pictorial portraiture in contrast to Bermejo's heavy-handed linearity.

The two paintings depart considerably from established portrait traditions; Lozano and Bermejo situate the viceregal subject of their respective portraits in a liminal space that can be described as neither interior nor exterior. This break with tradition opens the pictorial space to an extraordinary degree. The portraits of Viceroy Manso de Velasco are as much representations of the viceroy as they are visual records of the recovery necessitated by the earthquake's pervasive dismantling of urban infrastructure. While Lozano appears to be focused on Lima's post-quake reconstruction, emblematically signified by the city's cathedral, his urban view indirectly underscores the substantial damage the city suffered for decades following the initial disaster. Lozano animates the urban landscape with several figural vignettes featuring workers, architects, officials, and urban dwellers engaged in the city's reconstruction. Viceroy Manso

66. Allan Kuethe and Kenneth Andrien, *The Spanish Atlantic World in the Eighteenth Century: War and the Bourbon Reforms, 1713-1796* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 173.

de Velasco appears in one of these miniature scenes, making the image a double portrait. On the platform at the top of the stairs in front of the cathedral, the viceroy presides over a discussion with several other clerical and government officials.

Bermejo also opens up the picture plane to locate the viceregal subject of his painting in the contemporary context in which he governed. Viceroy Manso de Velasco was dedicated to rebuilding Lima and Callao in the most efficient, modern ways possible using the latest technologies, design strategies, and economic research. Bermejo depicts the devastated port of Callao as a blank slate, awaiting improvement through Bourbon reconstruction.⁶⁷ Viceroy Manso de Velasco, in collaboration with local officials elected to install a modern defensive structure in the devastated port community. For decades, Callao, like other Pacific ports, had existed under threat of British naval antagonism, piracy, and contraband trade that escalated throughout the eighteenth century. On August 1, 1747, the first stone was laid at the new Real Fortaleza at Callao, sponsored by the viceroy's office and designed by Louis Godin (1704-1760), a French mathematician and astronomer living in Lima.⁶⁸ Bermejo, as a member of the Cuerpo Real de Ingenieros, would have had access to the fortress construction project, observing Viceroy Manso de Velasco's personal leadership role in the field during the reconstruction process.⁶⁹

Detailed comparison of the works demonstrates the artistic originality present in both paintings; however, the similarities between them point to a close working relationship between Lozano and Bermejo. Bermejo and Lozano both sought artistic innovation that produced a unique pictorial style in an art market dominated by patrons devoted to institutional continuity through the period of Spanish Bourbon recolonization. These artists prove to be apt choices for representing Bravo de Lagunas and Manso de Velasco, viceroys who played vital roles in modernizing visual aesthetics in Lima during the years fol-

67. José Antonio Manso de Velasco, *Relación que escribe el Conde de Superunda Virrey del Perú* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, Mss/13986), fols. 10-20.

68. Juan Manuel Zapatero, *El Real Felipe del Callao: Primer Castillo de la "Mar del Sur"* (Madrid: Madrid Servicio Histórico Militar, 1983); Felipe de la Barra, *Monografía histórica del Real Felipe del Callao y guía del Museo Histórico-Militar* (Callao: Centro de Estudios Histórico-Militares del Perú, 1957).

69. Emilio Harth-Terré and Alberto Márquez Abanto, *Pinturas y pintores en Lima virreinal* (Lima: Librería e imprenta GIL, 1964). See also Alicia Cámara, *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII* (Madrid: Ministerio de Defensa, 2005).

lowing the 1746 earthquake.⁷⁰ The artists and their patrons seemed to have taken cues from each other; in politics and in painting, “break and recuperation” were interdependently reliant upon each other for achieving the desired effect.⁷¹ Pictorial illusionism sought to manipulate the viewer’s experience of reality, an effect not dissimilar from the goals of Spanish Bourbon and *limeño* officials in the second half of the eighteenth century.

Lozano and Bermejo modified pictorial composition, dynamism, specificity, and historicity. This degree of experimentation was unprecedented in South American portraiture. Ilona Katzew has observed that “in the eighteenth century, Mexico saw an upsurge in portraiture associated with the economic growth of the vicerealty, and different social groups, particularly within urban contexts, commissioned artists to paint their likenesses.”⁷² Portraiture became more popular and widespread in South America after 1750, centuries after its popularization across Europe. At the same time Daza, Lozano, Aguilar, and Bermejo were at work on official portraits in South America, Anton Raphael Mengs (1728-1779) became the court portraitist for the Spanish monarchy in the service of Charles III. Mengs valued emulation as an artistic strategy in his work at court. In his extensive writings on aesthetic theory, Mengs explains that the art of painting generally requires the imitation of successful predecessors. Furthermore, he states that the successful artist “effectively studies and observes the productions of great men with the desire for imitating them mak[ing] himself capable of producing works which resemble them.”⁷³ The surviving pictorial evidence indicates that historical emulation was a pictorial strategy that shaped the work of Lima’s predominant eighteenth-century portraitists. However, though the genre of portraiture was as popular in Latin America as it was in Europe, these artists did not slavishly copy European models nor did sitters demand portraits fashioned after European trends. Le Brun’s portrait of

70. Charles Walker, *Shaky Colonialism*, 77-85.

71. Ann Laura Stoler, *Carnal Knowledge and Imperial Power* (Durham, NC: Duke University Press, 2002), 61-62.

72. Beginning with the foundational work of George Kubler, art historians have grappled with describing the relationship between American and European cultural production during the first decades after contact and into the Spanish colonial period. George Kubler, *The Art and Architecture of Ancient America: The Mexican, Maya, and Andean Peoples* (Baltimore: Penguin Books, 1962); *Painted in Mexico*, 317.

73. Anton Raphael Mengs, *The Works of Anthony Raphael Mengs*, vol. 2 (London: Don Joseph Nicolás Azara, 1796), 106.

Louis XIV or the softly opulent royal portraits by Nicolas de Largillière in the collection of Viceroy Oms and later Bravo de Lagunas were accessible to Daza and Lozano. Instead, Daza, Lozano, Aguilar, and Bermejo often looked to each other and the portraits produced locally for over two hundred years as they developed new forms of portrait representation. Historian David Brading pointedly summed up American creative responses to shifts in colonial governance when he observed creole and Spanish academics and officials in colonial South America “creating an intellectual tradition that was original, idiosyncratic, complex, and distinct from any European model.”⁷⁴ Lima’s portraitists had to sustain their creative pursuits within parameters that continued to satisfy the demands of their patrons, while appearing relevant in the context of contemporary events.

Artists in Spain confronted similar challenges. Working at the courts of Carlos IV and Fernando VII (r. 1813-1833), Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) built his career around the negotiation of tradition and innovation in particular as the favored portrait painter of the Spanish royal court.⁷⁵ His late eighteenth-century portrait of the Asturian enlightenment philosopher Gaspar Melchor de Jovellanos epitomizes the artist’s romantic painterly style (fig. 11).⁷⁶ Goya portrays the Spanish agrarian reformer using expressive facture, compositional chiaroscuro, and abstraction of context in a sea of brushwork. The artist depicts the influential sitter’s likeness in a composition shaped by artistic innovation that attracted the patronage of the Spanish monarchy, enlightenment celebrities, and Spanish elites. Here the figure of Jovellanos becomes a symbol of Spanish political upheaval in the lead-up to the Napoleonic invasion which disrupted monarchical rule in the Iberoamerican world in the early-nineteenth century. Goya’s work was known across the Iberoamerican world; however, his stylistic approach did not gain traction in South America, where artists favored a more measured approach to their transformation of the genre of portraiture.

It is more than coincidental that in the same historical moment that court portraitists expanded the visual field in officially commissioned paintings,

74. David Brading, *The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State, 1492-1867* (Cambridge University Press, 1991), 5.

75. Sarah Symmons, *Goya* (London: Phaidon Press, 1998), 93-146.

76. Manuela Mena Marqués, “Goya and the Dark Beauty,” in *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, ed. Felix Krämer (Ostfildern: Hatje Cantz, 2012), 54-75.



11. Francisco de Goya y Lucientes, *Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1798, oil on canvas, 205 × 133 cm, Museo del Prado, Madrid.

limeño politics became less insular.⁷⁷ As artists working in service to the viceregal court and other influential urban institutions, Daza, Lozano, Aguilar, and Bermejo were circulating among civic and imperial officials who commissioned artworks from them. The portraitists witnessed how local and imperial officials confronted the shifting challenges of governance in a mature colony. Viceroy Manso de Velasco's term in office was overwhelmed by the task of orchestrating an effective response to the 1746 earthquake, tsunami, and aftershocks, as well as continuing reform efforts throughout the vicerealty initiated by his predecessors. Many adjustments to economic policy, governance of the clergy, and management of indigenous welfare required a "flexible approach to governance."⁷⁸ Like the painterly process of artistic invention which depicted *limeño* officials in creative new visual compositions, Spanish

77. John Lynch, *Spanish Colonial Administration, 1782-1810: The Intendant System in the Vicerealty of Río de la Plata* (New York: Greenwood Press, 1969).

78. Gabriel Paquette, *Enlightenment, Governance, and Reform in Spain and Its Empire, 1759-1808* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 132.

imperial absolutism was evolving in the eighteenth century. Within the context of the monarchical and constitutional crises of the late-colonial period, portraits became emblematic of political transformation. Colonial governance centered upon regular political negotiation across the Iberoamerican world. Lima's civic leadership, including viceroys, clergy, and municipal officials, actively participated in global sociopolitical negotiations aimed at repairing weaknesses at the local, regional, and imperial level. Portraits, and their creators, participated in socio-political transformation across Latin America by visualizing its primary agents in innovative formats that encouraged viewers to reinterpret tradition to meet the needs of contemporary society.⁷⁹

The Invention of Painterly Traditions

Discontentment among Lima's most influential artists increased as Bourbon absolutism attempted to exert greater control over artistic production. Pictorial forms, styles, and methods which were popularized in the Habsburg era (dark compact compositions, limited color palettes, and starkly ascetic iconographies) necessitated innovation conceptualized as a way to improve upon existing painterly traditions. Daza, Lozano, Aguilar, and Bermejo used this approach to produce artworks that were relevant to Lima's contemporary social reality. Dissatisfaction among artists paralleled the volatile political atmosphere that destabilized the Viceroyalty of Peru in the late-eighteenth century. Creole and indigenous rebellions across South America, as well as invasions from aggressive European interlopers, led the Spanish monarchy to crack down on American forms of expression.⁸⁰ Creole and indigenous visual and performing artforms faced severe limitation under the restrictions of Bourbon absolutism.⁸¹ For the parties invested in guarding the precarious stability of the colonial bureaucracy, the maintenance of cultural traditions appeared to strengthen the colonial social order.⁸²

79. Pérez and Quezada, *De novohispanos a mexicanos*.

80. *Resistance, Rebellion, and Consciousness in the Andean Peasant World, 18th to 20th Centuries*, ed. Steve Stern (Madison: University of Wisconsin, 1987); Charles Walker, *The Tupac Amaru Rebellion* (Cambridge: Harvard University Press, 2014).

81. David Garrett, *The Shadows of Empire, The Indian Nobility of Cuzco, 1750-1825* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

82. Indigenous imagery was replaced by portraits of the king following the sentencing of Tupac Amaru in the 1780s. Formal declarations stated that all paintings depicting indigenous traditions

However, as Juan Carlos Estenssoro has demonstrated, some creative *limeños* succeeded in bringing new forms of cultural expression to life in the viceregal capital during this period.⁸³ Daza, Lozano, Aguilar, Bermejo, and their successors crafted timeless visual identities for the *limeño* powerbrokers who helped to shape the Iberoamerican empire in its twilight. Their creative processes produced bodies of work that reasserted the cultural relevance of historical art collections which had accumulated in the viceregal capital for two hundred years.

Innovation within the traditional genre of portraiture came about through a collaborative process of experimentation among artists and patrons across space and time. Daza, Lozano, Aguilar, and Bermejo rose to prominence in Lima as individual artists before the foundation of art academies. Their ability to work collectively and reflexively simultaneously recalled the master/apprentice relationships of the guild system and presaged the academic education which would dominate artistic practice in the nineteenth century.⁸⁴ Although this group of *limeño* artists was constrained by stylistic and compositional standards that visually reiterated the authority and relevance of the institutions that commissioned official portraits from their workshops, they exhibited a striking degree of pictorial invention.

Daza, Lozano, Aguilar, and Bermejo augmented the open compositional spaces in their paintings by introducing pictorial dynamism to the genre of portraiture for the first time in South America. The animation of the portraits of Bravo de Lagunas and Manso de Velasco, for example, through the fluttering pages of books, blowing tassels, and billowing curtains, provocatively manipulates the boundaries of decorum. Daza, Lozano, Aguilar, and Bermejo exhibit what Clara Bargellini has described as the distinct artistic ability to incorporate “traditional conventions, established as far back as the sixteenth century,

“be indefectibly erased, and if painted on walls of houses, churches, monasteries, or hospitals, they were to be replaced by images of the current king”. See Cecilia Méndez, *The Plebian Republic, The Huanta Rebellion and the Making of the Peruvian State, 1820-1850* (Durham and London: Duke University Press, 2005), 103.

83. Juan Carlos Estenssoro Fuchs, “Modernismo, estética, música y fiesta: elites y cambio de actitud frente a la cultura popular. Perú 1750-1850,” in *Tradición y modernidad en los Andes*, ed. Enrique Urbano (Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, 1992), 181-195.

84. María Concepción García Sáiz, “Artisans and Artists in Ibero-America from the Sixteenth to the Eighteenth Century,” in *The Arts in Latin America, 1492-1820*, 89; Paula Mues Orts, “Illustrious Painting and Modern Brushes: Tradition and Innovation in New Spain,” in *Painted in Mexico*, 52-77.

with fresh coloring and expression for new individual and group needs”.⁸⁵ The artists, however, were careful not to undermine the somber nature of the genre by pushing the limits of the acceptable beyond the bounds of established tradition, just as Hobsbawm outlines in his formulation of invented traditions. Successful portrait artists created commemorative images that integrated a closely observed visual likeness with a distinctive interpretation of contemporary events. Portraiture as a long-standing genre is marked by its conservatism; therefore, *limeño* portraitists had to showcase contemporary events while alluding to the timelessness of the genre by retaining some pictorial continuity with previous examples. The resulting documentary images supported the sitter’s public persona and extended the life of the commissioning institution.

Bravo de Lagunas had commissioned Lozano to restore his historical and contemporary art collection, as well as to create his portrait, following the earthquake of 1746. Before the quake, Bravo de Lagunas had accumulated one of the largest art collections in Lima, including works by *limeño*, Spanish, Flemish, Italian, French and British masters.⁸⁶ As Lozano set to work revitalizing the collection, he absorbed the technical nuances of the local and transcontinental art historical lineage laid out before him. Daza, Lozano, Aguilar, and Bermejo were not the first artists to collaborate in early modern South America; nevertheless, this group constitutes the first known artistic lineage of named artists who worked together and referenced each other’s artwork as part of their creative process.

The invented traditions we have observed in the portraits of late-colonial Lima embody a spirit of innovation and intellectual curiosity. The portraits are not conventional, routine, or technical material experiments; rather they are ideologically significant reflections on the role of visual representation in the Bourbon reform period. Local *limeño* artists began to adjust the representation of the elite body in portraiture to reflect the subtle disintegration of the concept of a unified colonized society during the late eighteenth-century Bourbon recolonization effort. The followers of Daza, Lozano, Aguilar, and Bermejo, such as Pedro Díaz (c. 1770–1815), who went on to found one of

85. Clara Bargellini, “Asia at the Spanish Missions of Norther New Spain,” en *Asia and Spanish America: Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500–1850, Papers from the 2006 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, ed. Donna Pierce (Denver: Denver Art Museum, 2006), 332.

86. Luis Eduardo Wuffarden, “Avatares del ‘bello ideal’: modernismo classicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750–1825,” in Ramón Mujica Pinilla ed., *Visión y símbolos del virreinato criollo a la República peruana* (Lima: Banco de Crédito, 2006), 114.

the first art academies in South America and the famous portraitist of the revolutionary period José Gil de Castro (1785-1841) continued to explore what Ann Laura Stoler has described as “a tension between innovation and the reiteration of tradition” which animated late-colonial portraiture in Lima.⁸⁷ By reconsidering the potential of portraiture to engage diverse audiences in debates regarding the nature of Spanish colonialism that shaped the late-colonial period, we can begin to untangle the genre from the interpretive constraints that have historically made of portraits the tacit agents of imperial reform. ❀

87. Ann Laura Stoler, *Carnal Knowledge*, 61-62.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ije.18703062e.2018.113.2662>

*La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena.
Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI
en el valle de México*

*The Cross, the Sacrifice, and Native Christian Ornament. A Glimpse into
a mid Sixteenth-Century Pottery Workshop in the Valley of Mexico*

Artículo recibido el 4 de diciembre de 2017; devuelto para revisión el 16 de enero de 2018; aceptado el 16 de abril de 2018, <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018>

Pablo Escalante Gonzalbo Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Líneas de investigación Arte cristiano-indígena de la Nueva España; arte y liturgia en los pueblos de indios; transformación colonial de los códices; cultura popular y vida cotidiana.

Research lines Christian-Native art in New Spain; liturgy and art at the “Pueblos de indios”; colonial transformation of the codices; popular culture and everyday life.

Publicaciones más relevantes “El término sincretismo y el estudio del arte novohispano del siglo XVI”, en *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*, ed. Patricia Díaz Cayeros, Montserrat Galí I Boadella y Peter Krieger (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 305-320; *Los códices mesoamericanos antes y después de la Conquista. Historia de un lenguaje pictográfico* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010); *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos* (Ciudad de México: Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2008); “Fulgur y muerte de Juan Gerson o Las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco”, en *XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. El proceso creativo* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006): 325-342; “Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo XVI”, en *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, ed. Helga von Kügelgen (Fráncfort del Meno: Vervuert, 2002), 71-93.

Resumen Este trabajo parte del análisis de una pieza circular de cerámica con símbolos indígenas y cristianos procedente de Teotihuacán y recupera-

da a finales del siglo XIX. Tras un cotejo con otras piezas —entre ellas, otros tres discos, hasta ahora inéditos— se argumenta la pertenencia de todo el conjunto a un taller de alfarería, probablemente ligado a la escuela de artes y oficios de los franciscanos. Se trata de la mayor muestra de alfarería litúrgica cristiano-indígena del siglo XVI.

Palabras clave Sincretismo; Arte cristiano-indígena; Alfarería; Nahuas; San Juan Teotihuacán.

Abstract This work is based on the analysis of a circular ceramic piece with indigenous and Christian symbols from Teotihuacán, recovered at the end of the 19th century. After a comparison with other pieces —among them, three other discs, hitherto unpublished— the whole group is shown to belong to a pottery workshop probably linked to the arts and crafts school of the Franciscans. It is the largest sample of sixteenth-century indigenous Christian liturgical pottery.

Keywords Syncretism; Native-Christian art; Pottery; Nahuas; San Juan Teotihuacán.

PABLO ESCALANTE GONZALBO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

*La cruz, el sacrificio y la
ornamentación cristiano-indígena*
Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI
en el valle de México

En el año 1900 se publicó la fotografía de una pieza de cerámica de forma circular (fig. 1)¹ que tiene un interés muy grande para el estudio de la iconografía novohispana de las primeras décadas y, en general, para el conocimiento de lo que llamamos arte cristiano-indígena.² El disco de cerámica volvió a publicarse muchos años después, en 1992, con motivo de una exposición en el Mexican Fine Arts Center Museum de Chicago,³ cuando se exhibió por primera vez. Se trata de una pieza especialmente interesante debido a su antigüedad, a que representa uno de los escasos ejemplos de obras cristiano-indígenas en cerámica, y a su iconografía que, provisionalmente, podríamos

1. Antonio Peñafiel, *Teotihuacán. Estudio histórico y arqueológico* (Ciudad de México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1900), 74.

2. Al final de este artículo se presenta una discusión más amplia sobre el concepto y el campo de estudio. El término fue utilizado por primera vez por Manuel Toussaint en 1948. Se refería a la pintura, en particular, y establecía en su argumentación la fuerte diferencia de las dos tradiciones. Su uso de ambos términos, cristiano e indígena, separados/unidos por un guión pone de manifiesto la yuxtaposición característica de estas manifestaciones. Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, 4a ed. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 17.

3. Carlos Tortolero, ed., *México. La visión del cosmos. Three Thousand Years of Creativity* (Chicago: The Mexican Fine Arts Center Museum, 1992), 3.



1. Disco de la cruz latina. Diámetro, 36 cm. The Field Museum, núm. cat. 95851. Imagen tomada de Peñafiel, *Teotihuacán* (vid supra n.1), 74.

llamar mixta. La pieza forma parte de la colección Peñafiel, vendida por Frederick Starr al Field Museum de Chicago.⁴

El disco tiene un diámetro de 36 cm, un espesor de 3.2 cm y un peso de 4.076 kg. Sólo tiene imágenes en el frente, su reverso carece de cualquier representación. La pieza se quebró tras su hallazgo y fue reparada, pero no muestra huellas considerables de desgaste en época anterior, tampoco tiene las fracturas en los bordes o los restos de mezcla que cabría esperar si la pieza hubiera estado originalmente pegada a una superficie arquitectónica. La superposición de los diseños y la ausencia de huellas de pastillaje indican que la pieza se realizó con un molde. Otros datos sobre el contexto reconstruido de la pieza confirman sin lugar a dudas el uso del molde.⁵ Al parecer, la pieza no llegó a

4. Más adelante se presentan algunos datos sobre esta venta. La colección no cuenta aún con un catálogo. Sólo existe la base de datos del museo. Agradezco al Field Museum y en particular a Gary Feinman, Chris Philipp, Cassie Pontone y Julia Kennedy por la ayuda que me han dado y continúan dándome en el estudio de esta y otras piezas de la colección.

5. Como se verá, el disco forma parte de un conjunto de piezas trabajadas en un taller que produjo una gran cantidad de moldes. De hecho, de otras tres piezas circulares del mismo contexto relacionadas con este disco, dos son moldes.

utilizarse en la época de su producción. Su destino original habría sido formar parte de una especie de mosaico decorativo de objetos de cerámica en la fachada de alguna capilla.

La herida y la cruz

Dos conjuntos de diseños forman la decoración del disco: uno se despliega en forma radial a partir del centro y otro asciende verticalmente desde la base hacia el punto central y se le superpone. En general, los diseños circulares coinciden con motivos de la tradición mesoamericana aunque no se encuentra una combinación idéntica en ninguna obra prehispánica. En el núcleo se advierte la representación de una flor cuyo centro es grande como el capítulo de un girasol, en contraste con sus pétalos cortos. Si observamos los diseños que rodean la flor y se suceden hacia el exterior del círculo podemos ver un motivo de ganchos reiterados, como ondas que se encrestan, que coincide con representaciones mesoamericanas de líquido en movimiento (fig. 2a).⁶ Luego vemos una progresión de bandas que se doblan sobre sí mismas formando torzales. El torzal aparece con alguna frecuencia en imágenes cosmográficas mesoamericanas y representa las rutas o conductos de naturaleza opuesta que permitían descender a las fuerzas celestes y ascender a las fuerzas del inframundo (fig. 2b).⁷ Las dos últimas franjas están formadas por motivos plumarios: el primero es la representación

6. *Códice Borgia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1963), lám. 20, zona inferior izquierda. Los ganchos sucesivos aparecen también en representaciones más antiguas; se utilizaron, por ejemplo, para marcar el cuello de los personajes representados en las escenas alusivas del juego de pelota de Dainzú, en Oaxaca. También encontramos el diseño en la falda de la gran escultura conocida como Chalchiuhtlicue, en Teotihuacán, y en otras imágenes. Seler describe el cuerpo de líquido de superficie ondulante como “agua sagrada-sangre”. Eduard Seler, en sus comentarios al *Códice Borgia*, vol. I, lám. 20. Sobre la interpretación sacrificial de las imágenes de Dainzú, véase Heather S. Orr, “Procession Rituals and Shrine Sites: The Politics of Sacred Space In the Late Formative Valley of Oaxaca”, en *Landscape and Power in Ancient Mesoamerica*, eds. Rex Koontz, Kathryn Reese-Taylor y Annabeth Headrick (Boulder, Colorado: Westview Press, 2001), 67-71.

7. Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, vol. I (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984), 66-67. Puede observarse el diseño de las bandas, por ejemplo, en la imagen inferior izquierda de la lámina 39 del *Códice Fejérváry-Mayer* (C. A. Burland, ed., *Códice Fejérváry-Mayer* [Graz, Austria: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1971]), 39.

esquemática del extremo de las plumas secundarias del águila, anchas y redondeadas, usual en ornamentos y piezas ceremoniales indígenas (fig. 2c).⁸ Y la orla propiamente dicha está formada por un diseño convencional que conocemos como plumón de sacrificio, una abstracción pictográfica⁹ que representa cada uno de los puñados de pequeñas plumas de garza que se pegaban en el cuerpo de las víctimas sacrificiales, así como en las banderas y escudos usados en el ritual (fig. 2d). La combinación del despliegue de las plumas de punta redondeada y los plumones de sacrificio ocurre en la escultura mexicana de la cabeza de Coyolxauhqui; en ese caso, además, la sucesión de tres redondeles de plumas y el diseño de un círculo en el centro da lugar a la forma de una flor (fig. 3).¹⁰

No sólo la orla de plumones hace referencia al sacrificio, la flor misma, que aparece abierta en el centro del disco, es uno de los símbolos más expresivos del sacrificio humano ritual entre los nahuas.¹¹ En algunos cantos religiosos indígenas, aún en uso en el siglo XVI,¹² se habla de la herida sacrificial con la metáfora de una flor que abre. En las mismas líneas se describe el lugar de la batalla y la circunstancia del sacrificio con alusiones al águila, a las plumas preciosas, a las plumas que bullen o se agitan en el campo y al escudo o *chimalli*.¹³ El disco de cerámica incluye las plumas de los tocados guerreros, el plumón

8. Por ejemplo en el *cuauhxicalli* o recipiente sacrificial mexicana del Museum für Völkerkunde de Viena. Nelly Gutiérrez Solana Rickards, *Objetos ceremoniales en piedra de la cultura mexicana* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 85 y láms. 50 y 51.

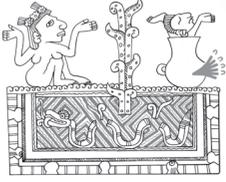
9. Aparece con frecuencia en los escudos de guerra y también en el arreglo corporal de víctimas sacrificiales, por ejemplo en el *Códice Telleriano Remensis*. Véase Eloise Quiñones Keber, *Codex Telleriano Remensis. Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript* (Austin: University of Texas Press), recurrente entre el folio 27r y el 42v.

10. Esther Pasztor, *Aztec Art* (Nueva York: Harry Abrams Publishers, 1983), 152-154.

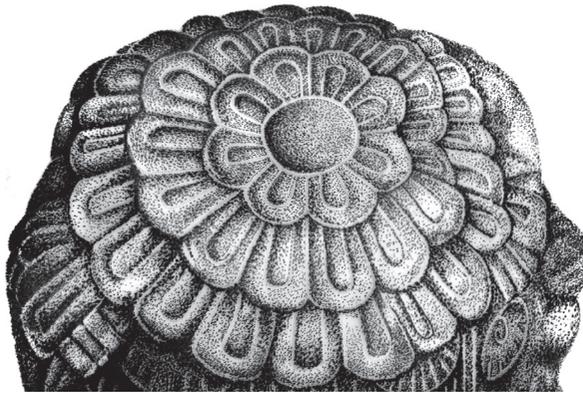
11. Christian Duverger, *La flor letal. Economía del sacrificio azteca*, trad. J. J. Utrilla (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 204-206.

12. En el manuscrito *Cantares mexicanos* se recoge la lírica ceremonial de tradición prehispánica que los indígenas seguían interpretando en las fiestas cristianas. Fue compilado a instancias de fray Bernardino de Sahagún y consiste en la transcripción de cantos ofrecidos por los propios intérpretes indígenas entre las décadas de 1550 y 1570. El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de México, en la UNAM. *Cantares mexicanos. Songs of the Aztecs*, ed. John Bierhorst (Stanford, California: Stanford University Press, 1985).

13. Por ejemplo en el folio 6 del manuscrito. Traducciones: *Cantares mexicanos*, 148-150; Pablo Escalante Gonzalbo y Erik Velásquez García, "Orígenes de la literatura mexicana. Oralidad, pictografía y escritura de los pueblos indígenas", en Erik Velásquez García, Antonio Rubial, Manuel Sol y Alejandro Toledo, coord. Enrique Florescano, *Literatura, Historia Ilustrada de México* (México: Debate/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014), 25-29.

Figura	Posición en el disco	Forma	Ejemplo en Mesoamérica
<p>FIGURA 2A</p> <p>Líquido en movimiento</p>			 <p>Representación del líquido en movimiento en la lámina 20 del <i>Códice Borgia</i></p>
<p>FIGURA 2B</p> <p>Torzal</p>			 <p>Torzal en la imagen inferior izquierda de la lámina 39 del <i>Códice Fejérváry-Msyer</i></p>
<p>FIGURA 2C</p> <p>Plumas secundarias del águila</p>			 <p>Cuauhxicalli o recipiente sacrificial del Museum für Völkerkunde de Viena</p>
<p>FIGURA 2D</p> <p>Plumón de sacrificio</p>			 <p>Víctima de sacrificio en el folio 40 v. del <i>Códice Telleriano Remensis</i></p>

2. Tabla comparativa. Dibujos: Aban Flores Morán.



3. Vistas frontal y superior de una escultura mexicana de la cabeza de Coyolxauhqui. Museo Nacional de Antropología. Dibujo: Aban Flores Morán.

diminuto y volátil de la garza y la flor abierta, pero reproduce también la forma de un escudo indígena. Es verdad que el disco mide la mitad del diámetro de un *chimalli*, pero significativamente la flor que lleva en su centro es un girasol, lo que los nahuas llamaban *chimalxóchitl*, flor-escudo.

A todos estos elementos indígenas, sobre los que volveremos después, explícables en clave de la tradición religiosa mesoamericana, se les superpone una cruz latina, una cruz cristiana colocada sobre una base con forma de trapecio, que recuerda la forma de algunos altares del Posclásico (fig. 4a).¹⁴ Y por cierto, los artesanos que realizaron el disco fabricaron también al menos cuatro placas de cerámica de grandes dimensiones con forma de trapecio, que debieron estar pensadas para cubrir la mampostería de sendos altares (fig. 4b). La plataforma de la cruz está integrada por lo que parecen eslabonamientos verticales de plumaria. En la base, en el filo de ese diseño, se advierten los pelillos desordenados de la naciente de una pluma, una curiosidad de diseño que aparece en plumas de algunos vasos sacrificiales mexicas,¹⁵ en diversos códices,¹⁶ y que se reprodujo en otras piezas de cerámica relacionadas con este disco. Una interpretación alternativa para la base de la cruz sería que las cuatro tiras representarían chorros de sangre, diseño muy común en los códices, que suele marcar altares y escalinatas de templos.¹⁷

Semejante asociación de la cruz cristiana con símbolos sacrificiales indígenas no es exclusiva de esta pieza. Ocurre, por ejemplo, en la cruz atrial de la iglesia dominica de Topiltepec, en la Mixteca,¹⁸ y en el monolito del águila y el

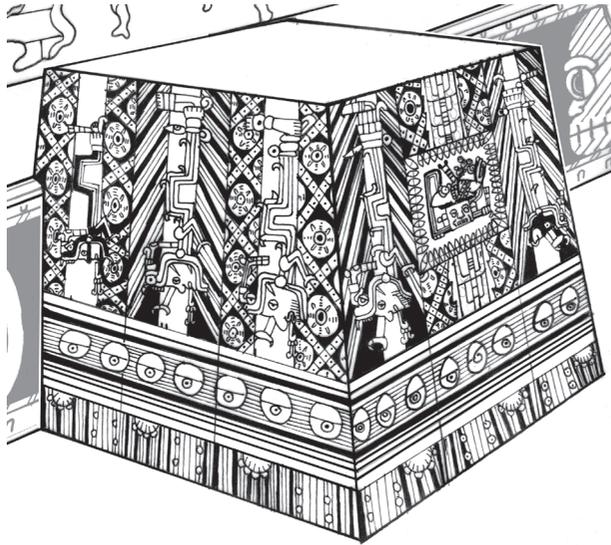
14. En el pie de foto de una reproducción del disco de cerámica se describe así “Christian cross in the center on top of a *momoztli*”. En efecto el trapecio empinado parece representar un altar o *momoztli*. Enrique Rodríguez-Alegría, “The Aztecs After the Conquest”, en *The Aztec World*, ed. Elizabeth Brumfiel y Gary Feinman (Nueva York: Harry Abrams, 2008), 201. La forma también se asemeja a algunas piedras sacrificiales del Posclásico.

15. Por ejemplo en el interior del gran *cuaubxicalli* del felino del Museo Nacional de Antropología.

16. No se omite el detalle de las pequeñas pilosidades en la base de las plumas en el tratado de arte plumaria del *Códice florentino*. Véase el *Códice florentino*, ed. facsimilar (México: Archivo General de la Nación, 1979), vol. 2, lib. IX, f. 63r. a 67r.

17. Por ejemplo, en la escalinata del templo del Cerro del Mono, *Códice Nuttall*, lám. 5.

18. Alfonso Caso, “La Cruz de Topiltepec”, en *Estudios antropológicos en homenaje al doctor Manuel Gamio*, eds. Wigberto Jiménez Moreno y Alfonso Ortega Martínez (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1956, 177-178). Pablo Escalante Gonzalbo, “Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo XVI”, en *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, ed. Helga von Kügelgen (Fráncfort del Meno: Vervuert, 2002), 76-79.



4a. Altar prehispánico de forma trapezoidal con pintura mural. Ocotelulco, Tlaxcala. Dibujo: Aban Flores Morán; b) Placa de cerámica en forma de trapecio destinada a cubrir el frente de un altar de mampostería similar a los prehispánicos. En la cenefa de la parte inferior puede observarse, de izquierda a derecha, un motivo no identificado, la fecha calendárica *Nahui Ollin*, una flor de cuatro pétalos, un círculo de papel plisado, un chalchihuite o cuenta de jade con pendiente y el símbolo *ilhuitl* (día, fiesta). Foto: Pablo Escalante.

jaguar en la plaza de Huaquechula, Puebla, piedra sacrificial prehispánica que ostenta un *chimalli* con plumones de sacrificio en cuyo campo se inscribió una cruz. También es oportuno mencionar los estandartes y pendientes de plumaria y oro elaborados en Tepetlaóztoc, zona de Tetzoco, para entregar como tributo al encomendero Gonzalo de Salazar.¹⁹ En dos de ellos se representa la cruz cristiana en objetos cuya técnica, estilo y ornamentación son plenamente indígenas. Tal es el caso del estandarte en el cual un mono enrosca su cola en el travesaño de la cruz (fig. 5).²⁰

La colección

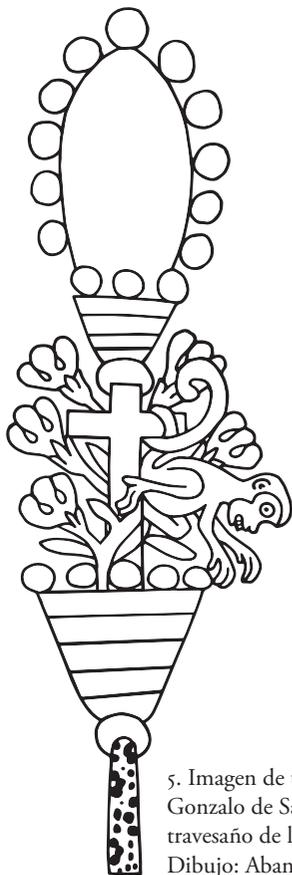
Es indispensable ahora referirnos a la procedencia del disco de cerámica. Como decíamos, el disco pertenece a una de las colecciones llevadas por Starr al Field Museum. Frederick Starr (1858-1933), profesor de antropología de la Universidad de Chicago, reunió durante varios años materiales arqueológicos mexicanos; tuvo noticia de algunas colecciones ya existentes y gestionó su traslado a los Estados Unidos. Lo hizo como una empresa personal, pero todo indica que el objetivo, a fin de cuentas, era ofrecer estas colecciones al museo de la ciudad en cuya universidad trabajaba.²¹ Concretó la adquisición de la Colección Abadiano, con piezas de la costa del Pacífico mexicano, en 1894,²² y entre ese año y 1897 formó por su cuenta una colección de cerámica matlatzínca, la Colección Tlacotepec, con la ayuda de un misionero bautista de nombre W. D. Powell, residente en Toluca. El misionero y el antropólogo montaron un plan en el que la tarea del primero era “dirigir” las excavaciones realizadas por los propios habitantes de las faldas del cerro de Tlacotepec y la de Starr buscarle un destino

19. Perla Valle, *Códice de Tepetlaóztoc (Códice Kingsborough)* (Toluca: El Colegio Mexiquense, 1994), 63-91.

20. *Códice de Tepetlaóztoc (Códice Kingsborough)*, ed. facsimilar de Perla Valle (Toluca: El Colegio Mexiquense, 1994), fol. 19 B.

21. Donald McVicker, “Prejudice and Context: The Anthropological Archaeologist as Historian”, en *Tracing Archaeology's Past: The Historiography of Archaeology*, ed. Andrew L. Christenson (Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1989), 113-126, 121.

22. Donald McVicker, “Las colecciones de arqueología de México del Field Museum”, en *México: la visión del cosmos. Three Thousand Years of Creativity* (Chicago: The Mexican Fine Arts Center Museum, 1992), 68.



5. Imagen de uno de los estandartes que se entregaron al encomendero Gonzalo de Salazar en Tepetlaoztoc. Un mono enrosca su cola en el travesaño de la cruz, basado en el *Códice de Tepetlaoztoc*, fol. 19 B. Dibujo: Aban Flores Morán.

a las piezas del otro lado de la frontera. Al parecer, el propio Starr compró la mayor parte de las piezas de Powell.²³

Powell le había hablado a su socio de otra colección en la que había materiales teotihuacanos, la de Antonio Peñafiel. Al comprender que era viable y redituable vender estos materiales en los Estados Unidos, el pastor emprendió por su propia cuenta la compra de la colección y la envió a través de la frontera. Pensaba venderla por \$3,000 dólares. Sin embargo, se vio en un apuro económico y optó por ofrecérsela a Starr por sólo \$1,700 dólares. Esto ocurrió en el mismo año de 1897.²⁴

23. McVicker, "Las colecciones", 70.

24. McVicker, "Las colecciones", 70.

En 1904 Starr dio un giro a sus intereses académicos y decidió ocuparse del estudio de los pigmeos. No tenía dinero para emprender su proyecto africano y optó por vender al Field Museum todo lo que había reunido hasta entonces. El 15 de septiembre de 1905 el Museo le pagó \$9,000 dólares y así adquirió toda la colección de Tlacotepec, cientos de objetos arqueológicos diversos y la Colección Peñafiel,²⁵ que estaba formada por 1,475 objetos.²⁶ Se trata de piezas arqueológicas principalmente de barro, procedentes de diferentes sitios de Mesoamérica, entre ellas las de Teotihuacán, compradas a Powell.

Antonio Peñafiel (1830-1922) había formado su colección al mismo tiempo que se dedicaba al estudio de los vestigios y documentos del pasado indígena y a la edición de fuentes.²⁷ En particular, se interesó por la ciudad de Teotihuacán, entabló contacto con los lugareños y se hizo de diversos objetos. Nunca estuvo en condiciones ni tenía el conocimiento o el propósito de hacer una excavación formal, pero sí descubrió dos sitios de interés: una habitación con pintura mural del periodo Clásico, situada en el barrio de San Sebastián, en un lugar llamado Teopancaxco,²⁸ y un conjunto de restos cerámicos procedentes en su totalidad de un mismo sitio, en el barrio de la Purificación, en el que había unas chozas pertenecientes a un campesino de nombre Pilar Vargas.²⁹ Vale la pena citar literalmente a Peñafiel: “Milagrosamente se salvaron estas reliquias, sepultadas en los escombros de la casa misma del alfarero, y descubiertas después por el arado de la milpa.”³⁰

En el capítulo XIII de su libro sobre Teotihuacán, Peñafiel habló de ambos hallazgos y en la sección de láminas publicó fotografías de varias de las piezas. Lo que más le había llamado la atención eran los moldes, pero no publicó fotos de ellos, sino de los vaciados que mandó hacer *ex profeso*. También incluyó imágenes de algunas de las piezas que se encontraron en positivo. Todas ellas coinciden con materiales que están en un mismo grupo de anaqueles y cajones de la colección Peñafiel/Starr en el Field Museum, con una numeración suce-

25. McVicker, “Las colecciones”, 70.

26. Carta de Frederick Starr al Dr. George A. Dorsey, 1 de agosto de 1905, Chicago, 4. Archivos del Field Museum. Expediente 947.

27. *Obras del doctor Antonio Peñafiel y su biografía* (no se acredita autor) (Ciudad de México: Sociedad Impresora, 1904); Jesús Galindo y Villa, *El Dr. Antonio Peñafiel: un aspecto de su vida*, t. 45 (Ciudad de México: Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1930).

28. Peñafiel, *Teotihuacán*, 49.

29. Peñafiel, *Teotihuacán*, 50.

30. Peñafiel, *Teotihuacán*, 50.

siva. Es decir, la colección que Peñafiel llamó de “la casa del alfarero” está en dicho museo, y abarca las piezas 95.735 a 95.851 y 164.841 a 164.866.

A Peñafiel le llamó la atención el disco con la cruz, así que fue una de las piezas que escogió fotografiar. Se refirió a ella en unas líneas del texto, señaló que la decoración que acompañaba a la cruz era de “estilo antiguo” y, para explicar la presencia de este disco de la cruz al lado de moldes y piezas con motivos que él juzgaba prehispánicos, escribió: “Esta unión de lo antiguo clásico y de lo colonial, se explica fácilmente, si los descendientes del alfarero antiguo alcanzaron la época de los conquistadores.”³¹

Peñafiel reconoció la unidad de esos materiales y tuvo el acierto de identificar la colección como perteneciente a un taller: en efecto, es la única manera de explicar la presencia de abundantes moldes y de piezas relacionadas con ellos. También estaba consciente del tipo de suceso que justificaba el hallazgo de materiales bien conservados, agrupados, vinculados entre sí. Es posible que él mismo haya atestiguado la extracción, también pudo narrárselo Pilar Vargas: se trataba de un desplome, la habitación había colapsado, con todos aquellos materiales en su interior.

Ahora bien, Peñafiel no hizo una distinción entre el material de ese hallazgo y otros objetos de la antigua ciudad. Para él todo (salvo el disco con la cruz) era antiguo, incluso lo llama “clásico”. Hasta ahora, la propia museografía del Field Museum, que incluye cuatro o cinco figuras de “la casa del alfarero” dentro de una vitrina con objetos del Teotihuacán clásico, también asumía la pertenencia de esas piezas a la cultura teotihuacana. No hay, sin embargo, un solo rasgo en los vestigios del taller de alfarería que sea propiamente de estilo teotihuacano. Sí hay motivos del Posclásico, interpretados con cierta libertad y combinados con otras formas desconocidas en el repertorio prehispánico.

Efectivamente, el disco con la cruz latina es la pieza que muestra de manera más ostensible un elemento ajeno al repertorio prehispánico. ¿Qué sucede con las demás piezas?

El conjunto de piezas de barro de “la casa del alfarero” suma unos 141 ejemplares de diversos tamaños. La mayor parte son pequeños, caben en la mano, pero también hay algunas piezas decorativas mayores, como el propio disco de la cruz. Hay tanto moldes como piezas acabadas. Los temas y el estilo de piezas y moldes son afines. He detectado hasta ahora un caso en el que un molde

31. Peñafiel, *Teotihuacán*, 50.



6. Ornamentos circulares para anclar en frisos arquitectónicos; a) disco de plumas con flor, diámetro, 31 cm; b) caracol segmentado con cinta, diámetro aprox. 28 cm. Cortesía The Field Museum, núms. cat. 95821, 95823. Foto: Pablo Escalante Gonzalbo.

coincide estrictamente con un positivo, es decir, que se trata de una pieza salida de ese mismo molde.³²

La gran mayoría de las piezas son planas y carecen de vista tanto en sus cantos como en su reverso. Esto indica que se trata de piezas hechas para ser miradas sólo de frente. Y puesto que no tienen punto de apoyo alguno, lo más probable es que hayan sido concebidas para fijarse con mezcla en un muro. Al menos tres de ellas (fig. 6)³³ tienen una suerte de anillo prominente en el reverso; parece tratarse de decoración para frisos, a la manera de los clavos escultóricos de círculos o flores que solían decorar los palacios y los templos en la época prehispánica y también en el siglo XVI.³⁴ El resto de las piezas no muestra este tipo de recurso para la incrustación, por lo que parece haber sido pensado para pegarse más que para empotrarse.

32. Se trata de la pieza con número de catálogo 95.798 y del molde 164.842.

33. Números 95820, 95821 y 95823.

34. James B. Kiracofe, "Architectural Fusion and Indigenous Ideology in Early Colonial Tepeocolula. The Casa de la Cacica: A Building at the Edge of Oblivion", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 66 (1995): 45-84.

La visión del conjunto sugiere que se trata de un mosaico cerámico en proceso; todos los materiales estaban en el mismo taller en el que se realizaba la producción, de allí que hubiera los mismo moldes que piezas acabadas.

Las piezas del taller

Las piezas de apariencia más precolombina, por así decirlo, en el conjunto son dos tableros con forma de trapecio (fig. 4b), así como fragmentos de otros dos.³⁵ Y, sin embargo, la definición de las formas y la combinación elegida no se corresponden con ningún ejemplo prehispánico que conozcamos. Puede apreciarse la forma repetida del pictograma *tépetl* o montaña, tal como se representaba en visperas de la Conquista. También hay algunas plumas, lazos y cuentas, todo ello con rasgos no idénticos a los de la iconografía conocida del Posclásico. En la cenefa de la base de uno de los tableros (fig. 4b) (si asumimos que la base es el lado más ancho del trapecio, como en los altares indígenas) se aprecia (tras un primer motivo no identificado) la fecha calendárica 4 Movimiento (*Nahui Ollin* en náhuatl), nombre de la quinta edad o Sol, la era de los hombres. En la misma cenefa pueden verse una flor de cuatro pétalos; un disco que corresponde con las representaciones pictográficas del círculo de papel plisado de algunos sacrificios; lo que parece un *chalchihuite* o cuenta de jade representado como orejera (con un pendiente en el centro), y el símbolo que llamamos *ilhuitl*, que alude a la noción de día sagrado o fiesta y que vemos también en la pintura mural del convento de Malinalco, en la bóveda.³⁶

La presencia de símbolos reconocibles en el repertorio prehispánico, pero en una composición que no identificamos en obras y fuentes antiguas, ocurre en algunas obras del siglo XVI, como el convento de Malinalco, antes citado. Que estos trapecios no son vestigios de una etapa anterior del taller cerámico sino obras contemporáneas a las demás, puede deducirse de la afinidad en el material y la técnica con el resto del conjunto. Además, varias de las formas representadas en los trapecios existen sueltas, como moldes o como formas en positivo, en el mismo grupo: es el caso del monte, algunas figuras de las plumas,

35. Trapecio A, con cenefa de *Nahui Ollin* (95840); trapecio B, con largas plumas (95839); además de 95795 y 95841.

36. Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise Garden Murals of Malinalco* (Austin: University of Texas Press, 1993), 47-49.

así como las cuentas del borde inferior. La forma de trapecio de ambas placas resulta tan curiosa para la tradición occidental como es familiar a la cultura ceremonial del Posclásico mesoamericano: se trata de la forma que típicamente adoptaban los altares, sobre los cuales se colocaban las ofrendas. Hay representaciones pictóricas como, por ejemplo, en el *tonalámatl* del Borgia,³⁷ y algunas obras de mampostería aún conservadas, como la del templo de Ocotelulco, Tlaxcala (fig. 4a).

También hay, entre las piezas y moldes de la colección, algunas formas mucho más naturalistas, afines a las que se aprecian en grabados del siglo XVI, y a las que se usaron en viñetas de obras como la de fray Diego Durán (1537-1588)³⁸ o fray Bernardino de Sahagún (1499-1590)³⁹ y también en la decoración conventual. Tal es el caso de una cenefa curva con una sucesión de flores ligadas a un tallo ondulante (fig. 7a);⁴⁰ el molde para una cenefa recta con otro tipo de flores, como capullos de madreselvas o freesias (fig. 7b);⁴¹ el molde para una hoja de lirio (fig. 7c);⁴² o bien moldes con la figura de un pájaro (fig. 7d).⁴³

La sensación de disparidad de la colección empieza a disiparse cuando se descubre la repetición de figuras y la conexión existente entre distintas piezas y moldes, con diversas combinaciones que comparten motivos entre sí. Esto confirma la idea de la contemporaneidad del conjunto y, más aún, la de su probable pertenencia a un mismo programa decorativo que incluiría algunos símbolos de origen antiguo, desprovistos de cualquier alusión que se pudiera considerar directamente idolátrica, y otros temas nuevos. Las placas con forma de trapecio, por ejemplo, exhiben motivos, como flores y plumas, que aparecen en varios moldes sueltos de la colección. Como en este momento aún trabajo en el análisis comparativo de todo el conjunto, me quiero limitar a la presentación de cuatro piezas (fig. 8): el disco del que ya he hablado y otros tres, relacionados con éste. En realidad, dos de ellos son piezas acabadas para cuya elaboración se utilizó un molde y las otras dos son moldes para realizar sendos

37. *Códice Borgia*, lám. 63.

38. Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, ed. Ángel María Garibay K., 2 vols. (México: Editorial Porrúa, 1967).

39. Fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino* (Historia general de las cosas de la Nueva España), ed. facsimilar, 3 vols. (México: Secretaría de Gobernación, 1979).

40. Número 95846.

41. Número 95736.

42. Número 95785.

43. Por ejemplo, número 95806.



7a) Cenefa curva con una sucesión de flores ligadas a un tallo ondulante, 3,8 × 10 cm. Cortesía The Field Museum, núm. cat. 95846; b) prueba realizada por Peñafiel, a partir del molde original para una cenefa recta con flores y capullos de madreselvas o freesias, 8,5 × 21 cm. Cortesía The Field Museum, núm. cat. 95736; c) molde para una hoja de lirio (derecha), 8,2 × 5,8 cm. Cortesía The Field Museum, núm. cat. 95785; d) molde con la figura de un pájaro (izquierda) y positivo de prueba elaborado por Antonio de Peñafiel, 12 × 8,5 cm. Cortesía The Field Museum núm. cat. 95806. Fotos: Pablo Escalante Gonzalbo.



8. Los cuatro discos de cerámica de la Colección Peñafiel: a) disco de la cruz latina, 36 cm, 4.63 kg; b) disco de los cuatro remates de plumas, 25.5 cm, 1.6 kg; c) molde de las cuatro volutas, 32.5 cm, 2.17 kg; d) molde de la mazorca de maíz, 18 cm, .398 kg. Para los dos moldes he utilizado un procedimiento de inversión de la imagen de Photoshop. Cortesía The Field Museum, núms. cat. 95851, 95816, 95838, 164854. Fotos: Pablo Escalante Gonzalbo.

discos. Las llamaré *disco de la cruz latina* (fig. 1),⁴⁴ *disco de los cuatro remates de plumas* (fig. 9a),⁴⁵ *molde de las cuatro volutas* (fig. 10)⁴⁶ y *molde de la mazorca de maíz* (fig. 11).⁴⁷

Los discos

Las cuatro piezas circulares son básicamente similares por su material, su técnica, la apariencia general de su estilo e incluso sus dimensiones, si bien el molde de la mazorca es más pequeño. Los cuatro están decorados con algunos elementos que tienen su origen en el repertorio prehispánico, pero en ninguno de los cuatro es reconocible una iconografía prehispánica propiamente dicha: no hay una composición que encontremos tal cual en el repertorio antiguo.⁴⁸ Se trata de obras (dos de ellas, ya decíamos, sólo apreciables por los moldes que iban a emplearse para ejecutarlas) cuya única función parece haber sido decorar una superficie arquitectónica: no se paran, no sirven para sujetar o contener nada, deben ser colocadas en una superficie vertical para verse.

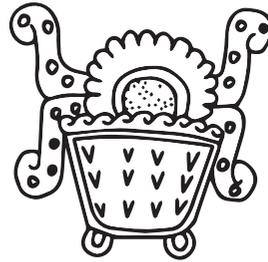
44. Número de inventario 95851, diámetro 36 cm.

45. Número 95816, diámetro 25.5 cm.

46. Número 95838, diámetro 32.5 cm.

47. Número 164854, diámetro aproximado (la pieza está rota y falta una parte) 18 cm.

48. El caso más cercano sería el de la cabeza de Coyolxauhqui que mencioné antes.



9a) Disco de los cuatro remates de plumas, 25,5 cm. Presenta un girasol en el centro del cual surgen cuatro vírgulas que se bifurcan y cuatro remates de ornamentos plumarios que forman una cruz. En la siguiente circunferencia se encuentran doce rombos, seguidos por nacientes de plumas y plumas secundarias de águila. Cortesía de The Field Museum, núm. cat. 95816. Foto: Pablo Escalante Gonzalbo; b) brasero con una bola de zacate impregnada de copal y sangre, en combustión a ambos lados, dos vírgulas de humo se bifurcan. *Códice Borgia*, lám. 63. Dibujo: Aban Flores Morán.

En cuanto a su iconografía, las cuatro comparten un mismo elemento central que es una flor. Esta flor se caracteriza por tener un enorme centro que se conoce en botánica como “capítulo” y tiene, en la naturaleza, una infinidad de inflorescencias usualmente de intenso color amarillo. Los grandes capítulos centrales se presentan en las asteráceas como la margarita, y son particularmente grandes, con mayor superficie que la corola, en el girasol. Tanto el disco de la cruz latina, como el disco de los cuatro remates de plumas y el molde de la mazorca de maíz muestran el gigantesco capítulo rodeado de pétalos muy pequeños característico del girasol. En el molde de las cuatro volutas no se advierte la corola, pero el capítulo es igualmente grande. En cuanto a las inflorescencias, son muy ostensibles en tres discos y no lo son en el de la cruz latina. En el molde de las cuatro volutas se advierte bien la técnica de elaboración de esta forma, con múltiples incisiones que en el positivo aparecen como pequeñas bolitas.

Tal es el centro de las cuatro piezas, un girasol. Alrededor de la flor apreciamos esa sucesión de crestas, como de líquido que fluye, tanto en el disco de la cruz



10. Imagen invertida digitalmente del molde de las cuatro volutas, 32.5 cm. En el centro se advierte el capítulo del girasol, del cual surgen cuatro vírgulas de humo que se bifurcan. Alternando con las vírgulas, cuatro grandes volutas forman una cruz, y entre ellas cuatro largas volutas que forman una cruz. A continuación se despliega la cenefa circular de los doce rombos y finalmente un motivo con variaciones semejante a un ojo emplumado. Cortesía The Field Museum, núm. cat. 95838. Foto: Pablo Escalante Gonzalbo.

latina como en el molde de la mazorca de maíz. También es común a ambas piezas el despliegue radial de torzales. Y ambas tienen diseños plumarios en su circunferencia exterior, salvo que el molde de la mazorca no muestra el pictograma de plumón de sacrificio.

Por su parte, el disco de los cuatro remates de plumas y el molde de las cuatro volutas, que no tienen las ondulaciones de presunto líquido ni el torzal, comparten dos rasgos muy notables. Uno de ellos son los cuatro brotes de vírgulas que se bifurcan, reminiscentes aunque no idénticas a las representaciones pictográficas prehispánicas del humo que surge de las ofrendas en proceso



11. Imagen invertida digitalmente del molde de la mazorca de maíz (18 cm). En su centro se advierte una flor de girasol, seguida por una sucesión de crestas (que he identificado como representación del líquido que fluye), torzales y tres circunferencias de plumas. De todo el conjunto emerge, y ocupa el primer plano, una mazorca de maíz con dos hojas abiertas a sus lados. Cortesía The Field Museum, núm. cat. 164854. Foto: Pablo Escalante Gonzalbo.

de quemarse (fig. 9b).⁴⁹ Y el otro rasgo en común entre los dos es una cenefa circular con una sucesión de doce trapecios.

La presencia de las plumas es más clara en la orla del disco de los cuatro remates de plumas. En el disco de la cruz latina, como hemos visto, la orla está formada por representaciones estereotipadas del plumón de garza y en la circunferencia previa a la orla hay también una sucesión de plumas. En el molde de la mazorca de maíz parece haber tres circunferencias plumarias sucesivas. Y finalmente la orla del molde de las cuatro volutas presenta un motivo variable y complejo, que recuerda al glifo ojo de reptil, y que por el momento no puedo resolver.

49. Surgen de una ofrenda que arde en una imagen del *tonalámatl* del *Códice Borgia*, lám. 63. Se advierten surgiendo de las bolas de zacate (*zacatapayolli*) en las cajas mexicas de ofrendas, labradas en piedra. Por ejemplo, cajas 2 y 3 en Gutiérrez Solana Rickards, *Objetos ceremoniales*, figs. 13, 17, 21.

La cruz, el sacrificio y el cuerpo de Cristo

A simple vista, hay una diferencia fundamental entre el disco de la cruz latina y los otros tres y es, justamente, ésta: que ostenta la cruz. Así lo vio Peñafiel cuando destacó la presencia de esta pieza dentro del conjunto. A su juicio, y para cualquiera en un primer acercamiento, parecería que es la única pieza propiamente cristiana. Sin embargo, los cuatro discos son muy semejantes y parecen haber estado destinados a un mismo uso; comparten, como hemos visto, diferentes elementos en combinaciones distintas, y todo indica que son contemporáneos. Esto nos pide valorar también las posibles semejanzas en su significado.

Los cuatro discos tienen la flor abierta en su centro, motivo ligado fuertemente a la idea de la herida sacrificial en la tradición mesoamericana y en la nahua en particular. Se trata de un girasol, *chimalxóchitl*, que semánticamente relaciona la decoración con el concepto de escudo de guerra o *chimalli*, en coincidencia con la apariencia de estos objetos (que son como *chimallis* de barro).

Dos de los discos (un positivo y un molde) tienen, como hemos visto, la sucesión de crestas ondulantes alrededor de la flor. Si la flor es interpretada como herida abierta, el líquido aludido por las crestas sería sangre.

En los *Cantares mexicanos* encontramos claves importantes para advertir el simbolismo de la flor como metáfora del sacrificio. Uno de estos cantos, especialmente rico, es el *Xopancuicatl* de llamamiento a la guerra.⁵⁰ Del campo de batalla se dice “allí están abriendo las flores [...] donde surge el agua divina, lo quemado (*teotl tlachinolli*)”;⁵¹ “en el lugar donde se adora a la aurora están abriendo las flores, en el lugar de la guerra florida de Tloque Nahuaque”.⁵² Y además de hablar genéricamente de las flores, se alude expresamente al girasol: los nobles y valientes van a la guerra “Con su flor de escudo, con su flor de insignia de águila”.⁵³ La expresión utilizada para decir flor de escudo es,

50. *Cantares mexicanos*, fol. 6r y 6v. Mi traducción completa: Pablo Escalante Gonzalbo, “Xopancuicatl”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 231 (marzo 1990): 32-33. De allí proceden los fragmentos que cito.

51. *Teotl tlachinolli* es un difrasismo nahua para nombrar la guerra como asunto sagrado, la guerra como espacio de confrontación que emula el choque de los opuestos cósmicos, *v. gr.* agua *vs.* fuego. Los cautivos de guerra en general y los cautivos de la guerra sagrada especialmente, se convierten en víctimas sacrificiales. Las frases en náhuatl: “oncan ye oncuepontimania [...] oncan inemanaya oc teotl tlachonollia”.

52. “Tlahuizcalteochitla oncuepontimani yn ixochiquiyaopan in tloque in nahuaque”.

53. “Chimalxochitl, quauhpiolxochitl yc”.

desde luego, *chimalxóchitl*, de manera que podría traducirse igualmente como “Con su girasol, con su insignia de águila”.

De la flor surge un “néctar del color de la vida”.⁵⁴ Las últimas líneas del canto no dejan duda sobre su sentido sacrificial. Hablando del guerrero: “Buen canto, bella flor es su sangre, el líquido de su pecho”.⁵⁵

En la *Psalmodia christiana*,⁵⁶ una colección de cantos en lengua náhuatl elaborados por fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores indígenas, con la idea de reemplazar los cantos tradicionales indígenas por otros, de contenido evangélico, sacramental y de culto a los santos, se usa una terminología afín a la de los cantares y diversas metáforas que eran familiares a los nahuas y ahora debían aplicarse a la liturgia cristiana. Los cantos de la *Psalmodia* hablan en varias ocasiones de la sangre de Cristo, como era imprescindible que lo hicieran; la califican como preciosa con el término náhuatl *tlaxo: itlaçoezçotzi*,⁵⁷ su “sangre muy preciada y querida”. También se refieren a cómo la Santa Cruz se embellece por la sangre de Cristo.⁵⁸

La relación guerra/sacrificio, reiterada en la lírica nahua de origen antiguo, aparece también en el lenguaje de evangelización. Cuando en los salmos se habla del arcángel San Miguel se le nombra con un rango militar nahua *tiacauh: in vei tiacauh, in vei Archangel*,⁵⁹ el gran valiente, el gran arcángel. La muerte de Cristo en la cruz se describe asimismo como una batalla: “Una gran batalla, una gran guerra, se luchó; en la cruz Jesús luchó contra nuestros enemigos”.⁶⁰ Los términos usados para dicha batalla son los mismos empleados en la descripción de las guerras nahuas *necaliliztli* y *yaoyotl*.

Dos de los discos (un positivo y un molde) tienen como hemos visto la sucesión de crestas ondulantes alrededor de la flor, que parecerían reforzar el simbolismo de la sangre que brota de la “flor” abierta. Los otros dos discos muestran, en cambio, las volutas de humo propias de la ofrenda que se quema.⁶¹ Esta

54. “Voliliztlapalneucxochitla”.

55. “Vectli ya cuicatl, yeclti ya xochitl ymeçoh ymelchiquihpatiu”, *Cantares mexicanos*, fol. 6 v.

56. Fray Bernardino de Sahagún, *Psalmodia christiana*, trad. Arthur J. O. Anderson (Salt Lake, Utah: University of Utah Press, 1993).

57. Sahagún, *Psalmodia*, 36.

58. Sahagún, *Psalmodia*, 148.

59. Sahagún, *Psalmodia*, 286.

60. Sahagún, *Psalmodia*, salmos del segundo día de la fiesta de la Resurrección, p. 14.

61. *Códice Borgia*, lám. 63. Sobre la transformación de la ofrenda por el fuego, Silvia Limón Olvera, *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012).

ofrenda que se consume, para que pierda su materia pesada, se volatilice y pueda ser absorbida por los dioses, en la tradición mesoamericana, es en muchos casos una bola de zacate o papel impregnada de la sangre de un ave o de un sacerdote, también puede ser un corazón o la sangre de una víctima sacrificial. Así pues, en los cuatro discos se alude a la sucesión del hecho sacrificial: en dos de ellos por la sangre que fluye, en los otros dos por el humo que la eleva.

El sacrificio se expresa con símbolos de la tradición indígena (apertura de la flor, sangre, humo) y en un lenguaje metafórico tradicional indígena y nahua que estaba todavía en uso en el siglo XVI. Pero claramente, tanto las expresiones líricas como éstas en cerámica y cualesquiera otras estaban ya insertas en la vida ritual cristiana, eran parte de la liturgia cristiana. La presencia de la cruz confirma, por supuesto, el nuevo objeto del culto.

La cruz es evidente en el disco de la cruz, es la representación figurativa de los maderos de la cruz romana y se encuentra superpuesta al resto de los diseños. En el molde de las cuatro volutas es más sutil, está integrada al conjunto de los diseños: entre cada una de las vírgulas de humo surge una larga voluta en forma de S, cuatro en total, en ángulo recto, para formar la cruz. En el disco de los cuatro remates de plumas, lo que surge entre las vírgulas de humo son estos remates ornamentales, muy comunes en tocados, como los del *Códice Borbónico*.⁶²

Hay una cuarta pieza, el molde de la mazorca de maíz, en el cual he argumentado la presencia de la *chimalxóchitl* abierta y el líquido ondulante. También está en este molde la sucesión de bandas en torzal, como las utilizadas en la tradición mesoamericana para expresar las vías de las fuerzas sagradas e idénticas a las del disco de la cruz latina. En el disco que habría de elaborarse con este molde no se advierte la forma de la cruz. No está. Lo que sí hay es un par de formas curvas que se abren hacia los lados, dejando emerger, en la parte superior, lo que parece ser una mazorca. Así lo sugieren su forma y el acompañamiento de las hojas que se abren. Y la verdad es que la mazorca de maíz sí tendría mucho sentido en los términos de la liturgia cristiano-indígena y de la analogía que caracterizó la construcción del discurso de evangelización, especialmente en las primeras décadas de relación entre franciscanos y pueblos nahuas.

Por muy difícil y comprometedor que pudiera haber sido enunciar frente a los indígenas el misterio de la transubstanciación, era indispensable hacerlo. De manera que a la vez que prohibían y combatían el sacrificio humano y la

62. *Códice Borbónico* (México: Siglo XXI, 1981), lám. 16.

antropofagia, los frailes debían explicar a los indígenas que el pan y el vino se transformaban durante la misa en la carne y la sangre de Cristo, y luego eran ingeridos en la comunión. Y lo hicieron del mismo modo en que transmitieron las demás ideas, echando mano de la traducción y de la analogía.

En los cantos de la fiesta de Corpus Christi se entonaba: “Para fortalecernos, nos da a comer su precioso cuerpo, y para alegrarnos nos da a beber su preciosa sangre”.⁶³ Y en el salmo contiguo se explica que aquello que ocurrió el Jueves Santo en Jerusalén lo realiza ahora la Santa Iglesia, cada día, en el momento de la consagración. Y qué es lo que ocurrió: in “tlascalli teunacatl omuchiuh: auh in vino, teueztli omuchiuh”, “la tortilla se convirtió en carne divina y el vino se convirtió en sangre divina”.⁶⁴

El maíz junto a la sangre, emergiendo de la flor, parece completar el mensaje cristológico del disco; prescinde de la cruz pero presenta el cuerpo y la sangre de Cristo. No está de sobra decir que las líneas utilizadas para sugerir los dientes de la mazorca, que son líneas más notables en la parte central, parecen formar una cruz, quizá en forma de Tau. Esto último, sin embargo, es una conjetura.

Habíamos mencionado un elemento que aparece en el disco de los cuatro ornamentos de pluma y en el molde de las cuatro volutas: una circunferencia formada por piezas iguales con forma de alargados trapecios. Su regularidad rectilínea sugiere que se trata de cuentas talladas, en realidad parece un sartal o un medallón extendido. Es importante observar que en ambos casos se trata de doce cuentas. El número doce no es significativo para la numerología mesoamericana;⁶⁵ pero sí es muy importante en el cristianismo. En realidad, las cuentas y brazaletes aparecen en los mismos textos que venimos analizando, tanto en los cantos tradicionales nahuas de contenido sacrificial como en los salmos formados por Sahagún. En el Xopancuicatl se alude al campo de la guerra sagrada con la metáfora: “donde llovisnan cuentas del brazaletes precioso”.⁶⁶

También en la *Psalmodia* aparecen metáforas asociadas al valor de las cuentas. La gracia del cristiano se compara con brazaletes y collares de jade que fueron dejados por los doce apóstoles al partir.⁶⁷ También se incluye en un canto la figura de que la ciudad de Dios brilla como una estera de brazaletes

63. “Inic tito chicaoazque, otechmoqualtili in inacaiotzi: aun inic tipapaquizque, otechmitili in itlaçoetzotzi”, Sahagún, *Psalmodia*, 172, cuarto salmo de Corpus Christi.

64. Sahagún, *Psalmodia*, 172, tercer salmo de Corpus Christi.

65. Como sí lo son el 2, el 4, el 5, el 9, el 13, el 18 o el 20.

66. “Ypixauhyin in nepapan tlaçomaquiztetl”, *Cantares mexicanos*, fol. 6r.

67. Sahagún, *Psalmodia*, 18, prólogo, salmo segundo.

y se dice que hay doce piedras preciosas en sus muros con los nombres de los doce apóstoles.⁶⁸ Es posible, entonces, que el círculo de doce trapecios esté relacionado con el sacrificio y la gracia y que tenga un sentido apostólico.

El tiempo y el lugar

La colección de piezas, moldes y fragmentos procedentes de “la casa del alfarero” en Teotihuacán, que en su día adquirió Antonio Peñafiel y que actualmente guarda el Field Museum de Chicago parece haber formado parte de un proyecto decorativo para adornar algún pequeño recinto de culto, posiblemente la fachada de una capilla en ese mismo barrio de La Purificación,⁶⁹ donde Peñafiel sitúa la evidencia de desplome y el hallazgo de las piezas.

La abundancia de moldes y su clara relación con las piezas indican que el material procede de un sitio de producción, de un taller de alfarería. La idea de que se trataba de “la casa” de un alfarero es fruto de una occidentalización de la mirada; para el medio indígena y especialmente en la etapa colonial temprana, parece más factible que se tratara de un taller de uso colectivo, e incluso es más probable que fuera del taller de una escuela de artes y oficios.⁷⁰

La unidad en la técnica y los materiales, en la forma, las dimensiones y la iconografía corresponde con objetos que fueron producidos dentro de un breve lapso: no hay artefactos de diferentes épocas. La presencia de símbolos y temas explicables en términos de la tradición nahua del Posclásico es muy reveladora. Diversos motivos esquemáticos propios del repertorio del Posclásico como el glifo calendárico *Nahui Ollin*, el pictograma del plumón de garza, el pictograma de montaña o el caracol cortado coexisten con elementos de tipo naturalista, semejantes a los motivos ornamentales europeos que vemos en obras del siglo XVI, como los pájaros, algunas hojas y cenefas de flores.

Tal coexistencia es característica de las primeras cinco o seis décadas de la evangelización: no se habían olvidado los motivos prehispánicos y su simbolismo estaba aún parcialmente activo, interactuando con los nuevos símbolos

68. Sahagún, *Psalmódia*, 130, segundo y tercer salmos de Domingo de Pascua.

69. No es imposible que lo que en el siglo XIX es un barrio “de la Purificación” haya sido la ubicación del primitivo edificio de los franciscanos en la localidad.

70. Habría estado adjunta al antiguo “monasterio” de los franciscanos, cuya ubicación precisa desconocemos, o bien junto a una antigua capilla de barrio, antecedentes, en cualquier caso, de la pequeña iglesia próxima al predio de la que habla Peñafiel. Peñafiel, *Teotihuacán*, 50.

y temas de origen europeo, tal como se aprecia en los *Cantares* y en la *Psalmodia*.

En la colección de “la casa del alfarero” hay muy poco que pudiéramos considerar inequívocamente precolombino (y mucho menos de la cultura teotihuacana). Tampoco hay indicios formales o iconográficos de intrusiones posteriores al siglo XVI. En realidad, parece que estamos frente a las obras de un taller, montado quizá *ex profeso* para un proyecto: tal es la coherencia del material. Estos materiales parecen reflejar un solo momento, en el siglo XVI, que quedó sellado por el desplome de la construcción dentro de la cual se encontraban los moldes y las piezas.

Hay indicios para pensar que ese momento capturado por el desplome podría corresponder al lapso 1557-1558. San Juan Teotihuacán había sido evangelizado por los franciscanos, como tantos otros pueblos del valle de México. Primero fue visita de Tetzcoco, pero al cabo de unos años, por razones de proximidad, el vínculo más estrecho fue con los franciscanos de Otumba.⁷¹ Incluso cuando a los agustinos se les asignó la visita de Teotihuacán, las autoridades de este pueblo siguieron manteniendo una relación preferente con los franciscanos y visitando Otumba,⁷² con la esperanza siempre de tener residiendo en su pueblo a los Hermanos Menores.⁷³ En 1557 o acaso el año anterior —esto no es claro en las fuentes— los agustinos quedaron a cargo de San Juan Teotihuacán, y lo visitaban desde Acolman.

Los habitantes de San Juan Teotihuacán se resistieron a ver como permanente esta situación, nunca perdieron el vínculo con los franciscanos ni la esperanza de que éstos regresaran. Cuando, en 1557, los agustinos decidieron construir

71. Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana* (México: Porrúa, 1980), lib. III, cap. LIX, 347-353; fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, coord. Miguel León Portilla, 7 vols. (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1975-1983), lib. XIX, cap. VIII, vol. 6, 34-39; Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España, 1519-1821*, trad. Stella Mastrangelo (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1986), 282.

72. En particular, se dice que en Otumba los indios tenían “grande amor y respeto” por fray Juan de Romanones. Mendieta, *Historia eclesiástica*, 350; y durante el conflicto que a continuación se describe acudieron a misa en Otumba, 351.

73. Desde que les asignaron a frailes agustinos en sustitución de los franciscanos, empezaron a visitar a estos últimos, acudiendo incluso a México, y les “dijeron que no habían de parar hasta que les diesen lo que pedían. Y aunque los frailes de S. Francisco no los querían oír en el caso, no dejaban ellos de solicitar su negocio por todas las vías que podían”, Mendieta, *Historia eclesiástica*, 348.

un convento en San Juan Teotihuacán para tener allí una casa con frailes residentes, los habitantes se rebelaron. La rebelión se prolongó por dos años y es descrita con cierto detalle por fray Jerónimo de Mendieta (1525-1604).⁷⁴ Intervinieron en el conflicto el alcalde mayor de Tetzco, el virrey, el arzobispo y un juez visitador; hubo azotes,⁷⁵ sentencias a trabajos forzados y alguna batalla campal con enfrentamientos cuerpo a cuerpo entre gente del pueblo y enviados del arzobispo —incluido el juez visitador— que sólo concluyó cuando el encomendero, Alonso de Bazán, intervino con su espada desenvainada.⁷⁶ Incluso hubo una noche en la que murió mucha gente ahogada, en medio de una tormenta, mientras trataban de huir.⁷⁷

Según la descripción de Mendieta, el pueblo fue abandonado durante varios meses a lo largo de este tiempo de amotinamientos; táctica muy común entre los indios para eludir la represión de las autoridades coloniales. También sabemos, gracias a la descripción de Mendieta, que en San Juan había un “monasterio” anterior a la llegada de los agustinos y del que los agustinos quisieron apropiarse pintando en sus muros temas propios de su orden.⁷⁸ Lo cual quiere decir que los franciscanos, aunque no tenían gente disponible para residir allí, habían dotado al pueblo de algo más que una capilla de visita.

En el relato del largo conflicto surge información relevante para el estudio de la colección de moldes y piezas que vengo examinando: se habla de diversos daños a la arquitectura y desplome de muros (aportillar,⁷⁹ es el verbo que utilizan). Es probable que la arquitectura existente en Teotihuacán en aquellas fechas haya sido de adobe, y en todo caso no era muy sólida. Veamos.

En dos ocasiones las autoridades arrestaron e hicieron presos a algunos de los líderes indígenas de la comunidad: las dos veces los detenidos se fugaron

74. Mendieta, *Historia eclesiástica*, el citado capítulo LIX: “De lo que pasaron y padecieron los indios naturales de S. Juan Teutiucan por tener doctrina de los frailes de S. Francisco”, 347-353.

75. Los azotes comenzaron desde la primera negativa del pueblo a obedecer a los agustinos: el alcalde mayor de Tetzco, Jorge Cerón “mandó azotar públicamente en la plaza a todos los alguaciles”, Mendieta, *Historia eclesiástica*, 348.

76. “con la espada desnuda por amedrentar a los indios los hizo arredrar”, Mendieta, *Historia eclesiástica*, 349.

77. “Murieron sesenta personas sin confesión, y veinte niños sin el agua del bautismo”, Mendieta, *Historia eclesiástica*, 351.

78. Los agustinos “mandaron luego pintar en la portería al santo patrón de su orden, y otro santo o santos de la misma orden, como por muestra de estar allí aposesionados, y ser aquel su monasterio”, Mendieta, *Historia eclesiástica*, 348.

79. “Romper una muralla o pared” (RAE).

tras romper una pared, y al menos en una de estas ocasiones es seguro que se encontraban en una dependencia del convento.⁸⁰ En algún momento, la gente descubrió que cinco o seis indígenas colaboradores de los agustinos estaban del lado de las autoridades y daban información sobre los planes del pueblo a los enviados del arzobispo. Es probable que se tratara de *teopantlaca* o “gente de la iglesia”,⁸¹ algunos eran cantores y otros tenían cierta responsabilidad de llevar registro y cuidado de las cosas de la iglesia, como sacristanes. La reacción del pueblo fue golpearlos, expulsarlos de la comunidad y derrumbar sus casas.⁸²

Pero la información más importante se refiere al convento mismo: cierta noche, cuando no había ninguna autoridad española en el pueblo y los agustinos tampoco estaban, la gente del pueblo aprovechó para llevarse el ajuar eclesiástico de valor: “acudieron la noche siguiente al monasterio” lo saquearon “sin dejar alguna cosa, salvo el monasterio aportillado”.⁸³ Los agustinos regresaron, y al ver “la casa tan mal parada, fueles forzado dar luego la vuelta”.⁸⁴ Fray Juan de Torquemada (1557?-1624), que cita el pasaje de Mendieta y glosa el episodio, se refiere a cómo “aportillaron” el monasterio, “sin dejar lugar de él que fuese de provecho para morarle o asistirle”, y así los agustinos encontraron la casa “con tanta ruina” que tuvieron que regresar a Acolman.⁸⁵

Por todo ello este episodio de abandono y destrucción me parece importante. La colección de moldes y piezas se conservó como un grupo homogéneo, sin alteraciones, sin irrupción de material posterior, quieta en el tiempo, reflejando un momento específico que fue el de la evangelización temprana, el de la política de sincretismo.⁸⁶ Ese momento pudo haber sido justamente el de 1557-1558. Tras el conflicto, los franciscanos volvieron a hacerse cargo del pueblo y eventualmente organizaron la construcción de un nuevo edificio.⁸⁷

80. Mendieta, *Historia eclesiástica*, 349.

81. Categoría que incluía a los cantores pero también a sacristanes. Véase, al respecto, James Lockhart, *The Nahuas After the Conquest. A Social and Cultural History of Central Mexico, Sixteenth Through Eighteenth Centuries* (Stanford: Stanford University Press, 1992), 215-217.

82. Mendieta, *Historia eclesiástica*, 349.

83. Mendieta, *Historia eclesiástica*, 351.

84. Mendieta, *Historia eclesiástica*, 351.

85. Torquemada, *Monarquía indiana*, 6, 37.

86. Pablo Escalante Gonzalbo, “El término sincretismo y el estudio del arte novohispano del siglo XVI”, en *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*, 313.

87. Erigido oficialmente en doctrina franciscana en 1559, Gerhard, *Geografía histórica*, 282-283. Se emitió una cédula real para que los indios de Teotihuacán no fueran forzados a recibir a religiosos de otra orden que no fuese de su agrado; además los recibió el virrey e instruyó al

Tampoco es imposible que la colección fuese algunos años posterior a 1557. En ese caso habría sido otro desplome el que explicaría que el material haya quedado atrapado. Por el momento, el lapso de los motines de 1557-1558, es la mejor opción disponible.

El campo de estudio del arte cristiano-indígena

Por sugerencia de algunos lectores y dictaminadores de este trabajo, he decidido agregar unas líneas para referirme a antecedentes historiográficos que ayudan a acotar el campo de estudio al que pertenecen estas piezas de cerámica y en el cual se inscribe mi análisis.

Fue en la década de 1940 cuando por primera vez la historiografía del arte colonial se ocupó expresamente de los rasgos formales y de las peculiaridades ornamentales del arte elaborado por los artistas indígenas en el siglo XVI. El historiador José Moreno Villa tuvo el acierto de buscar un nombre para esas obras, para ese subestilo dentro de las manifestaciones del Renacimiento en la Nueva España: le llamó *tequitqui*.⁸⁸ Identificar un grupo de obras y señalar los rasgos propios de la interpretación indígena fueron los grandes méritos de Moreno Villa. La definición que entonces ofreció y los casos que examinó corresponden básicamente con el bajorrelieve en piedra. En realidad el término *tequitqui* sigue vigente para describir ese tratamiento escultórico peculiar de las formas, más floridas y desordenadas, pero con una talla más plana (entre otros rasgos).

El siguiente paso en el estudio de las obras de mano indígena en el arte novohispano lo dio Manuel Toussaint, quien dedicó un capítulo de su *Pintura colonial en México* a lo que llamó “La pintura cristiano-indígena”.⁸⁹ El uso de los dos términos, “cristiano” e “indígena”, unidos con un guión, apunta hacia uno de los rasgos más notables de este arte según lo conocemos hoy: la yuxtaposición. Es un arte en el que, como ocurre con los discos y otros materiales de cerámica de la colección Peñafiel, los elementos indígenas y los cristianos

provincial franciscano, fray Francisco de Toral para que enviara frailes que se hicieran cargo de la doctrina en el pueblo. Mendieta, *Historia eclesiástica*, 352.

88. José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana* (México: El Colegio de México, 1942). José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas* (México: El Colegio de México, 1948).

89. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas [1965], 2ª. ed. 1982), 23-33.

aún pueden distinguirse, como componentes de dos tradiciones que se juntan, la cristiana y la indígena mesoamericana.

Elisa Vargaslugo continuó la reflexión sobre el fenómeno *tequitqui*, precisamente allí donde los rasgos descritos por Moreno Villa eran más apreciables: la talla indígena en piedra.⁹⁰ Por su parte, Constantino Reyes Valerio se interesó en la descripción de Toussaint, aunque decidió invertir el orden de las palabras para honrar el protagonismo de la fuerza de trabajo indígena, y lo llamó “arte indocristiano”.⁹¹ Fue especialmente meritorio el laborioso recuento que hizo Constantino Reyes de los elementos simbólicos de origen indígena presentes en el arte del siglo xvi en los pueblos de indios.

Otra obra decisiva para la formación de este campo de estudio fue el libro de Jeanette F. Peterson, *The Paradise Garden Murals of Malinalco*,⁹² que además inauguraba el fuerte interés por estos temas que ha mostrado en los últimos años la historiografía estadounidense. El programa del claustro de Malinalco, con sus formas vegetales, los medallones con monogramas y, en general, la integración de las tradiciones ornamentales indígena y renacentista, es totalmente pertinente para una reflexión más amplia sobre los materiales de cerámica que aquí he presentado. En el interés y la investigación sobre Malinalco coincidió Jeanette con Isabel Estrada de Gerlero, quien ha realizado una de las más grandes contribuciones al arte del siglo xvi en Nueva España.⁹³

Sería muy largo para exponerlo aquí, pero es preciso añadir que el estudio sobre los códices pictográficos mesoamericanos, muchos de ellos de factura colonial, se ha ido vinculando cada vez más al estudio general del arte realizado por indígenas en la Nueva España. La obra pionera en el análisis de los códices como parte de ese proceso de transformación del arte indígena fue la de Donald Robertson.⁹⁴ Toussaint incluyó algunos códices en su estudio del arte “cristiano-indígena”, y Jeanette Peterson uso sistemáticamente el *Códice florentino* en el análisis de la pintura mural de Malinalco. El vínculo entre los temas,

90. Elisa Vargaslugo Rangel, *Las portadas religiosas de México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969).

91. Constantino Reyes Valerio, *Arte indocristiano. Escultura del siglo xvi en México* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978).

92. Citado anteriormente, véase nota 36.

93. Elena Isabel Estrada de Gerlero, *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo xvi* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

94. Donald Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolitan Schools* (New Haven: Yale University Press, 1959).

las obras y los artistas de los códices y de las ornamentaciones conventuales me ha parecido relevante desde hace años. Recientemente hemos querido documentar un caso concreto, comparando dos obras pictóricas contemporáneas entre sí, de una misma comunidad, una sobre un muro y otra en un manuscrito, y el vínculo es claro.⁹⁵

El día de hoy el campo de estudio se ha enriquecido notablemente. Entre las tareas pendientes se encuentra la vinculación de los trabajos antropológicos sobre la religiosidad indígena⁹⁶ con las evidencias observables en las obras y fuentes del siglo xvi. También se podría profundizar en el estudio de la conexión entre los hechos artísticos y la ideología y la cultura colonial, por vías como la que ha abierto Serge Gruzinski.⁹⁷

El estudio de la cerámica, y la cerámica colonial

Hace tiempo que vengo reuniendo evidencia sobre la importancia de la cerámica en el arte conventual. El estudio de los discos que aquí se han examinado y de la colección Peñafiel en su conjunto es el inicio de un reconocimiento más extenso de la cerámica como otro factor de gran importancia, factor de continuidad y de cambio, sin duda, en el arte del siglo xvi. Entre los desafíos que tenemos para el estudio de la cerámica se encuentra el de conectar la reflexión sobre materiales novohispanos tempranos con obras y ejemplos prehispánicos. La colaboración entre historiadores del arte y arqueólogos será indispensable.

Además de las observaciones sobre técnicas de modelado y moldeado que hemos comenzado a hacer con varios materiales, es preciso incorporar el estudio de los hornos. Las investigaciones arqueológicas identifican la presencia de dos tipos de hornos en Mesoamérica, unos a ras de tierra y otros con pequeños pozos de hasta medio metro de profundidad, circulares u oblongos.⁹⁸ Sería inte-

95. Pablo Escalante Gonzalbo y Aban Flores Morán, "Pintura mural y pintura de códices en Tepetlaoztoc a mediados del siglo xvi. Versatilidad de los artistas y comunicación de las formas y los temas", en *Piedras y papeles, vestigios del pasado*, ed. Raymundo Martínez García y Miguel Ángel Ruz Barrio, 77-91 (Zinacantepec: El Colegio Mexiquense, 2017).

96. Como la obra ejemplar de Bricker, que ilumina algunos procesos no documentados en las fuentes tempranas. Victoria Reifler Bricker, *The Indian Christ, the Indian King. The Historical Substrate of Maya Myth and Ritual* (Austin: University of Texas Press, 1981).

97. Serge Gruzinski, *La pensée métisse* (París: Fayard, 1999).

98. Andrew K. Balkansky, Gary M. Feinman y Linda M. Nicholas, "Pottery Kilns of Ancient Ejutla, Oaxaca, Mexico", *Journal of Field Archaeology*, vol. 24, núm. 2 (verano, 1997): 129-160.

resante saber si los hornos empleados en las escuelas de artes y oficios conventuales seguían el mismo patrón de sus antecedentes prehispánicos. Por otra parte es posible que en estos contextos conventuales haya indicios de la génesis del horno de corriente ascendente (*updraft kiln*), que los arqueólogos identifican como una adquisición colonial.⁹⁹

Algunos estudios pioneros en el tema de los hornos auguran buenas posibilidades para reconocer el cambio tecnológico colonial. Tal es el caso de las exploraciones en Tepeaca, Puebla, donde se han localizado decenas de hornos, tanto para cerámica como para cal, algunos prehispánicos y otros de diferentes etapas posteriores a la Conquista.¹⁰⁰ Pero incluso sería factible aprovechar las estrategias de investigación que se han seguido con yacimientos netamente prehispánicos cuyos problemas presentan similitudes a los que enfrentamos en los vestigios novohispanos. Una característica destacada en la producción cerámica y en los hornos de algunas localidades antiguas es la alta especialización.¹⁰¹ Y precisamente un taller de alfarería como el nuestro, dedicado en exclusiva a la ornamentación de una capilla implica también una gran especialización. Incluso sería factible, en futuras excavaciones de espacios atriales, buscar indicadores de los procesos de colaboración en los talleres artesanales, tal como se han rastreado en contextos de origen prehispánico.¹⁰²

En una etapa posterior al análisis del gran mosaico de la colección Peñafiel he propuesto el estudio de ladrillos y otras piezas de barro horneado realizadas *ex profeso* para formar capiteles, columnillas, molduras, y otros elementos empotrados en la arquitectura conventual. Para ello, parecen de gran utilidad los antecedentes de investigación en misiones de California y, en especial, las observaciones de los investigadores sobre la producción de teja y ladrillo.¹⁰³ El panorama es muy amplio, pero ya existen herramientas que pueden contri-

99. Gary M. Feinman y Andrew Balkansky, "Ceramic Firing in Ancient and Modern Oaxaca", en *The Prehistory and History of Ceramic Kilns*, ed. Prudence M. Rice (Westerville: The American Ceramic Society, 1997), 411-420.

100. Ronald A. Castanzo, "Tepeaca Kiln Project", <http://www.famsi.org/reports/o2021/o2021Castanzo01.pdf>, consultado el 1 de diciembre de 2017.

101. Robert S. Stanley, Philip J. Arnold y Christopher A. Pool, "The Ceramics Production System at Matacapán, Veracruz, Mexico", *Journal of Field Archaeology*, vol. 16, núm. 1 (1989): 107-132.

102. Rosemary A. Joyce, Julia A. Hendon y Jeanne Lopiparo, "Working With Clay", *Ancient Mesoamerica*, vol. 25, núm. 2 (otoño 2014): 411-420.

103. Julia G. Costello, "Brick and Tile Making in Spanish California with Related Old and New World Examples," en *The Prehistory & History of Ceramic Kilns*, ed. Prudence M. Rice (Westerville: The American Ceramic Society, 1997), 195-217.

buir al estudio, aún incipiente, del uso de la cerámica en el arte conventual del siglo XVI en la Nueva España.

Conclusiones

El arte producido en los pueblos de indios de la Nueva España y particularmente en sus conjuntos conventuales y capillas fue mucho más rico de lo que expresan hoy los edificios supervivientes. La plumaria, la orfebrería, la lapidaria, el arte en papel y madera continuaron siendo durante décadas componentes de la vida religiosa indígena.

En el caso de la cerámica, que vale la pena estudiar con mayor profundidad, encontramos dos vertientes que presentan problemas distintos. Por una parte, las obras fabricadas para su empotramiento en la arquitectura, como las molduras de las capillas-posas de Huaquechula, Puebla, o las gárgolas de la iglesia en ese mismo conjunto conventual. Y por otra parte los objetos de cerámica móviles: de gran tamaño, como las pilas bautismales, o mucho más pequeños, como las vasijas o las figuras de los belenes.

Las piezas de la colección Peñafiel se realizaron para decorar una superficie arquitectónica, probablemente una pequeña capilla, quizá una sacristía. Una pregunta que permanece necesariamente abierta se refiere a por qué este rico repertorio de piezas decorativas nunca se utilizó. En realidad, no estoy seguro de que haya sido así. Puede ser que algunas piezas similares a las que hoy vemos (incluso algunas surgidas de esos mismos moldes) hubieran salido del taller días o semanas antes del desplome para comenzar algún proyecto decorativo. La iglesia que actualmente existe en el barrio de la Purificación, en Teotihuacán, muestra bases, columnas, molduras y otros detalles que corresponden indudablemente a una iglesia franciscana del siglo XVI, aunque se le han hecho diversos añadidos y modificaciones. Sin embargo, no he visto en ella restos de ninguna decoración en cerámica similar a la que aquí analizamos. Lo cierto es que aquel taller cerámico sufrió un desplome que nos dejó una suerte de instantánea involuntaria de un día de producción. Ése es su gran valor. Es posible que el desplome mismo se explique por el estado de franca rebelión en el que vivió el pueblo por un tiempo, al que me he referido arriba.

Las obras del taller muestran un momento especial en la historia del arte y la cultura en México, lo que parece ser la primera etapa del proyecto de una liturgia sincrética y una vida bicultural en los pueblos de indios; un proyecto en el

cual la Iglesia mantenía el control y conducía la educación, pero en el que se expresaban ampliamente las tradiciones visuales y simbólicas de origen mesoamericano. En ese momento puede apreciarse con claridad uno de los rasgos característicos del arte de la evangelización que es la yuxtaposición, una coexistencia de lo indígena y lo cristiano en la cual ambas tradiciones son aún visibles y no hay una mezcla que matice los orígenes hasta el punto de ocultarlos.

Nuestro conocimiento de la vida litúrgica y el arte cristiano-indígenas se completará en la medida en que integremos todos los géneros (plumaria, orfebrería, entre otros). También deberemos sumar en el conjunto aquellas obras no conservadas pero descritas o pintadas en los códices, y otras manifestaciones efímeras y orales. El conjunto de todas esas expresiones va mostrando un sistema coherente, hilvanado por las analogías. No hay fuente u objeto, por pequeño que sea, que no contribuya a la comprensión del universo simbólico de la vida religiosa indígena. ❀

Transiciones: la imagen y su significado en unas representaciones mixtecas de Cristo del siglo XVI

Transitions: Image and Meaning in Sixteenth-Century Representations of Christ

Artículo recibido el 18 de octubre de 2017; devuelto para revisión el 15 de mayo de 2018; aceptado el 20 de junio de 2018, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2018.113.2656>

Alessia Frassani Universidad de Leiden-Facultad de Arqueología, alessiaf@ymail.com

Publicaciones más relevantes *Building Yanhuitlan: Arts Politics, and Religion in the Mixteca Alta, since 1500* (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2017), y *Artistas, mecenas y feligreses en Yanhuitlán, Mixteca Alta. Siglos XVI-XXI* (Ciudad de México/Bogotá: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Ediciones Uniandes, 2017).

Resumen El ensayo discute la peculiar representación estilística e iconográfica de la imagen de Cristo en una pintura y un relieve de la segunda mitad del siglo XVI, pertenecientes al patrimonio artístico y religioso de Santo Domingo Yanhuitlán, un pueblo de la Mixteca oaxaqueña, México. El análisis estilístico e iconográfico junto a unos relevantes datos históricos apuntan a la existencia de una clara reflexión en torno a la naturaleza y estatus de la imagen sagrada en el debate religioso postreformista y el contexto de fruición local.

Palabras claves piedad, descendimiento, Yanhuitlán, pasión, Contrarreforma.

Abstract The essay discusses the peculiar stylistic and iconographic representation of Christ in two images (one sculpted and one painted) from the church of Santo Domingo Yanhuitlán, in the Mixtec highlands of Oaxaca, Mexico. Historical data complement the formal analysis of the artworks and point to the engagement with current issues on the role of sacred images in the post-Reformation period and the local political situation.

Keywords descent from the cross, Yanhuitlán, passion, Counter-Reformation.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ije.18703062e.2018.113.2662>

ALESSIA FRASSANI
FACULTAD DE ARQUEOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE LEIDEN

*Transiciones:
la imagen y su significado en unas representaciones mixtecas
de Cristo del siglo XVI*

El convento dominico en Yanhuitlán, Oaxaca, es una de las obras más ambiciosas llevadas a cabo en la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVI. Cronistas coloniales y estudiosos modernos han discutido ampliamente la importancia del conjunto en la historia del arte colonial del país.¹ Detrás de esta imponente construcción, empezada en 1550, se esconden décadas de pugnas y negociaciones que empezaron con el establecimiento de la encomienda en 1523, otorgada al conquistador extremeño Francisco de las Casas, primo de Hernán Cortés.² Mientras las relaciones políticas con oficiales españoles llegaron rápidamente a un acuerdo pacífico, la misión evangelizadora desató una firme oposición por parte del *yya* (cacique) y demás gobernadores del pueblo. El gobernante hereditario mixteco, don Domingo de Guzmán, estableció una firme alianza con el conquistador español con el propósito, entre otros, de evitar la presencia dominica en el pueblo. La Corona llegó a quitar la encomienda a Francisco de las Casas, preocupada por el estrecho vínculo político entre los dos hombres y estableció un corregimiento durante un breve

1. Como por ejemplo, fray Bernabé Cobo en el siglo XVII y Manuel Toussaint en la década de 1920, en Wígberto Jiménez Moreno y Salvador Mateos Higuera, *Códice de Yanhuitlán* (México: Museo Nacional, 1940), 49-51.

2. Esta compleja historia ha sido estudiada y analizada en Jiménez Moreno y Mateos Higuera, *Códice de Yanhuitlán*, así como en Alfonso Pérez Ortiz, *Tierra de brumas: conflictos en la Mixteca Alta, 1523-1550* (México: Plaza y Valdés, 2003).

periodo (1526-1529). Quince años después (1544-1546), la intervención de la Santa Inquisición amenazó directamente el liderazgo mixteco en Yanhuitlán y su alianza con el encomendero. El proceso inquisitorial dejó largos testimonios que evidencian el papel preponderante jugado por el encomendero Francisco de las Casas en contra de la presencia dominica.³ Las motivaciones que llevaron a varios pueblos cercanos a delatar al cacique y a los gobernadores de Yanhuitlán acerca de supuestas actividades prohibidas tenían más bien que ver con el pago de tributo y la importancia que el pueblo y cacicazgo de Yanhuitlán habían adquirido después de la Conquista gracias a la relación privilegiada con el encomendero. Como lo ha estudiado Ethelia Ruiz Medrano, fueron numerosos, aún sin éxito, los intentos por parte de autoridades indígenas, conquistadores y frailes españoles por ganar autonomía o hasta independencia política de la Corona mediante alianzas estratégicas.⁴ Estos mismos intentos fueron reprimidos utilizando la Santa Inquisición como instrumento de persecución política.

A los pocos años de concluirse los procesos inquisitoriales, una nueva generación llegó al poder en Yanhuitlán. El hijo del encomendero Francisco de las Casas, Gonzalo, siguió la estrategia paterna y forjó una alianza con el cacique Gabriel, sobrino de Domingo. Al mismo tiempo, la presencia de los religiosos ya no pudo detenerse y la construcción del asentamiento dominico empezó en 1550 para concluirse hacia finales de 1579.⁵ ¿Qué tensiones provocó la convivencia forzada entre las partes? ¿Qué visión tenían de su pueblo y qué significado tenía la participación social de los mixtecos en las instituciones religiosas impuestas por el régimen colonial? Con estas preguntas en mente, en las páginas que siguen se analizan dos obras fechables en los años que nos ocupan, a saber, la segunda mitad del siglo XVI y más probablemente, el último cuarto.

3. Richard Greenleaf, *The Mexican Inquisition of the Sixteenth Century* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1969), 75-81.

4. Ethelia Ruiz Medrano, "Fighting Destiny: the Nahua Nobles and the Friars in the 16th-Century Revolt of the Encomenderos against the King", en eds. Susan Kellogg y Ethelia Ruiz Medrano, *Negotiation within Domination. New Spain's Indian Pueblos confront the Spanish State* (Boulder: University Press of Colorado, 2010), 45-77; Ethelia Ruiz Medrano, "Don Carlos of Tezcoco and the Universal Rights of Emperor Carlos V", en eds. Jongsoo Lee y Galen Brokaw, *Texcoco: Prehispanic and Colonial Perspective* (Boulder: University Press of Colorado), 264 y 284.

5. Para una reconstrucción documental, véase Alessia Frassani, "El centro monumental de Yanhuitlán y su arquitectura: un proceso histórico y ritual", *Desacatos*, núm. 42 (2013): 147-148.

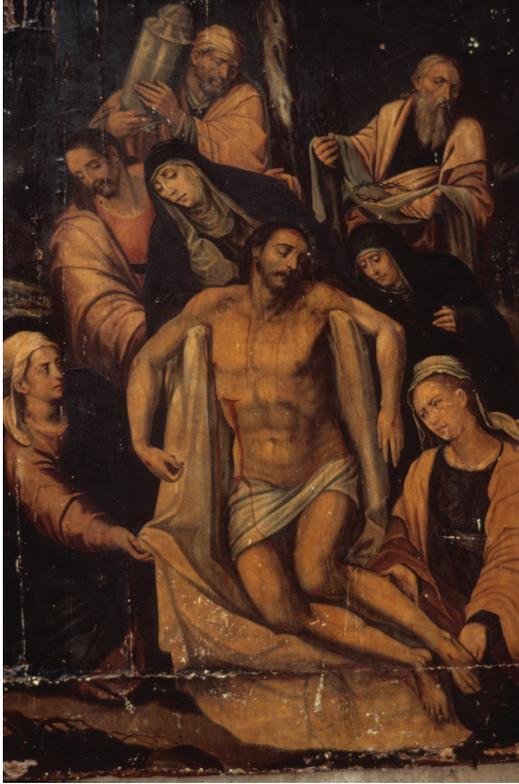


1. *Descendimiento*, sacristía de la iglesia de Yanhuatlán, México.
Foto: Alessia Frassani.

Las obras en cuestión son un bajorrelieve del *Descendimiento* (fig. 1) que se encuentra en la capilla del Sagrario adjunta a la iglesia y que según Francisco de Burgoa servía para honrar la memoria de los frailes que habían trabajado y fallecido en el convento;⁶ y una pintura al óleo sobre tabla que representa una *Piedad* (fig. 2), hoy custodiada en las bodegas de la iglesia, pero que parece haber pertenecido a la iglesia y no al convento, pues se utilizó desde principios del siglo xx para reemplazar tablas o lienzos robados en algunos altares laterales de la iglesia.⁷ Ambas piezas representan distintos temas, pero comparten la misma atención hacia el cuerpo de Cristo muerto, sostenido, movido y manipulado por José de Arimatea y Nicodemo, en presencia de la Virgen, san Juan y otras mujeres. Los diversos estilos, las fuentes y las soluciones formales adoptadas en las dos obras nos hablan de la riqueza y vitalidad del ambiente artístico y religioso de Yanhuatlán en la segunda mitad del siglo xvi.

6. Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción* (Ciudad de México: Talleres Gráficos de la Nación, 1934), 295.

7. Manuel Toussaint, *Paseos coloniales* (Ciudad de México: Imprenta Universitaria, 1939), 23.



2. *Piedad*, iglesia de Yanhuítlan.
© Getty Conservation Institute.

El conjunto conventual, así como el altar principal han sido objeto anteriormente de un estudio detallado.⁸ La imponente arquitectura manifiesta la finalidad política de esta gran obra para el establecimiento de un nuevo orden colonial en el valle. Los dos trabajos objeto del presente texto, por otro lado, pertenecen a un contexto religioso de ámbito más bien restringido y permiten entonces un acercamiento diferente al arte religioso en este pueblo mixteco, más enfocado en la imagen religiosa y el complejo debate y las teorías artísticas que se generaron alrededor de ella en el siglo XVI.

En el bajorrelieve del *Descendimiento* (fig. 1) se empleó una técnica eminentemente ibérica perteneciente a la tradición retablística que fusiona formas

8. Alessia Frassani, “The Convento of Yanhuítlan and its Altarpiece: Patronage and the Making of a Colonial Iconography in 16th-Century Mixteca Alta”, *Colonial Latin American Review* 22, núm. 1 (2013): 67-97.

arquitectónicas, escultóricas y pictórico-narrativas. Las columnas balaustres del marco del nicho son características del estilo llamado plateresco o “a la romana”, una variante española del primer Renacimiento clásico.⁹ La composición de la escena y las figuras que aparecen en ella tienen el estilo de la escultura castellana y vallisoletana, en particular, contemporánea, representado por maestros y talleres como Esteban Jordán (véase el trascoro de la catedral de León),¹⁰ Manuel Álvarez y Francisco Giralte (retablo del Doctor Corral en Valladolid). Las proporciones y anatomía de derivación clásica, cuyos modelos habían entrado a España a través del manierismo italianizante de Alonso Berruguete, se descartan en favor de cuerpos más redondeados, cuya anatomía se esconde debajo de paños gruesos y abundantes, y proporciones corpulentas. Este aspecto en particular permite ver algunas semejanzas entre el *Descendimiento* del sagrario y las esculturas más o menos contemporáneas del altar mayor (fig. 3), hecho que apunta a una autoría común de las obras, fruto del mismo artista o al menos del mismo taller. El altar mayor de la iglesia de Yanhuitlán, punto culminante de los trabajos de construcción de la iglesia, fue obra de Andrés de Concha, uno de los más importantes artistas de la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVI.¹¹

Por otro lado, la *Piedad*, que puede considerarse más o menos contemporánea, muestra otro estilo más marcadamente manierista y de ascendencia flamenca. Así lo evidencian los rostros muy delgados, las proporciones alargadas de los cuerpos y la insistencia en dibujar los pliegues de los paños. En la Nueva España, el exponente más importante de esta corriente fue sin duda Simón de Pereyñs, cuya carrera artística en la Nueva España se entrelazó ínti-

9. Diego de Sagredo, *Medidas del romano* (Toledo: Juan de Ayala impresor, 1549), 16v-18v.

10. George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* (New Haven: Yale University Press, 1948), 408.

11. Al respecto, González Leyva propone que ni las pinturas ni las esculturas del retablo del altar mayor de la iglesia son fechables para el siglo XVI, quedando así descartada la autoría del maestro sevillano Andrés de Concha. La autora opina que son del siglo XVIII, cuando se rehizo el retablo después de un gran temblor que sacudió la región en 1711. A mi manera de ver, esta postura carece de fundamento y creo que no hay razón en dudar que las tablas y las tallas son del siglo XVI, obra de Concha y su taller. El retablo es del siglo XVIII, como consta en la documentación de archivo (Archivo Histórico del Juzgado de Teposcolula [en adelante AHJT], Sección Civil, leg. 26, exp. 6). Véase Alejandra González Leyva, “Las pinturas y esculturas del retablo mayor”, en *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita: construcción y arte en el país de las nubes*, ed. Alejandra González Leyva (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2009), 285-317.



3. Escultura del altar mayor, iglesia de Yanhuítlán. Foto: Javier García.

mamente con la de Concha. Sevillano uno, amberino el otro, los dos colaboraron frecuentemente, adaptándose a clientelas tan diversas como los frailes dominicos en la Ciudad de México, las cofradías en la Catedral Metropolitana de la misma ciudad, y los cabildos indígenas en los pueblos de Huejotzingo, en Puebla, y Teposcolula, Tamazulapan y Achiutla en la Mixteca oaxaqueña.¹² El legado artístico de los dos maestros en la Nueva España no fue solamente

12. Véase Carmen Sotos Serrano, “De artistas y mecenas: Andrés de la Concha y sus relaciones con la sociedad novohispana”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, núm. 49 (2007-2008: 187-239); José Guadalupe Victoria, “Un pintor flamenco en Nueva España, Simón Pereyñs”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIV, núm. 55 (1986): 69-83. La importancia del mecenazgo indígena para las carreras artísticas de Pereyñs y Concha ha sido analizado en Frassani, “The Convento of Yanhuítlán”, 70-74.

material, puesto que entrenaron a futuras generaciones de pintores y retablistas.¹³ El variado ámbito sociocultural en el cual trabajaron los dos artistas y la marcada diferencia estilística que los caracteriza son indicativos de un mecenazgo de gusto sofisticado y patrocinio ambicioso. Entender estas imágenes requiere de esfuerzos metodológicos específicos.

El *Descendimiento* y la *Piedad*, por su carácter estrictamente religioso-devocional y no público o cívico, ofrecen la oportunidad de aproximarse específicamente a la manera como se manejaba la ortodoxia religiosa católica en un ambiente cultural indígena y misionero, pero en el cual ideas y costumbres cristianas y españolas circulaban desde hace dos generaciones. En las páginas a seguir, se argumenta que las características iconográficas y estilísticas apuntan a un mecenazgo local sofisticado y bien enterado del significado de la imagen sacra en el mundo español y mesoamericano. Así, se incorporan estudios recientes sobre el debate alrededor de la imagen sacra en Europa, pero a la luz de datos puntuales relativos al uso de las imágenes y los espacios religiosos en el pueblo de Yanhuitlán, documentado desde la época colonial temprana.

El Descendimiento

El bajorrelieve del *Descendimiento* que se encuentra en el Sagrario, área que servía como sepulcro de los religiosos, tenía de acuerdo con esta función todas las paredes y la bóveda pintadas “al temple de colores mortificados”.¹⁴ Como menciona explícitamente Burgoa, el relieve había sido mandado a encarnar por parte del prior del convento sólo a mediados del siglo xvii. Esta noticia es muy importante, porque nos muestra que el relieve original era de color blanco o gris, posiblemente con algunas partes en oro u otro color, mientras que hoy la imagen presenta colores brillantes. Para hacernos una idea de cómo pudo haber lucido el bajorrelieve de Yanhuitlán podemos ver algunas obras de artistas de la escuela vallisoletana que trabajaron la técnica del relieve en mármol o alabas-

13. María de los Ángeles Romero Frizzi, *Más ha de tener este retablo* (Oaxaca: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Centro Regional de Oaxaca, 1978), 6-8; Teresa Mora y María Sara Molinari Soriano, *Tradición e identidad: Semana Santa en Yanhuitlán, Oaxaca* (Ciudad de México: Plaza y Valdés/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002), 94. Véase también la documentación en el Archivo Histórico del Juzgado de Teposcolula, Sección Criminal, leg. 3, exp. 15.

14. Burgoa, *Geográfica descripción*, 295.



4. Anónimo, taller burgalés, *Entierro de Cristo*, primer tercio del siglo XVI, 112 × 192 cm. © Museo Nacional de Escultura, Valladolid, España.

tro en escenas pasionarias (fig. 4). A pesar de que no se tiene noticia acertada del material de soporte, según el mismo Burgoa, éste está hecho en mármol, información igualmente reportada por Toussaint.¹⁵ Guillermo Tovar de Teresa opinó que se trata de alabastro, mientras que recientemente Alejandra González Leyva aseveró que se trata de piedra arenisca caliza, misma que se encuentra en los muros de la sacristía, cubierta de argamasa.¹⁶

En la Nueva España, las representaciones carentes de color (grisalla) fueron muy comunes en la pintura mural de los conventos en el siglo XVI, sin que su frecuencia haya llamado la atención de los estudiosos modernos. En una breve reflexión, Samuel Y. Edgerton sugiere que los “colores mortificados”, en palabras de Burgoa, tienen relación con las actitudes católicas de continencia y autocontrol moral en boga en la época de la Contrarreforma. A este propósito,

15. Toussaint, *Paseos coloniales*, 21.

16. Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)* (Ciudad de México: Grupo Azabache, 1992), 185; González Leyva, *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita*, 152.



5. *Descendimiento*, detalle, iglesia de San Miguel Huejotzingo, Puebla. Foto: Javier García.

el autor cita las técnicas leonardescas del sfumado y claroscuro, empleadas por generaciones enteras de artistas del Renacimiento para escrutar la relación ambigua y difícil del hombre con su entorno natural.¹⁷ A mi modo de ver, sin embargo, en las pinturas murales en grisalla de la Nueva España cualquier elemento atmosférico, aspecto fundamental de la técnica de Leonardo, está ausente. No hay tinieblas disueltas por la luz, sino estudios anatómicos y de perspectiva, que subrayan las características físicas y tridimensionales de los objetos, cuerpos y espacios, con un claro contraste entre el fondo y los personajes en primer plano.

Éste es el caso de los ciclos pasionarios en los murales de Huejotzingo, Puebla (fig. 5), y Teitipac (fig. 6), en los valles centrales de Oaxaca, cuyas representaciones dan pistas para entender la relevancia de los colores mortificados en el *Descendimiento* de Yanhuatlán. En Huejotzingo, la pintura mural se encuentra en la nave principal de la iglesia, mientras que en Teitipac el ciclo pictórico se desarrolla en la portería del convento. En ambos casos, la escena que me ocupa es parte de una narrativa más larga que incluye la Crucifixión (como

17. Samuel Y. Edgerton, *Theaters of Conversion: Religious Architecture and Indian Artisans in Colonial Mexico* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001), 127.

un momento anterior al Descendimiento) y la procesión del Santo Entierro (posterior) a lo largo de un espacio rectangular que envuelve al espectador. Igualmente, en Huejotzingo y Teitipac, la escena de la deposición de Cristo se encuentra encima de una puerta, de manera que destaca de la progresión lineal de la narrativa. Como ha señalado Pablo Escalante Gonzalbo, es probable que con esta estrategia se haya querido subrayar el dramatismo del momento preciso cuando se desclava a Cristo de la cruz y su brazo cae, muerto.¹⁸ En el caso de Huejotzingo, Elena Estrada de Gerlero y Susan V. Webster (quien también ha estudiado los murales de Teitipac) han traído a colación el relato del cronista dominico Agustín Dávila Padilla para señalar la importancia de las representaciones teatrales que se llevaban a cabo durante la Semana Santa por parte de los frailes y miembros de las hermandades indígenas fundadas en los conventos.¹⁹ En 1582, Dávila Padilla describió a detalle el procedimiento por el que una imagen de Cristo, hecha en pasta de caña y con los brazos y piernas móviles, se bajaba de la cruz con el uso de un lienzo. Cuando, al quitar el clavo de la mano, caía el brazo, la audiencia no podía evitar el llanto.²⁰ Éste es el momento preciso que se representa en Huejotzingo, Teitipac y en el *Descendimiento* de Yanhuítlán. En todos estos casos, mientras que a Cristo se le representa de una manera prototípica por su barba y cabello largo y el simple paño que cubre su cadera, los que llevan a cabo la maniobra son actores contemporáneos como lo evidencian los trajes que los identifican: frailes y penitentes, en Huejotzingo y Teitipac, españoles con ropa a la morisca en Yanhuítlán.

Pablo Escalante Gonzalbo ha propuesto interpretar el uso de la grisalla en Teitipac como una estrategia para construir una continuidad natural entre la imagen de Cristo, presumiblemente de bulto, y los participantes-actores en carne y hueso, de manera que la escena deja de ser una representación y se vuelve real e inmediata.²¹ Sin embargo, hay varios elementos que, a mi parecer,

18. Pablo Escalante Gonzalbo, "Elogio de la cofradía y arraigo de la fe. La pintura mural de la capilla abierta de San Juan Teitipac (valle de Oaxaca)", en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2005), 228.

19. Estrada de Gerlero, "El programa pasionario en el convento franciscano de Huejotzingo", *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft, und Gesellschaft Lateinamerikas*, núm. 20 (1983), 643-662; Susan V. Webster, "Art, Ritual, and Confraternities in Sixteenth-Century New Spain: Penitential Imagery at the Monastery of San Miguel, Huejotzingo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIX, núm. 70 (1997): 5-43.

20. Agustín Dávila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores* (Ciudad de México: Academia Literaria, 1955), 563 y 564.

21. Escalante Gonzalbo, "Elogio de la cofradía", 236.



6. *Descendimiento*, portería del convento de San Juan Teitipac, Oaxaca. Foto: Javier García.

sugieren una interpretación opuesta. El uso del claroscuro en lugar del color hace que toda la escena se distancie de una inmediatez naturalista para proyectarse en un espacio y tiempo irreal y suspendido. Si bien es cierto que representar personajes reales y esculpidos con las mismas características físicas anula la diferencia entre ambos y los pone en el mismo plano, este plano parece ser más bien ficticio. Los frailes pintados en grisalla se parecen a la imagen de bulto de Cristo y no al revés, debido a la utilización del medio gráfico. Los murales en Teitipac, Huejotzingo y Yanhuítlán son la representación de una representación, esto es, aluden a un acontecimiento que a su vez hace referencia e interpreta otro acontecimiento histórico real. A partir de Aby Warburg, cuyo interés por la grisalla resultó en varias reflexiones teóricas, esta técnica ha sido considerada como una estrategia mediante la cual los mecanismos de construcción de la imagen son revelados como ilusorios respecto al objeto representado. De este modo, se crea así en el espectador la conciencia del engaño y del límite de la representación pictórica.²² El desengaño apunta precisamente a hacer consciente al espectador de que se trata sólo de una imagen y no del objeto real. A pesar de que esta conclusión parece estar en contraste con la interpretación del dramatismo y participación sentida en la escena, subrayados claramente por los cronistas, es necesario tener en mente que estas mismas escenas eran, evidentemente, representaciones teatrales. Como vimos arriba, el momento culminante del Descendimiento visto en las pinturas murales es el instante de la caída del brazo de Jesús una vez quitado el clavo de la mano derecha. Durante el acto, esto provoca efectivamente la caída del brazo de la imagen. Esta última se mueve, entonces parece cobrar vida, pero lo que eso significa, paradójicamente, es que Cristo está muerto, en otras palabras, ya no está aquí. La imagen es a todas luces sólo un muñeco, un reducto o fetiche de una anhelada y efímera presencia divina. La pintura, el bajorrelieve, así como la imagen de bulto y la sacra representación del Descendimiento son solamente imágenes, en el sentido de proyecciones que se refieren a hechos y personajes que no están presentes.²³ En esta perspectiva, el dramatismo de la escena y la empatía que suscita son apenas la mitad de la historia. La grisalla puede

22. Charlotte Schoell-Glass, "En grisaille: Painting Difference", en ed. Martin Heusser, *Text and Visuality: Word & Image Interactions 3* (Ámsterdam: Rodopi, 1999), 197-206.

23. Amy Knight Powell, *Depositions. Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum* (Nueva York: Zone Books, 2012), 107-111; Paul Philippot, "Les grisailles et les 'degrés de réalité' de l'image dans la peinture flamande des 15e et 16e siècles", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, núm. 15 (1966), 225-242.

interpretarse como una estrategia para dejar manifiesta la ilusión intrínseca del acto representativo (pictórico, escultórico o teatral), así como finalmente, la incapacidad de colmar la distancia entre lo humano y lo divino. En el altar mayor contemporáneo de Yanhuitlán, el tema del Descendimiento se representa en una tabla que remata el retablo, para indicar que el suceso de alguna manera marca la pauta a la disposición de las tablas inferiores, separándolas en un “antes” y un “después” de la muerte de Jesús. Con el Descendimiento se entiende que la deposición de la imagen cambia definitivamente y cualitativamente su estatus.

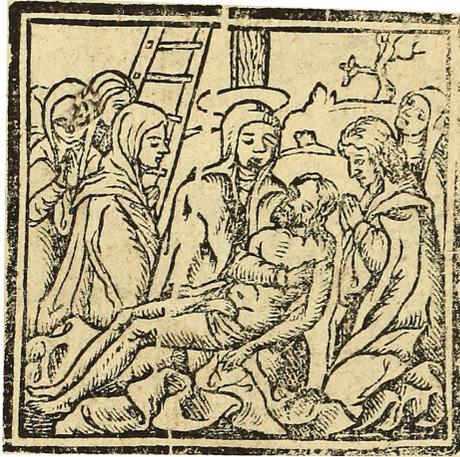
Otros casos derivados de la experiencia artística e intelectual de las escuelas conventuales del centro de México iluminan el nuestro. Desde la época colonial temprana, la producción de los textos, imágenes, grabados y hasta tipografía involucró directamente a artistas mesoamericanos de varios orígenes, que trabajaban en la recién refundada capital novohispana.²⁴ Se crearon libros de carácter religioso (doctrinas, confesionarios, sermonarios) para la conversión de los pueblos indígenas. Al mismo tiempo, intelectuales locales contribuyeron a la redacción de enciclopedias en lenguas nativas (*Primeros memoriales*, *Códice florentino*) acerca de su propia cultura. El campo de estudio es vasto, pero vale la pena presentar unos ejemplos específicos. En unas ilustraciones para libros de doctrina (fig. 7) que aparecieron por primera vez en 1553, artistas novohispanos, y tal vez mesoamericanos, plasmaron el episodio de la vida de Cristo según los cánones de tradición europea.²⁵ La técnica gráfica del grabado, basada en el uso del puro trazo y línea, es eminentemente europea, pero se asimiló rápidamente a las formas expresivas autóctonas americanas, como vimos en el caso del monocromo de los murales.²⁶ En el contexto de producción libresco, unos años más tarde, alrededor de 1580, la iconografía de la Pasión, muerte y entierro de Cristo se utilizaron de manera original en unas ilustraciones del Libro XII del *Códice florentino*, al momento de retratar la muerte y entierro de los *tlatoani* mexica y tlatelolca durante la Conquista (fig. 8).²⁷ En las tres viñetas verticales se

24. Marina Garone Gravier, *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Universidad Veracruzana, 2014).

25. María Isabel Grañén Porrúa, *Los grabados de la obra de Juan Pablos* (Ciudad de México: Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México/Fondo de Cultura Económica, 2010), 54-55.

26. El ejemplo tal vez más representativo en este sentido es el claustro bajo del convento de Malinalco, Estado de México.

27. Diana Magaloni Kerpel, “Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo XVI.

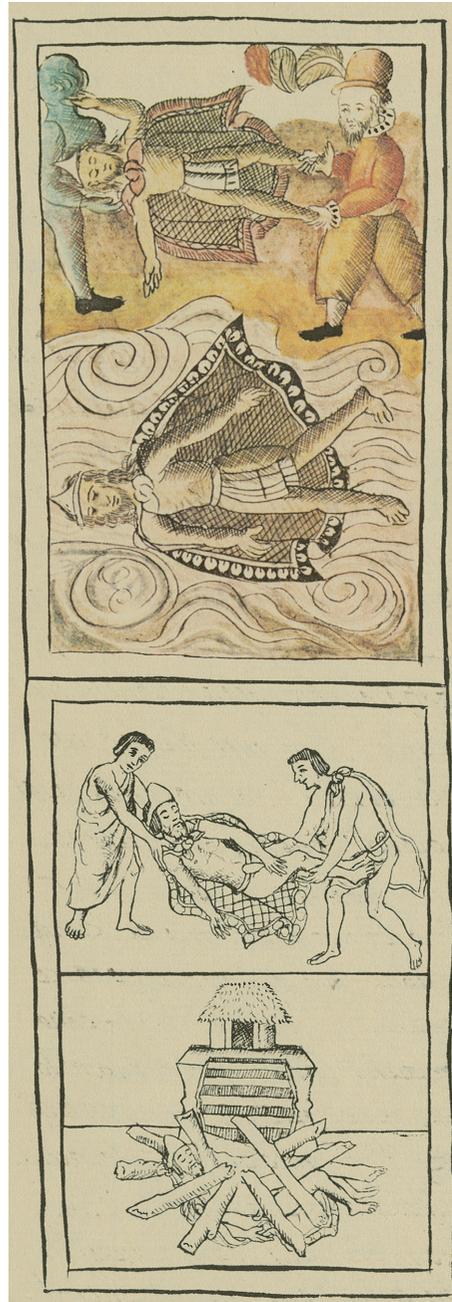


7. *Piedad*, grabado de la casa de Juan Pablos, México, ca. 1553, 5 × 5 cm. The John Carter Brown Library.

muestra cómo los españoles tiraron los cuerpos de Motecuhzoma e Itzquauhtzin a un canal luego recogidos por unos sacerdotes nahuas para ser sepultados. La secuencia narrativa está marcada por una yuxtaposición entre el todo color de la imagen superior, donde el *tlatoani* mexica es presentado frontalmente como icono, y la parte inferior, en la cual se destaca el carácter mortal del líder fallecido mediante el blanco y negro y el sfumado. Este caso evidencia cómo la apropiación de un modelo representativo (la Pasión de Cristo) pasó mediante la apropiación de una técnica (el grabado), sin que se pueda separar una de la otra. Técnica e imagen juntas hacen referencia implícitamente no sólo a la incorporación del imaginario cristiano al mesoamericano, sino también a los mecanismos de dicha incorporación. Finalmente, los grabados de los libros de doctrina y las ilustraciones de la obra de Sahagún, ambos procedentes de las escuelas conventuales donde se educaba la élite indígena, demuestran que estilos, temas e iconografías europeas formaban parte de la formación artística a lo largo de diferentes regiones novohispanas. Los parecidos no son casuales, si pensamos en la red que los frailes extendieron entre centros metropolitanos y pueblos indígenas desde las primeras décadas después de la Conquista.

Al volver al convento de Yanhuitlán, la relación con la grisalla y el grabado es de suma importancia para entender el *Descendimiento* del sagrario. La composi-

Una lectura de su contenido simbólico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXV, núm. 82 (2003): 34-42.



8. La muerte de Motecuhzoma e Itzquauhtzin, *Códice florentino*, t. III, lib. XII, f. 40v, 20×5 cm. Cortesía de la Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.



9. Marcantonio Raimondi, *Descendimiento*, basado en un original de Rafael, 40 × 28 cm. © Trustees of The British Museum, Londres.

ción efectivamente se basa en un conocido grabado de Marcantonio Raimondi, que a su vez parte de un dibujo hoy perdido de Rafael, que circuló ampliamente en Europa (fig. 9). Hay una asociación importante entre el original (el grabado) y la copia, porque esta última parece citar literalmente su fuente, hasta en sus elementos constitutivos propios (el blanco y negro del grabado). Al mismo tiempo, el autor del bajorrelieve, que invirtió la imagen a fin de resaltar que el primer brazo en caer es el derecho, cambió algunos elementos de la escena. Conforme a las características de los bajorrelieves españoles que vimos al principio, cualquier alusión paisajística como telón de fondo se omite. Asimismo, se descarta la sólida composición triangular del original en favor de una mucho más inestable. El hombre de la derecha que se prepara para recibir el cuerpo de Cristo se encuentra a la misma altura que el personaje del lado opuesto, a pesar de que éste está subido en una escalera. El grupo que se encuentra en la parte



10. *Códice de Yanhuitlán*, lám. VIII, 31 x 21 cm, ca. 1550. Biblioteca Lafragua, Puebla. © Biblioteca Lafragua, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

inferior del grabado está constituido por cuatro figuras, san Juan, la Virgen, María Magdalena y otra mujer, cada una absorta en su propio dolor con la mirada vuelta hacia la escena en la parte superior (fig. 1). Por último, la clara teatralidad de la escena es subrayada por los ricos vestidos moriscos (turbanes, casacas, entre otros) de los participantes.

Un personaje con turbante también está presente en el grabado de Raimondi y parece aludir a un tipo ideal e históricamente falso de una persona del Oriente cercano. En Yanhuitlán, por otro lado, todos los personajes, con exclusión de la Virgen, san Juan y María Magdalena, exhiben este tipo de atuendo. Así que resulta especialmente interesante notar que en el documento pictográfico conocido como *Códice de Yanhuitlán*, producido en el pueblo alrededor de 1550, aparece un personaje con este tipo de vestimenta (fig. 10), que no era considerada exótica en la España del siglo XVI, sino que más bien significaba lujo y un

nivel social alto.²⁸ Si en los casos de Huejotzingo y Teitipac, la representación de los frailes y penitentes (indígenas y españoles) como actores del Descendimiento es una muestra clara de que ellos mismos participaban en el acto, en el caso de Yanhuitlán se puede igualmente argumentar que eran españoles o mixtecos laicos vestidos con ropa de gala los que participaban en la puesta en escena de la Pasión.²⁹ El monocromo del *Códice de Yanhuitlán* ofrece otro interesante ejemplo del uso de la técnica de la grisalla, en este caso por parte de *tlacuilos* (pintores) mixtecos o nahuas entrenados en las escuelas conventuales. Es hasta probable que el autor del *Descendimiento* haya conocido el *Códice* debido a que las dos obras se realizaron en el mismo pueblo y en el mismo periodo.

En el arte europeo contemporáneo la grisalla fue utilizada apenas en pintura mural, más frecuentemente para resaltar detalles escultóricos y arquitectónicos. Entre los ejemplos más relevantes se puede mencionar la escalera del antiguo Hospital de la Caridad de Córdoba (segunda mitad del siglo XVI; hoy Museo de Bellas Artes), por presentar parecidos estilísticos con la pintura mural novohispana, o el Chioistro dello Scalzo, en Florencia, pintado entre 1480 y 1520 en su mayoría por Andrea del Sarto. Ambos casos están relacionados con el mecenazgo laico de hermandades y cofradías. Por otro lado, la pintura en monocromo se asoció con órdenes mendicantes en Toscana desde el siglo XV, tal como se ve en la famosa obra de Paolo Uccello en el claustro de Santa María Novella en Florencia. A pesar de que estos ejemplos constituyen un antecedente histórico importante para los ciclos murales de los conventos mexicanos, el contexto más estrechamente devocional y cristológico del relieve de Yanhuitlán tiene una relación más clara con el famoso dibujo de la *Piedad* (ca. 1540) que Miguel Ángel donó a su amiga y confidente Vittoria Colonna (fig. 11). La composición de Miguel Ángel es sencilla y monumental, en aparente contraste con su técnica, la del dibujo, normalmente empleada para bocetos. La precisión de la ejecución no deja duda de que el artista quiso acabar su obra. Se trata de un *finito*, trabajo concluido. Una Roman D'Elia, basándose en el intenso intercambio epistolar entre Miguel Ángel y Vittoria Colonna, ha argumentado que la técnica, iconografía y composición del dibujo apuntan a la creación de una imagen siempre en tensión entre la empatía emotiva y su

28. María Judith Feliciano Chaves, "Mudejarismo in its Colonial Context: Iberian Cultural Display, Viceregal Luxury Consumption, and the Negotiation of Identities in Sixteenth-Century New Spain", tesis doctoral (Filadelfia: University of Pennsylvania, 2004), 127-186.

29. Los caciques y demás miembros de la nobleza indígena podían vestir a la española, una vez pedido el correspondiente permiso.



11. Miguel Ángel, *Piedad*, ca. 1540, 29 × 19 cm. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

resolución intelectual.³⁰ A este propósito, se puede traer a colación otra vez la obra de Warburg, quien entendió la grisalla como una manera de “cristalizar las pasiones”.³¹ Con la grisalla, el *pathos* propio del arte clásico es reintroducido en el presente renacentista por medio de una operación de mediación y distanciamiento formal. D’Elia, por otro lado, explica la tensión entre forma y significado como una reflexión acerca de la naturaleza misma de la imagen sagrada,

30. Una Roman D’Elia, “Drawing Christ’s Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Aesthetics of Reform”, *Renaissance Quarterly* 59, núm. 1 (2006): 90-129.

31. Alessandra Pedersoli, “Riemersione, infezione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno. Figure en grisaille nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (tavole 37, 44, 45 e 49)”, *Engramma*, núm. 100 (2012), en http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1160; Salvatore Settis, “Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria”, *Engramma*, núm. 100 (2012), en http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1139

que es, por un lado, imagen de Dios y, por otro, no debe reducir a Dios a una imagen, por su carácter infinito. En otras palabras, el arte no puede convertir a Dios en un ídolo. El carácter finito en la anatomía y demás detalles realistas contrastan fuertemente con la ausencia de color, el principal signo de vitalidad en una representación. Estas características nos hablan de un círculo de mecenas y artistas que pensaba de manera profunda e independiente sobre los asuntos que preocupaban al mundo cristiano en la época de la Contrarreforma a los dos lados del Atlántico. ¿Cuál es el papel de las imágenes sacras? ¿Qué significa representar, en paredes, tablas o puestas en escena, el ocaso definitivo de la experiencia humana de Cristo? ¿Qué sigue? En Yanhuatlán, la transición y ambigüedad del estado de la imagen llega a otra novedosa solución formal en la tabla de la *Piedad*.

La Piedad

La filiación estilística flamenca de la *Piedad* subrayada arriba bien se adapta al tema piadoso y devocional de la pintura (fig. 2). Desde la época de Isabel la Católica, los pintores flamencos gozaron de una tremenda popularidad en la Península Ibérica donde imágenes como la Lamentación eran muy frecuentes, sobre todo en el ámbito privado.³² En la colección de la reina Isabel, hoy parte de la Capilla Real de Granada, hay numerosos ejemplos de escenas del Descendimiento, como en el tríptico de Dirk Bouts y en otro copia de Roger van der Weyden (fig. 12), o de la combinación de este mismo tema con el de la Piedad y el varón de los Dolores en unas obras de Hans Memling. En todos estos casos, la similitud con la *Piedad* de Yanhuatlán es evidente por la postura del cuerpo de Cristo, presentado de frente y erguido, cuyos brazos se extienden evocando la posición del Crucificado, misma que adoptó Miguel Ángel en el dibujo presentado anteriormente. Como es bien sabido, el maestro florentino trabajó el tema de la Piedad durante toda su carrera, mezclando prototipos clásicos, nórdicos y bizantinos. La representación frontal, de medio busto y casi bidimensional se inspira en la tipología de la *Imago Pietatis* de origen bizantino, iconos que en muchos casos se creía no habían sido creados por mano humana sino que eran una impresión directa del cuerpo de Cristo sobre el lienzo o

32. Véase, por ejemplo, Joaquín Yarza Lauces, *Isabel la Católica. Promotora artística* (León: Edilesa, 2005).



12. Copia de Rogier van der Weyden, la *Piedad*, 1435-1438, 71 × 43 cm. Capilla Real de Granada.

la tabla.³³ La imagen icónica de la *Imago Pietatis* bizantina, dentro del sistema naturalista del Renacimiento, se retoma en un sentido decididamente arcaizante para subrayar la ruptura entre la naturalidad humana y la trascendencia divina. El estado natural, caído y pecador del hombre, algo que las artes liberales del ideal clásico lograron plasmar con nitidez, imposibilitan cualquier identificación total con Dios.³⁴

33. Alexander Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art* (Nueva York: Cambridge University Press, 2000), 170.

34. Otros artistas intentaron fusionar el prototipo nórdico de la Piedad (*Vesperbild*) con la tradición bizantina de los iconos, conjugando la experimentación artística con el reformismo religioso. Alexander Nagel, "Experiments in Art and Reform in Italy in the Early 16th Century", en eds. Kenneth Gouwens y Sheryl E. Reiss, *The Pontificate of Clement VII. History, Politics, Culture* (Burlington: Ashgate, 2005), 392-397; Claudia Cieri Via, "Sebastiano del Piombo e la Pietà di Ubeda fra narrazione e devozione", *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History* 81, núm. 4 (2012): 262-269.

Al acercarnos nuevamente a la *Piedad* de Yanhuitlán, es notable que la representación frontal del cuerpo de Cristo esté rodeada de una escena extremadamente dinámica, a diferencia de todos los ejemplos citados anteriormente. El artista de la tabla, por tanto, pensó en otras soluciones formales, fuera y en contraste con la hierática *Imago Pietatis*. En la imagen se instaura efectivamente una tensión entre la figura estática del centro y Juan, la Virgen y los demás personajes que la rodean. No queda claro dónde se encuentran José de Arimatea y Nicodemo, los personajes que aparecen detrás de Cristo, cuya posición elevada crea un movimiento ascensional en dos niveles, mientras las dos mujeres al lado de Jesús dan solidez a la parte inferior de la composición. Se crea así una tensión entre la acción o narración del evento y la meditación sobre la figura del cuerpo de Cristo.³⁵ Mientras la narración sitúa el acontecimiento de la muerte de Jesús en el tiempo transitorio de las cosas humanas, en la manera típica del renovado naturalismo renacentista, la representación del cuerpo como icono devuelve la imagen a su antiguo estatus simbólico, expresando el valor escatológico del sacrificio de Cristo. Por un lado, está el tiempo presente, el tiempo/espacio en el cual se desarrolla la escena y se mueve el observador; por otro, la imagen de Cristo se abstrae de la historia y adquiere un significado especial, siempre dirigido al espectador devoto. En la *Piedad* de Yanhuitlán, la narración histórica profana llega a un límite insuperable al toparse con el misterio de la muerte de Cristo. La conflación irresuelta no es sólo expresión de una tensión entre géneros de pintura, sino que la dinámica entre los géneros mismos induce a una reflexión sobre los límites de la creación artística respecto a la verdad de la religión.

La *Piedad* y el *Descendimiento* de Yanhuitlán postulan, por un lado, que la imagen de Cristo es necesaria para alcanzar la salvación; sin embargo, por otro, subrayan la intrínseca limitación de las mismas imágenes materiales, las cuales no pueden conducir a una salvación total en este mundo, sino que permanecen más bien como una promesa escatológica. El vaso, que contiene los santos óleos usados para preparar el cuerpo antes de su sepultura, es cargado por una mujer en la parte inferior del *Descendimiento* y por un hombre en la parte superior izquierda de la *Piedad*. En el lado derecho de la misma pintura, un hombre carga la corona de espinas y, por último, se concede mucha importancia al lienzo-sudario en el que se va a envolver el cuerpo de Cristo. Estos elementos se presentan

35. Tal es el caso también del *Entierro* de Miguel Ángel, hoy en la National Gallery en Londres. Nagel, *Michelangelo*, 71-82.

como reliquias, no sólo en su sentido metonímico (parte presente de un todo ausente), sino también como sinécdoque (el olor y el tacto de la corporalidad), presencia efímera, del cuerpo de Jesús. La importancia concedida al lienzo-sudario, en el cual se imprime, en grisalla, la imagen verdadera de Cristo, habla del cuerpo de Jesús, pero también de su ausencia. Se señala a la vez que se cubre el cuerpo y su presencia, únicos elementos capaces de otorgar la salvación.³⁶

Discusión y conclusión

El análisis de las imágenes propuesto indica que en Yanhuitlán había un entendimiento profundo de las problemáticas alrededor de la imagen sacra, en sintonía con los debates europeos en la época de la Reforma y el Concilio. Aún así, el contexto de las obras, tan alejado de Europa y tan vinculado al mundo mesoamericano, nos ofrece la oportunidad ahora, así como a los frailes, españoles y mixtecos en su época, de reflexionar acerca de la cambiante función de la imagen al transitar desde un contexto autóctono a otro en el cual la autonomía y la hegemonía tradicionales indígenas, españolas y eclesiásticas eran continuamente objeto de negociación. Las dos imágenes que nos ocupan pueden considerarse en efecto como una interfaz entre el mundo simbólico-religioso y la realidad sociopolítica de Yanhuitlán en la segunda mitad del siglo xvi que se esbozó a principios de este artículo.

El Descendimiento y la *Piedad* son dos capturas instantáneas de representaciones teatrales y procesiones que se han celebrado en el pueblo desde la época de la colonia hasta el día de hoy. La representación del Descendimiento, Pésame a la Virgen y Procesión del Santo Entierro siguen llevándose a cabo de una manera muy similar a la relatada por Dávila Padilla según se mencionó arriba.³⁷ En la capilla del Calvario, en el extremo norte del poblado, se venera desde el siglo xvi una imagen de Cristo crucificado conocida hoy como Cristo de Ayuxi, el nombre de uno de los barrios del pueblo.³⁸ En un documento fechado en

36. Powell, *Depositions*, 223.

37. Para una descripción, véase Mora y Molinari Soriano, *Tradición e identidad*; Alessia Frassani, *Artistas, mecenas y feligreses en Yanhuitlán, Mixteca Alta. Siglos XVI-XXI* (Ciudad de México/Bogotá: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Ediciones Uniandes, 2017), 283-296.

38. Francisco de Burgoa, *Palestra historial* (Ciudad de México: Talleres Gráficos de la Nación, 1934), 346.

1606 se declara que representantes de pueblos sujetos a Yanhuitlán solían participar con sus propios Cristos en cruz en las celebraciones de Semana Santa en la cabecera.³⁹ Otro documento, fechado en 1677, atestigua que unos residentes locales pidieron permiso para terminar una capilla en la que una imagen de Jesús Nazareno se veneraba. No solamente la imagen atraía gran devoción por los residentes de Yanhuitlán y otras áreas circundantes, sino que la capilla misma se había estado usando desde hacía años como “casa de la comunidad,” más probablemente de un barrio local.⁴⁰

Así, en 1711, en un documento se lee:

dijimos que teniendo como tiene dho nuestro barrio [Ayuxi] una milagrosa ymagen de nuestro señor crucificado que sacamos en procision la semana santa como los demas barrios de que se compone este pueblo como es publico y notorio y para su mayor culto, aseoy y reverencia eleximos entre nosotros un principal de dho nuestro bario por mayordomo y en cuyo poder entregose la limosna y demas bienes de dha santa ymagen y para la selebración de la otaba de Corpus questa repartida por dias y barrios [...].⁴¹

Hasta los años 50 o 60 del siglo pasado, una procesión de crucifijos acompañaba durante las procesiones de Viernes Santo y Domingo de Resurrección, el Santo Entierro, la Virgen y san Juan.⁴² Estas cruces se encuentran hoy en la iglesia (fig. 13). Cada crucifijo llevaba un nombre propio asociado a un antiguo barrio del pueblo (Yuxayo, Tindec, Yuxacohoyo, Saayuxo, Ayuxi, Danaa, Yuyuxa, Ticoo). La importancia de los barrios en la vida política yanhuiteca a lo largo de la época colonial y en relación a otras instituciones indígenas locales, tales como el cacicazgo y la encomienda, ha sido ampliamente discutida en una publicación anterior.⁴³ Lo que cabe señalar aquí es la relevancia de este

39. AHJT, Sección Criminal, leg. 07, exp. 39.

40. Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Ramo Indios, leg. 25, exp. 214, fols. 163-163v.

41. AHJT, Sección Criminal, leg. 20, exp. 9. Para los Cristos en la tradición oaxaqueña colonial, véase Pablo F. Amador Marrero, “Imaginería ligera en Oaxaca. El Taller de los grandes Cristos”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 15 (2009): 45-60.

42. Ross Parmenter, *Week in Yanhuitlan* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1964), 365-366; Manuel Toussaint, *Paseos coloniales*, 71.

43. Frassani, *Artistas, mecenas y feligreses en Yanhuitlán, Mixteca Alta*, 205-216; 257-299.



13. Cristo de barrio, iglesia de Yanhuitlán. Foto: Javier García.

sustrato sociopolítico para la interpretación de la imagen religiosa, tal como se evidencia en los ejemplos documentales citados. El icono público y comunitario de los Cristos de barrio contrasta fuertemente con la imagen piadosa y privada del *Descendimiento* y la *Piedad*. Aun así, éstas constituyen un antecedente fundamental para entender el proceso de apropiación del culto cristológico en Yanhuitlán colonial.

La apropiación y veneración de la/s imagen/es de Cristo según patrones locales ayuda a entender la explícita referencia a los límites de la veneración de la imagen en la pintura y bajorrelieve de los objetos de análisis. La estrategia de apropiación por parte de los mixtecos de Yanhuitlán indica que la deposición de Cristo, ejecutada ritualmente cada año durante Semana Santa y representada de forma permanente en el *Descendimiento* y la *Piedad*, descalifica la imagen del poder que tuvo en su origen, cuando sirvió como instrumento de evangelización e imposición religiosa. La reducción semiótica de la imagen del dios cristiano equivale virtualmente a su desacralización y permite así una manipulación despreocupada y más afín a intereses locales. De manera astuta y sabia, el presente caso mixteco expone la queja más frecuentemente empleada por

los frailes para justificar su presencia y censura en la vida artístico-religiosa de los pueblos indígenas: la continua amenaza de la idolatría. El cuerpo muerto de Cristo en el Santo Entierro desfilaba acompañado por numerosos Cristos en la cruz luego de su deposición pública y teatralmente conmovedora. La imagen muerta, desarticulada y depuesta resurge así en un número de signos-iconos repetidos y redundantes para indicar que su significado no está en un supuesto referente externo e impuesto (la doctrina de los frailes), sino que se construye acorde a una situación relacional específica.⁴⁴ No es ya el modelo lo que da autoridad a la imagen, sino la red de referencias en la cual ésta opera: en este caso, la situación geopolítica de los barrios, anclados al paisaje ancestral de la comunidad.

Las dos imágenes del *Descendimiento* y la *Piedad* permiten entender el proceso que tuvieron que atravesar los símbolos de la religión católica impuestos tras la Conquista para poder funcionar en el contexto local. Estas representaciones de Cristo son una explícita referencia a la manipulación de la imagen y su lugar ambiguo y oscilante entre icono y signo, que abre una brecha necesaria para poder mediar entre dos mundos y culturas tan diferentes, pero convergentes, en la situación local yanhuiteca.

Los complejos matices del debate sobre la imagen sacra que se estaban dando en Europa se tradujeron en Yanhuitlán en el revuelco desde adentro de los elementos constitutivos de la imagen misma para que ésta pudiera seguir sirviendo a los intereses ideológicos locales, basados en relaciones simbólicas e ideológicas consolidadas. La deposición y representación de la imagen de Cristo en el contexto pasionario yanhuiteco demuestra que el poder religioso es un fetiche incapaz de mantener su vigencia cuando no logra una exitosa alianza con los entramados locales. ❀

44. Amy Knight Powell, "A Point 'Ceaselessly Pushed Back': The Origin of Early Netherlandish Painting", *The Art Bulletin* 88, núm. 4 (2006): 719-720.

N. B. Este ensayo es producto de una investigación financiada por el European Research Council en el marco del European Union's Seventh Framework Programme (FP/2007-2013) / ERC Grant Agreement No. 295434, "Time in Intercultural Context".

Nombrar las veintenas en los códices. Estrategias coloniales de reconfiguración gráfica del año entre los nahuas

The Names of the Veintenas in the Colonial Codices; Strategies of Graphic Reconfiguration of the Nahua Calendar

Artículo recibido el 10 de agosto de 2017; devuelto para revisión el 12 de octubre de 2017; aceptado el 16 de mayo de 2018, <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2018.113.2653>

Ana Díaz Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, anadiaz@unam.mx

Líneas de investigación Códices del centro de México, calendarios nahuas, cosmologías coloniales del centro de México.

Lines of research Codices of central Mexico, Nahua calendars, colonial cosmologies of central Mexico.

Publicaciones más relevantes *El maíz se sienta para platicar. Códices y formas de conocimiento nahua, más allá del mundo de los libros* (México: Universidad Iberoamericana/Bonilla Artigas Editores, 2016); “Introducción”, en *Cielos e inframundos; una revisión de las cosmologías mesoamericanas*, coord. Ana Díaz (México: Instituto de Investigaciones Históricas/Fideicomiso Felipe Teixidor y Montserrat Alfau de Teixidor), 7-23; “Venus más allá de las tablas astronómicas. Una relectura de las láminas 53-54 del códice *Borgia*”, *Estudios de Cultura Nahuatl*, núm. 48 (2014): 89-128; “La primera lámina del *Códice Vaticano A* ¿Un modelo para justificar la topografía celestial de la antigüedad pagana indígena?”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXI, núm. 95 (otoño de 2009): 5-44.

Resumen El presente estudio analiza el repertorio gráfico del año solar (*xiwitl*) utilizado por los grupos nahuas en los códices coloniales que explican el funcionamiento del calendario prehispánico mexicano. En el mismo se encuentran tres tipos de registros, de los cuales sólo uno aparece en todas las fuentes consultadas: una serie de signos que reportan los nombres de las veintenas. Este sistema de notación ha sido identificado por otros autores, quienes asumen dos posturas en torno a su origen y función —ya sea que los consideren un repertorio prehispánico, o una invención novohispana. Al hacer un seguimiento de las imágenes y conceptos presentes en las fuentes del siglo XVI, propongo

que este repertorio hunde sus raíces en el pasado precolombino, pero que se reconfiguró al entrar en contacto con la cultura calendárica y cosmográfica del Viejo Continente. En este espacio presento una reconstrucción de este repertorio, al analizar las transformaciones y adaptaciones sufridas como resultado del contacto con los conceptos temporales y los paradigmas propios del calendario cristiano.

Palabras clave Calendario nahua; veintenas; escritura nahua; códices coloniales; año indígena.

Abstract This text analyzes the graphic repertoires used in colonial manuscripts that explain the function of the pre-Hispanic Mexican annual calendar (*xiwilt*). The study reveals the use of three figurative cycles, but only one of these repertoires appears in all the sources examined: a system of signs which gives the names of the *veintenas*. This glyphic assembly seems to have been in use from pre-Columbian times, however it needed to be resignified before being incorporated into colonial sources produced for non-indigenous readers. In this study I follow the transformation of the visual codes that permitted the reconfiguration of the *xiwilt* through contact with Christian cosmographies.

Keywords Nahua Calendar; *veintenas* and Nahua year; Nahua writing systems; Nahua colonial codices.

ANA DÍAZ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Nombrar las veintenas en los códices

*Estrategias coloniales de reconfiguración gráfica
del año entre los nahuas*

Resulta primordial, antes de comenzar este texto, mencionar lo relativo a la ortografía empleada. Dado que uno de los objetivos de este trabajo consiste en ofrecer la reconstrucción de un repertorio escriturario en lengua náhuatl derivado de la reconstrucción epigráfica de una lengua precolombina, fue preciso utilizar un sistema ortográfico que permita una lectura fonéticamente transparente. Por este motivo se eligió utilizar la ortografía normalizada en los estudios de escritura jeroglífica maya, basada en las convenciones aceptadas por los miembros de la Academia de Lenguas Mayas de Guatemala. Esta ortografía contrasta con la utilizada en la literatura académica de tradición náhuatl, por lo que el lector habrá de familiarizarse con esta forma de representar las palabras y las fechas. El ejercicio de transliteración tomó en cuenta también la reconstrucción de la longitud vocálica, misma que se realizó tomando como referencia el diccionario de Frances Karttunen.¹ Finalmen-

1. Se han adoptado las siguientes convenciones ortográficas: se utiliza el alfabeto fonético estandarizado (a, e, i, o, ch, k, k^w, l, m, n, p, s, t, tl, ts, w, x, y); la transcripción se realiza en negritas; los logogramas se escriben con letras mayúsculas y los silabogramas con minúsculas; las vocales largas se marcan con acento circunflejo (â, ê, î, ô); las aspiradas se marcan con “h”; las glotales, en caso de poder reconstruirse se marcan con saltillo (´); la transliteración se reproduce en itálicas, los corchetes indican fonemas reconstruidos; las traducciones se indican entre comillas simples;

te, la normalización del náhuatl aquí propuesta tomó en cuenta la de Andrea Rodríguez Figueroa y Leopoldo Valiñas, que resulta muy similar a la aceptada por la Academia de Lenguas Mayas de Guatemala.² Esta ortografía tiene por objetivo distinguir la composición morfológica de las palabras sin necesidad de emplear el alfabeto fonético internacional. Cabe señalar que los nombres propios de lugares, personas y dioses se han respetado en la versión castellanzada, estandarizada, la normalización ortográfica sólo se utilizó para escribir el vocabulario calendárico nahua que es objeto de este estudio.

Ahora bien, este ensayo tiene por objetivo estudiar los repertorios gráficos utilizados por los grupos nahuas para registrar el ciclo anual (*xiwiltl*), aunque el análisis se centra en la representación de las veintenas. El estudio toma como hilo conductor dos interrogantes: ¿cómo se representaba el ciclo de las veintenas en el Posclásico?, y ¿qué sucedió con este ciclo figurativo al entrar en contacto con el calendario y la cosmografía europea?

Iniciaré resumiendo el funcionamiento del cómputo del año solar de 365 días, denominado *xiwiltl* en náhuatl. Éste se refiere en las fuentes coloniales como un ciclo dividido en 18 periodos de 20 días (*sêsemilwitlapôwalli* “cuenta de 20 en 20”), o veintenas. La suma de 18 veintenas abarca 360 días, por lo que se requiere un periodo extra de cinco días (*nêmontemi*) para alcanzar la cuenta total del año vago, o natural. Las veintenas se identificaron desde fechas muy tempranas como los meses del año mexicano (sus nombres aparecen en la tabla 2, véase anexo documental).

A lo largo de la investigación se identificaron tres repertorios gráficos utilizados para representar a las veintenas en las fuentes coloniales: un ciclo figurativo de dioses, un ciclo de festividades o rituales, y un repertorio de jeroglíficos que cumplen una función escrituraria.³ La única fuente prehispánica que pude encontrar que presenta el registro de una veintena (fig. 1) utiliza el tercer sistema

las palabras en náhuatl se indican en itálicas, a excepción de los nombres propios (de personajes y lugares), véase Frances Karttunen, *An Analytical Dictionary of Nahuatl* (Norman: University of Oklahoma, 1992).

2. Andrea Rodríguez Figueroa y Leopoldo Valiñas, “¿Por qué normalizar la escritura del náhuatl clásico?”, mecanoscrito. El presente estudio sigue las convenciones propuestas por estos autores, excepto en el uso de “tl”, que Rodríguez y Valiñas reconstruyen como “λ”.

3. Este artículo presenta una versión actualizada y resumida de los resultados obtenidos en mi investigación doctoral en torno a la reconstrucción del registro gráfico prehispánico de las veintenas, véase Díaz, “Las formas del tiempo. Tradiciones cosmográficas en los documentos calendáricos indígenas del México central”, tesis doctoral (México: Universidad Nacional Autónoma de México: 2011), 232-385.



1. Escultura prehispánica que representa un *xiwtlalpili* “ligadura de años”. El registro gráfico contiene el texto: [glifo no identificado], I-AKATL, PAN. [?] I-*âkatl*, *pânketsalistli*, [?] I-Caña, Levantamiento de banderas’. Sala Mexica. Museo Nacional de Antropología. Foto del Proyecto de Digitalización de las Colecciones Arqueológicas del Museo Nacional de Antropología. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

de notación para escribir la fecha en que se llevó a cabo una ceremonia de Fuego Nuevo por un personaje no identificado ([?], I-AKATL, PAN; [?], I-*âkatl*, *pânketsalistli*, [?] I-Caña, [en la veintena] Levantamiento de banderas’).

El uso de este tercer repertorio de signos ha sido analizado por otros autores, quienes confrontan sus opiniones en torno a su origen. Brotherston y Nicholson consideran que su origen es prehispánico,⁴ mientras Kubler y Gibson proponen que se trata de una invención colonial construida como resultado de la introducción de la escritura alfabética latina.⁵ Además, Brown plantea la influencia del imaginario astrológico-zodiacal europeo en el desarrollo del repertorio nahua colonial.⁶ La existencia de un objeto precolombino que inclu-

4. Gordon Brotherston, “Los textos calendáricos inscritos en el templo del Tepozteco”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 28 (1998): 77-97; Henry B. Nicholson, “Representing the Veintena Ceremonies in the *Primeros Memoriales*”, en *Representing Aztec Ritual*, ed. Eloise Quiñones Keber (University Press of Colorado, 2002), 63-106.

5. George Kubler y Charles Gibson, “The Tovar Calendar”, en *Memoires of the Connecticut Academy of Arts & Sciences*, vol. XI (New Haven: Yale University Press, 1951), 39-41.

6. Betty Brown, “European Influences in the Early Colonial Descriptions and Illustrations of the Mexican Monthly Calendar”, tesis doctoral (Albuquerque: University of New Mexico, 1977).

ye el registro escrito del nombre de una veintena permite corroborar el uso de este repertorio jeroglífico en época prehispánica. Sin embargo, coincido con los autores anteriores en que la incorporación de los ciclos figurativos calendáricos europeos modificó el registro y la concepción de las cuentas nahuas en el siglo XVI. En este espacio me interesa analizar a detalle las transformaciones sufridas por este repertorio para identificar su origen, indagar la naturaleza de estas graffías —icónica o escrituraria—, ubicar su función en relación con otros sistemas de notación calendárica e imaginarios precolombinos; y, por último, estudiar de qué manera la inserción de la escritura y los formatos calendáricos europeos influyeron y guiaron la transformación del programa gráfico tradicional de las veintenas en los códices coloniales.

El registro de las cuentas del tiempo en el centro de México

Características generales del registro de las cuentas
del tiempo mesoamericano

La notación calendárica está estrechamente ligada al desarrollo de la escritura, como se observa en la costa del Golfo, las tierras mayas, las zapotecas, la región del istmo y la vasta zona comprendida por las culturas de los valles centrales de México.⁷ El uso de las convenciones gráficas tradicionales para el registro temporal siguió vigente aún después del contacto con los españoles, ya que algunos documentos novohispanos presentan fechas escritas en el formato precolombino.⁸ El fenómeno es interesante porque implica una continuidad en la notación, y probablemente, la conceptualización misma del tiempo, aunque ello no conlleva una continuidad ahistórica y rígida.

Brevemente, la estructura básica del registro del tiempo propia de los grupos mesoamericanos puede resumirse en la presencia de dos elementos principales que se combinan en una cuenta: un numeral (I-13) y un signo (I-XX). Juntos identifican a los días, fungiendo como su nombre y apellido. Este sistema

7. Véase Prudence M. Rice, "Time, Power and the Maya", *Latin American Antiquity* 19, núm. 3 (2008): 275-298; Carmack, Gasco y Gossen, "Introduction", en *The Legacy of Mesoamerica*, eds. Robert Carmack, Janine Gasco y Gary H. Gossen (Nueva Jersey: Pearson Prentice Hall, 2007), 1-37.

8. Como el *Códice Santa María Asunción*, la *Rueda Bobán*, el *Códice mendocino*, la *Tira de la Peregrinación*, el *Manuscrito Mexicanus* 40, El *Codex mexicanus*, y la *Matrícula de Huexotzínco*, entre otros. En estos documentos aparecen escritas fechas, topónimos, nombres personales y cuentas.

de 260 unidades ($13 \times 20 = 260$) ha sido señalado entre los nahuas como *tónal-pôwalli*, los zapotecos lo denominaban *bijé*, y actualmente se utiliza la palabra *tzolk'in* para referir a la cuenta maya —aunque este término se acuñó en el siglo xx. Por tanto, se puede hablar de un uso generalizado de esta cuenta en una amplia región, aunque no se conozca el nombre con el que el sistema fue designado por cada sociedad a lo largo de la historia precolombina.⁹

Esta cuenta estuvo en uso junto con otros sistemas de cómputo. Se tiene conocimiento de una cuenta de base vigesimal utilizada en las áreas istmeña y maya, que permitía contar la duración del año junto con otros ciclos temporales.¹⁰ La cuenta de 20 días formaba parte de un sistema vigesimal que contemplaba unidades de un día, llamado *K'in* en maya, que se sumaba formando múltiplos de 20: *winal* (20 días = 1×20), *tun* (360 días = 20×18), *k'atun* (7,200 días = 360×20) y *b'aktun* (144,000 días = $7,200 \times 20$). A este gran ciclo se le llama la Cuenta Larga. Dicha cuenta corre de manera paralela con la Rueda Calendárica, compuesta por el engranaje entre el ciclo de 260 días (*tzolk'in*) y el año de 365 días (18 veintenas + 5 días extra). Cabe señalar que no existe evidencia arqueológica, ni histórica, del uso de la Rueda Calendárica, ni de la Cuenta Larga, entre los grupos del centro de México (nahuas, otomíes, mixtecos, entre otros).

Las cuentas del tiempo nahua (siglos xv-xvi)

Las fuentes coloniales mencionan que al momento del contacto con los españoles los grupos nahuas del centro de México seguían tres tipos de cuentas

9. Las inscripciones istmeñas más tempranas con fecha escrita se han identificado como: el rollo cilíndrico de San Andrés (alrededor de 650 a.n.e.) que porta el nombre de 3 Ajaw (Pohl, Pope y von Nagy, "Olmec Origins of Mesoamerican Writing", *Science*, núm. 298 (2002): 1984-1986); la Estela 2 de Chiapa de Corzo (36 a.n.e.) y la Estela C de Tres Zapotes (32 a.n.e.). El texto maya más temprano de contexto arqueológico con fecha escrita de cuenta larga es la Estela 29 de Tikal, de 292 a.C. (Erik Velásquez, comunicación personal, 2016). También destacan el Monumento 3 de San José Mogote (siglo vi a.n.e.). Las estelas 12 y 13 de Monte Albán (siglo vi a.n.e.), el Monumento 13 de La Venta (ca. 400 a.n.e.). En Tlapacoya se encontró una cerámica datada por Niederberger entre el 900-800 a.n.e. donde aparece un motivo que puede tratarse de una fecha 1-¿?, reproduciendo el modelo tradicional numeral/signo (Alfonso Lacadena, comunicación personal, 2010).

10. Para un estudio de los calendarios mexicanos véase: Alfonso Caso, *Los calendarios prehispánicos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1967). También se puede consultar: Prudence M. Rice, "Time, Power and the Maya"; Edmonson Munro, *Sistemas calendáricos mesoamericanos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995).

calendáricas: una de 260 días, otra de 365 días y un ciclo de 18, 980 días o de 52 años.¹¹ A continuación presento un breve resumen del funcionamiento de estas cuentas para introducir la discusión que se seguirá en las siguientes líneas.

a) *Tònalpôwalli*

Consiste en una serie de 260 días obtenidos de la combinación de dos elementos: 13 numerales y 20 signos ($13 \times 20 = 260$). Se trata del registro calendárico más antiguo y utilizado, pues la lógica combinatoria de numeral-signo (I-13 / I-XX) se puede rastrear desde el Preclásico hasta la época colonial, y en algunas comunidades hasta la época actual (véase el anexo documental, tabla 1).

b) *Xiwitl y sêsemilwitlapôwalli*

El *sêsemilwitlapôwalli* consta de 360 días formados por 18 veintenas ($18 \times 20 = 360$). Al concluir este ciclo se añaden cinco días extra, los *nêmontemi*, para alcanzar los 365 días del año solar (*xiwitl*). Como el *sêsemilwitlapôwalli* tiene el mismo número de días que signos el *tònalpôwalli* (20), los grupos de 20 días o veintenas siempre inician con el mismo signo; pero, al llegar al día 360 y añadir cinco *nêmontemi*, se genera un desfase de cinco posiciones en la secuencia de signos-*tônalli*. Esta dinámica genera que cada año inicie con un día cuyo signo se encuentra a cinco posiciones de distancia respecto al día del año anterior ($20/5 = 4$), generando cuatro familias de signos que se cono-

11. Francisco Cervantes de Salazar, *Crónica de la Nueva España*, vol. 1. (Madrid: Atlas, 1971), 132, 142; Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme* (México: Porrúa, 1967), 215-293; Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002), 210-211; Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España* (México: Porrúa, 1990), 25, 29-31; Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, t. 2 (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002), 705-716, *Códice Vaticano A*, fol. 12r, en Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García, *Religión, costumbres e historia de los antiguos mexicanos. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A* (México: Fondo de Cultura Económica/ADEVA, 1996), 95-106; *Códice Tudela*, fols. 77r-84v y *Códice magliabechiano*, fols. 14r-27v, en Juan José Batalla Rosado, *El Códice Tudela y el Grupo magliabechiano* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes-Agencia Española de Cooperación Internacional-Testimonio Compañía Editorial, 2002); Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García, *El libro del Cihuacoatl; Homenaje del Fuego Nuevo, Libro explicativo del llamado Códice Borbónico* (México: Fondo de Cultura Económica/Akademische Druck und Verlagsanstalt/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991).

cen como familias de portadores de año. Los nahuas de México-Tenochtitlan utilizaban la tercera familia de portadores (*Kali* III, *Tōchtli* VIII, *Ākatl* XIII, *Tekpatl* XVIII).

Cada *xiwitl* constaba de 18 periodos de 20 días. Estos periodos aparecen referidos en las fuentes coloniales como veintenas, fiestas. Es preciso enfatizar la diferencia entre el *sêsemilwitlapôwalli*, que refiere a la cuenta de las 18 veintenas (360 días, o 18×20), y el *xiwitl*, que alude al año de 365 días que se completa con los cinco *nêmontemi*. También es importante señalar que los nombres de las veintenas no cumplían con fines de notación calendárica, sólo aportan los nombres de las fiestas que se realizan cada 20 días. Es decir, a diferencia de la Rueda Calendárica maya y del calendario gregoriano, en el *xiwitl* no existe una cuenta de veintenas que utilice numerales. Así, para poder ubicar un día dentro de la veintena se utilizaba la fecha del *tônalli*, calculable con la posición de su signo. Sin embargo, como la cuenta del *tônalli* tiene sólo 260 días, en un año de 365 se repiten dos veces 105 días ($365 - 260 = 105$). Por esta razón el problema de las correlaciones calendáricas ha hecho correr mucha tinta a los especialistas quienes buscan encontrar la clave para generar equivalencias entre el calendario gregoriano y las cuentas del centro de México, tanto nahuas como mixtecas (véase anexo documental, tabla 2).¹²

c) *Xiwpôwalli*

El *xiwpôwalli* o “la cuenta de *xiwitl*” es uno de los ciclos mas importantes del cómputo nahua. Abarca 52 años solares (*xiwitl*) y 73 ciclos de *tônalpôwalli*, quedan un total de 18, 980 días. La importancia de este periodo radica en que éste es el tiempo preciso que tardan en coincidir el primer día del *xiwitl* con el primer día del *tônalpôwalli*. Por eso cada 52 años se festejaba el Fuego Nuevo, que consiste en el ritual por excelencia de la renovación temporal en el centro de México. La representación gráfica de este periodo, el *xiwtlalpilli* “ligadura de años” consiste en un manojo de varas atado con un nudo, o un puñado de hierba amarrado (véase fig. 1).¹³

12. Alfonso Caso ofrece un estudio que sigue siendo referencia obligatoria para los interesados en este tema. Caso, *Los calendarios*.

13. Véase Marc Thouvenot y Celia Villejuif, “Escrituras y lecturas del *xiwtlalpilli* o ligadura de los años”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 34 (2003): 99-136.

Las descripciones novohispanas. De la traducción a la reinención conceptual

Como se ha mencionado, las veintenas recibían diferentes nombres en náhuatl, uno de ellos *ilwintl*, que se traduce como día y fiesta simultáneamente.¹⁴ Marc Thouvenot ofrece un estudio exhaustivo en el cual analiza con detalle los usos que recibía este término, mostrando la diversidad semántica de dicho concepto.¹⁵ *Tlapôwalli*, “la cuenta, cosa numerada o contada o cosa leída”,¹⁶ es otro término con el que se designa a este ciclo en las fuentes, aunque su traducción tiene un sentido genérico por lo que su sentido para hablar de veintena, o trecena, sólo se reconstruye en el contexto. Esta palabra conforma la raíz de *seesempoalapôwalli*, “la cuenta de 20 en 20” que se refiere al gran año de 360 días al que se suman los cinco *némontemi* para llegar al *xiwintl*. Otro término es *mêtstli*, que significa luna. El diccionario de la lengua náhuatl de Alonso de Molina ofrece las siguientes traducciones:

*Entrada en lengua castellana:*¹⁷

Mes parte dozena del año. metztli. Metztlapoualitzli.

Mes y medio. Cemetzli ypan tlaco. Centetl metztli ypan tlaco.

*Entrada en lengua mexicana:*¹⁸

Metztli. Luna, o pierna de hombre o de animal, o mes.

Metztli mayo. El mes de mayo. Et sic de alijs.

Cecemilhuitl. Cada día.

Esta referencia toma mayor sentido si se compara con la información ofrecida por Cristóbal del Castillo, quien distingue entre la cuenta de los meses europeos (lunas) y los ciclos indígenas, enfatizando que no son lo mismo. También informa que la asimilación entre ambos periodos se debe a los pintores de los libros (coloniales) quienes acompañaron por primera vez ambos registros:

14. Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana/mexicana y mexicana/castellana* (México: Porrúa, 2004).

15. Marc Thouvenot, “*Ilwintl* (día, parte diurna, veintena) y sus divisiones”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 49 (2015): 93-160.

16. Molina, *Vocabulario*, fol. 132v.

17. Molina, *Vocabulario*, fol. 84v.

18. Molina, *Vocabulario*, fols. 151, 55v.

Y con las veintenas con las que celebraban fiesta era la manera [en que hacían] la cuenta de los meses. Porque no seguían la marcha de la luna: ni cuando se levanta por primera vez [...] Después todo lo emparejó, lo ordenó, lo dibujó el que lo escribió, el pintor de libros [entiéndase coloniales]. De modo que hizo acompañar los doce meses de un año, los hizo corresponder con las veintenas con las que festejaba la gente vieja.¹⁹

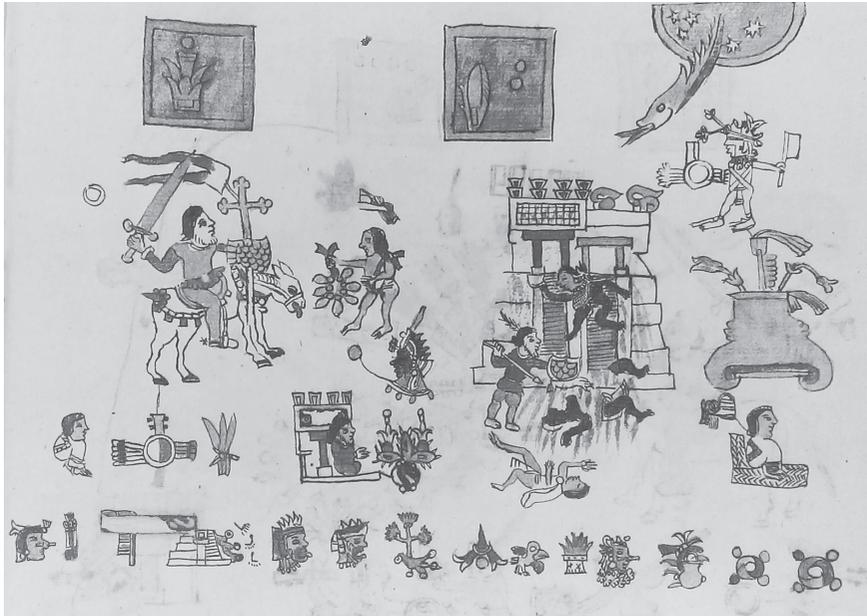
Ambas referencias apuntan a que el uso de *mêtstli* para designar a los meses se deriva de una práctica novohispana, pues en ninguna de las entradas del diccionario aparece asociada a veintenas nahuas y a la práctica europea de dividir el año en 12 meses lunares. Además, Del Castillo refiere abiertamente que esta práctica derivó de la necesidad de empalmar ambos calendarios. Por esta razón, no debe extrañar que el *xiwitl* (y sus 18 supuestos meses), sea uno de los periodos que aparece registrado con mayor frecuencia en los informes coloniales a pesar de que, como ya se ha mencionado, existían otras secuencias calendáricas que corrían de manera simultánea en el sistema mesoamericano. La asociación entre el calendario civil cristiano —basada en una secuencia de 12 meses que servían como la estructura sobre la cual se organizaban las actividades productivas— y el *xiwitl*, se mantuvo como el principal referente para explicar el funcionamiento del calendario indígena desde el siglo xvi.

La relevancia de esta distinción entre *mêtstli* e *ilwitl* radica en que confirma que la asociación con un ciclo astronómico se construyó como resultado del contacto con los conceptos temporales cristianos. Si nos remitimos a la traducción y el uso de la palabra *ilwitl*, encontramos que el énfasis está puesto en la fiesta y no en su asociación con eventos lunares. Aunque como se observa en el análisis de Thouvenot, este problema resulta mucho más complejo de lo que se expone en esta breve descripción, por lo que remito a su estudio.²⁰

En el campo de la imagen, un ejemplo que permite identificar la transformación del repertorio antiguo de glifos de veintenas por nombres de meses aparece en las últimas páginas de la sección histórica del *Códice Vaticano A*, donde se registraron los eventos ocurridos con la llegada de Cortés a Tenochtitlan, se introduce la serie de 20 glifos para designar los pormenores del contacto (fig. 2). De este modo, la historia nahua cambia su estructura de anales, que

19. Cristóbal del Castillo, *Historia de la venida de los mexicanos y de otros pueblos e Historia de la Conquista*, trad. y estudio, Federico Navarrete (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001), 161-162.

20. Thouvenot, “*Ilubitl*”.



2. Códice Vaticano A, folio 87r (siglo XVI). Registro de un *sêsemilwitlapôwali* plasmado como un repertorio de meses que permiten datar los sucesos ocurridos en los años 1-Aakatl y 2-Tekpatl en los anales del códice Vaticano A, tomado de Anders, Jansen y Reyes García, *Religión, costumbres e historia de los antiguos mexicanos. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A* (México: ADEVA/ Fondo de Cultura Económica, 1996).

hasta entonces había articulado el discurso, para introducir la cuenta mensual del tiempo después de la llegada de los españoles. En este caso los glifos de cada *ilwitl* funcionan como los nombres de los meses de los años 1-Âkatl y 2-Tekpatl, durante los cuales sucedieron los eventos. En este ejemplar es posible identificar la adaptación de un registro prehispánico de nombres que se reconfigura como un sistema de datación mensual, siguiendo las convenciones de la narrativa lineal histórica presente en la literatura europea.

El registro gráfico de las veintenas y la creación del ciclo figurativo del año mexicano

Después de un análisis minucioso de los códices coloniales, elaborados con el fin de explicar el funcionamiento del calendario anual de los pueblos del

centro de México ante el público ajeno a este universo cultural, fue posible identificar tres diferentes códigos visuales para representar a las veintenas: un ciclo de deidades, señalados como los patrones de cada veintena (ciclo figurativo de dioses) (véase anexo documental, tablas 3 y 4); un ciclo de fiestas que presenta momentos significativos dentro de las celebraciones de cada *ilwitl* (ciclo figurativo de fiestas) (véase anexo documental, tabla 4); una secuencia de glifos que designan a las veintenas (repertorio jeroglífico). Éstos, por lo general, aparecen en composiciones realizadas en formato de tabla o rueda calendárica, aunque también incorporados iconográficamente dentro de los repertorios arriba señalados, por lo que pueden pasar inadvertidos si no se conoce el repertorio (véase anexo documental, tablas 3 a 6).

Al hacer un cruce de datos se observa que los únicos elementos que se repiten en todos los repertorios son los glifos del último inciso. Y después de ampliar la muestra para incluir otras fuentes fue posible encontrar estos mismos elementos en códices de tributo (*Fragmento Humboldt, Matrícula de tributos*) y piezas arqueológicas (atado de años del Museo Nacional de Antropología). Incluso en materiales ajenos al área nahua, como la Piedra de Cuilapan, de origen mixteca. En la tabla 3 se muestran los resultados obtenidos del análisis de la muestra del estudio (véase anexo documental).

Antecedentes de los ciclos figurativos calendáricos anuales

Es importante notar que en la muestra de códices coloniales diseñados para que un lector ajeno al universo conceptual temporal nahua comprendiera el funcionamiento del “calendario mexicano”, los *tlak^wilôkeh* configuraron dos tipos de programas: el *xiwitl*,²¹ con 365 días, o el *sêsemilwitlapôwalli*,²² que excluye la

21. Esto sucede en fuentes como el *Códice Telleriano Remensis*, la *Rudea Boban*, el *Calendario Tovar*, la *Rueda 5 de Veytia*, véase ed. Quiñones Keber, *Codex Telleriano Remensis*, facsímil (Austin: University of Texas Press, 1995); Tovar, “Calendario”, en *Historia de la benida de los Yndios a poblar a Mexico delas partes remotas de Occidente (ca. 1582-1587)*, The John Carter Brown Library, Providence; *Rueda Bobán (ca. 1545-1546)*, The John Carter Brown Library, Providence; Mariano Veytia, *Calendarios mexicanos* (México: Museo Nacional de México, 1907).

22. Por ejemplo: *Codex borbónico*, facsímil (Graz, México: Akademische Druck und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991); *Codex Vaticano A*, facsímil (Graz, México: Akademische Druck und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1996); Códices del grupo *Tudela-Magliabechiano*, en Juan José Batalla Rosado, *El Códice Tudela y el Grupo; Primeros memoriales*, en Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales*, paleografía y traducción, Sullivan (Norman: University of Oklahoma Press,

representación de los *némontemi*. Todos los programas responden a una misma coherencia interna, a la ejecución de un repertorio simétrico y congruente. Sin embargo, fuera de los códices pertenecientes a un mismo grupo —porque su producción está relacionada mediante copias, véase el anexo documental tabla 3—, no fue posible identificar un modelo original que les diera sustento a todos los repertorios. Es decir, no fue posible reconocer una unidad estructural que sí se puede observar en los registros coloniales del *tônalpôwalli*, mismos que además son consistentes con las imágenes que aparecen en los *tônalmatl* prehispánicos. Sin embargo, las imágenes pintadas en libros coloniales permiten señalar, a grandes rasgos, dos repertorios iconográficos asociados a las veintenas: el ciclo de los dioses y el de las fiestas. Éstos se complementan con un repertorio gráfico de glifos, que se tratará en los siguientes apartados.

Para comprender la organización y funcionamiento de estos ciclos figurativos es preciso analizar la manera en que funcionaban los repertorios prehispánicos y cristianos vigentes para el siglo xvi. El segundo caso resulta sencillo de cotejar dada la existencia de una amplia variedad de materiales escritos que muestran las transformaciones históricas de las concepciones calendáricas por medio de complejos programas figurativos presentes en la literatura cosmográfica. En contraste, la cultura visual precolombina asociada al registro de las veintenas no se ha podido rastrear, aunque algunos autores consideran que el *Códice borbónico* puede identificarse como el eslabón perdido que permite reconstruir el imaginario prehispánico mexicano.²³ A continuación presen-

1997); *Códice florentino*, en Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, facsímil (México: Secretaría de Gobernación, 1979); *Calendario Durán*, en *Códice Durán* (México: Arrendadora Internacional, 1990); *Rueda 4*, en Mariano Veytia, *Calendarios mexicanos*.

23. El problema en torno a este códice inicia con la ubicación misma de su origen. El tema ha sido abordado por varios especialistas, quienes sostienen diferentes opiniones sobre su manufactura y temporalidad. Véase George Kubler y Charles Gibson, “The Tovar Calendar”; Jacqueline de Durand-Forest, “*Códice borbónico* y *Códice Tonalamatl Aubin*, semejanzas y diferencias a propósito de un caso particular: los nueve señores de la noche”, en *Primer Coloquio de documentos pictográficos de tradición náhuatl*, ed. Carlos Martínez Marín (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989), 261-278; Jacqueline de Durand-Forest, “Nuevas consideraciones sobre el simbolismo del Tonalamatl del *Códice borbónico*”, en *Segundo Simposio sobre códices y documentos de México*, vol. 1, eds. Salvador Rueda Smithers, Constanza Vega Sosa y Rodrigo Martínez Baracs (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997); Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García, *El libro del Cihuacoatl. Homenaje del Fuego Nuevo. Libro explicativo del llamado Códice borbónico* (México: Sociedad Estatal Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica/ADEVA, 1991); Juan José Batalla Rosado, “La perspectiva planigráfica indígena prehispánica y el *Códice borbónico*”, *Revista Española*

to las razones que me llevan a descartar este códice como fuente de referencia para reconstruir el repertorio calendárico anual.

El calendario del *Códice borbónico*

El problema inicia con la ubicación del origen del códice. El tema ha sido abordado por varios especialistas, quienes sostienen diferentes opiniones sobre su manufactura y temporalidad. Sin pretender exponer el tema de forma exhaustiva, el *Códice borbónico* presenta elementos que permiten identificar la influencia de la cultura visual europea en su manufactura. Al iniciar con la composición espacial de la sección dedicada a las veintenas,²⁴ encontraremos que el eje compositivo se rige con los principios organizativos propios de la pintura y los grabados europeos, donde los personajes se distribuyen sobre el espacio abierto —en lugar de aparecer en secuencias acotadas entre franjas horizontales, como sucede en los códices mixtecos precolombinos, o en los materiales líticos toltecas y nahuas. En este sentido, la composición está muy cercana a una vista aérea o a una perspectiva espacial que organiza el espacio sobre el que se distribuyen los personajes (las plazas) de manera naturalista. Además, una de las principales características compositivas de esta sección consiste en la falta de uniformidad en el manejo del espacio, pues la extensión otorgada a cada veintena es desigual, al romper la simetría y generar un mayor énfasis en algunas de las series, una situación que no resulta compatible con el tipo de composiciones utilizadas por los pintores de los *tónalâmatl*, donde dentro de una misma sección se otorga la misma extensión y un arreglo muy similar a cada periodo que compone una serie. La falta de uniformidad no sólo se sustenta en la extensión otorgada a cada ciclo, sino en las estrategias compositivas de cada veintena. Por ejemplo, Xilômanalistli se representa con tres elementos exentos pero conectados: un personaje, un objeto y un glifo, generando una composición sintética que destaca la indicidad de los elementos; mientras en Ochpânistli se muestra una compleja secuencia narrativa que abarca dos láminas y presenta más de 20

de *Antropología Americana*, núm. 23 (1993): 113-134; Juan José Batalla Rosado, “Los *tlacuiloque* del *Códice borbónico*. Análisis iconográfico de los signos calendáricos”, *Estudios de Historia Social y Económica de América*, núm. 10 (1993): 9-24; Michael Graulich, “Elementos de las fiestas de las veintenas en las treceñas del *Códice borbónico*”, en *Códices y documentos sobre México, Segundo Simposio Internacional*, vol. II, eds. Salvador Rueda Smithers, Constanza Vega Sosa y Rodrigo Martínez Baracs (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997), 205-220.

24. *Códice borbónico*, 23-37.

personajes en escena. En esta imagen se percibe la intención de representar un momento específico del ritual a detalle, por lo que se pueden diferenciar dos formas discursivas dentro de la misma sección del códice.

Aunque la composición de esta sección remite a códigos ajenos a la cultura visual nahua, los pintores incorporaron elementos de la tradición plástica nahua para expresar el contenido de las láminas. La intención por generar un nuevo repertorio a partir de la interacción de elementos provenientes de distintas tradiciones se observa al analizar las estrategias compositivas, que varían en cada veintena. Así, en *Têk^wilwitôntli* el pintor utiliza las convenciones plásticas prehispánicas para representar la cancha del juego de pelota —que consiste en plasmar este espacio en una vista aérea— acompañada por los personajes, quienes se presentan en vista lateral. De este modo la imagen despliega dos planos simultáneos (vista superior y lateral), siguiendo la manera tradicional de desplegar el espacio delimitado por la cancha en el centro de México. Este recurso gráfico contrasta con el empleado en la fiesta de *Xokotlwetsi*, donde los personajes que rodean al palo erguido muestran con claridad una influencia de la perspectiva utilizada en los grabados europeos. Finalmente, es importante señalar que en esta sección del códice se utilizaron líneas negras verticales para separar los registros de cada veintena. Considero que este recurso compositivo es también ajeno a la plástica nahua.²⁵

Pasemos ahora a un problema de contenido. La sección analizada²⁶ presenta el ciclo festivo de las veintenas abarcando 15 láminas, donde se muestran 19 veintenas —pues la primera veintena se representa dos veces, al inicio y al final de la serie. Este acto implica que el *tlak^wîlô* incorporó una secuencia cíclica que abarca una cuenta que se sigue de manera ininterrumpida. Esta estrategia no aparece registrada en los *tônâlâmatl*, a pesar de que la cuenta *tônalli*

25. El *Códice Fejérváry-Mayer* presenta una sección donde el espacio se configura a partir de líneas negras que contrastan con las convenciones gráficas del *tônâlâmatl*, donde las líneas son rojas. Las páginas parecen ilustrar una práctica cercana al ritual de ofrendas contadas observada por Leonhard Schultze Jena en una comunidad tlapaneca. Éste es, junto con el *Códice borbónico*, el único caso en que se utiliza el color negro para delinear espacios. Sin embargo, las escenas que se delimitan en el *Fejérváry-Mayer* no corresponden a las del *Borbónico*. No existen elementos que permitan elaborar una hipótesis sobre la práctica de las “líneas negras” por tratarse de los únicos ejemplares, sin embargo, el hecho de que el ciclo de las veintenas aparezca organizado a partir de líneas rojas en los *Primeros memoriales* —en contraste con las negras del *Códice borbónico*— permite identificar una falta de unidad en el discurso plástico de las veintenas que parece responder a los ejercicios de producción de un nuevo repertorio gráfico para este ciclo.

26. *Códice borbónico*, 23-37.

también se continúa ininterrumpidamente una vez que inicia. La selección de esta estrategia plástica permitió al pintor presentar una cuenta de veintenas que vinculan al año 1-Conejo y el 2-Caña, que Anders, Jansen y Reyes García ubican en el año 1507.²⁷ Aunque no es posible identificar con precisión el año que está representado, es posible apreciar la intención del *tlak^wilô* por mostrar un periodo o espacio temporal específico, histórico, que podría ubicarse en el año 1507, o 52 años antes o después. La razón por la que el ciclo de las veintenas inicia en Iskalli es desconocida, aunque si observamos las correlaciones que dan los cronistas entre el calendario juliano y el mexicano, notaremos que la mayoría considera que el año iniciaba en las veintenas K^wawitlewa o Tlâkaxîpêwallistli (véase el anexo documental, tabla 2), que los autores ubican entre el 1º de febrero y el 2 de marzo. Es decir, si el *tlak^wilô* estuviera representando un calendario mensual tomando como referencia el año cristiano, iniciaría la cuenta en enero —en la última veintena del *xiwitl* anterior. Para no romper el orden del *sesêmilwitlapôwalli*, los autores de esta sección decidieron incorporar nuevamente la veintena 1ª para cerrar el ciclo. Es interesante observar que esta última veintena que conforma el ciclo se asocia con el año 3-Tekpatl, lo que genera un problema en la correlación porque el ciclo figurativo de 18 veintenas queda asociado al final del *xiwitl* 1-Tôchtli, a la totalidad 2-Âkatl y al inicio de 3-Tekpatl. Aritméricamente la correlación es errónea, pues un ciclo de 19 veintenas (380 días) no concuerda con los tres años registrados. Sin embargo, la composición de la imagen subraya la intención por correlacionar el calendario cristiano y el *xiwitl*, como si fueran equivalentes. Así, la imagen muestra la intención del *tlak^wilô* por anclar el *sêsemilwitlapôwalli* al calendario cristiano, el cual se establece como el eje de la composición. La relación se explica de la siguiente manera: la primera veintena Iskalli corresponde a enero de 1-Tôchtli (según el calendario Tovar va del 12 al 31 de enero); las 18 veintenas del centro corresponderían a los meses de enero-febrero a diciembre del año 2-Âkatl, y la última veintena de la cuenta (que implica volver a registrar a Iskalli), equivaldría al mes de enero del año 3-Tekpatl. Esta cuenta es confusa, pero la organización espacial y la relación de los componentes de las láminas permite mantener una coherencia general con el funcionamiento del calendario mensual-anual juliano. El compositor indígena siguió la misma estrategia del calendario de Juan de Tovar, quien ubica la veintena Iskalli en el mes de enero. De este modo, la configuración del repertorio en sí misma puede considerarse

27. Anders, Jansen y Reyes García, *El libro del Cihuacoatl*, 191.

una evidencia de que el ciclo figurativo de este códice es posterior al contacto, y que busca una reconstrucción ideal de un calendario anual que toma como referencia el tiempo cristiano.²⁸

El origen colonial del códice no es motivo suficiente para dudar de su autenticidad como fuente de reconstrucción, pero el principal problema para aceptar que en él se representa un calendario tradicional de veintenas radica en que no se conoce un registro similar en ninguna otra fuente ni prehispánica ni colonial que presente un código visual semejante. En otro estudio he cuestionado el recurso común de apelar a la destrucción de códices para justificar la ausencia de un repertorio visual que debería estar presente, directa o indirectamente, en otros artefactos.²⁹

El calendario cristiano del siglo xvi

En este punto, cabe voltear a ver al Viejo Continente para observar cuál era el imaginario asociado a los meses del calendario cristiano. En su estudio de calendarios medievales, Castiñeiras identifica la siguiente dinámica: el formato más reproducido y fácilmente reconocible para todos los feligreses del siglo xvi consistía en el registro de los 12 momentos del año distribuidos en faenas agrícolas (siembra y cosecha de trigo y uva) y celebraciones (como la matanza del cerdo y la fiesta de año nuevo).³⁰ El año era así considerado por los cristianos como un ciclo de festividades relacionadas con la producción agropecuaria y celebraciones asociadas a fechas precisas del año; fiestas fijas ancladas al devenir astronómico-estacional.³¹ El segundo repertorio vigente en la memoria de

28. Este tema y otros asuntos relacionados a la reconfiguración del imaginario calendárico nahua se trata en Díaz, *El cuerpo del tiempo. Códices, cosmología y tradiciones cronográficas del centro de México*, mecanoscrito.

29. Ana Díaz, “La primera lámina del *Códice Vaticano A* ¿Un modelo para justificar la topografía celestial de la antigüedad pagana indígena?”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXI, 95 (2009): 5-44.

30. Manuel Castiñeiras, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XII a XIV)* (Salamanca: Junta de Castilla y León-Consejo de Educación y Cultura, 1996).

31. El énfasis en el carácter agrícola del año aparece en obras como: Johanna Broda, “Calendarios, cosmovisión y observación de la naturaleza”, en *Temas mesoamericanos*, coords. Sonia Lombardo y Enrique Nalda (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996), 145-165; Johanna Broda, “Ciclos agrícolas en el culto: un problema de la correlación del calendario mexica”, en *Calendars in Mesoamerica and Peru Native Computations of Time*; eds. Aveni y Brotherston (Oxford: Bar, 1983), 145-165; Michel Graulich, *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas* (México: Instituto Nacional Indigenista, 1999).

los religiosos eran los calendarios que mostraban el culto de los antiguos pueblos —como los romanos y griegos—, compuestos por ruedas o tablas donde a cada mes le correspondía una deidad regente, generalmente asociada con un ciclo astronómico basado en los siete planetas.³² En este tipo de repertorios se puede ubicar el ciclo del zodiaco. Estas recopilaciones eran accesibles en manuscritos de los monasterios, por lo que no contaban con tanta difusión entre los feligreses como el de las fiestas y faenas.

Considero que los códices coloniales citados en este apartado, los cuales se confeccionaron para llegar a lectores no indígenas, podrían estar incorporando elementos de estos dos repertorios cronográficos producidos del otro lado del Atlántico. La adopción de estas convenciones gráficas permitirían darle a esos “tiempos otros”, una forma coherente con los paradigmas teológicos y cosmográficos cristianos, rastreando los datos que fueran adaptables a la estructura conceptual cronológica del tiempo universal y verdadero. Esa estrategia permitiría explicitar el funcionamiento del *xiwitl* para asociarlo con el año solar, estacional, civil y litúrgico, que regula las fiestas fijas cristianas. Este fenómeno toma sentido si consideramos que los destinatarios de estos documentos eran autoridades novohispanas.³³

En contraste con estos códices, en aquellas fuentes que parecen haber sido confeccionadas para usuarios entendidos en la tradición indígena, nos encontramos con otro escenario. En ellas aparecen solamente los glifos del *ilwitl*. Esto sucede en el fragmento *Humboldt 1* y en la *Matrícula de tributos*, códices administrativos donde se muestra que la recolección de tributos se realizaba en las veintenas Tlâkaxîpêwallistli; Etsalk^wallistli, Ochpânistli y Pânketsalistli, ubicadas a 80 días de distancia. El registro de glifos de *ilwitl* también aparece en un monumento lítico prehispánico, donde se refiere que en el año 1-Tôchtli, en la veintena de Pânketsalistli, se realizó una ceremonia de atado de años

32. Motolinía es uno de los autores que relacionan los ciclos astronómico-astrológicos antiguos creados en el Viejo y el Nuevo Mundo, posteriormente estudiosos como Boturini continuaron con este modelo para explicar el funcionamiento del calendario nahua. Véase Toribio de Benavente, Motolinía, *Memoriales*, ed. e introd. Joe Dyer (México: El Colegio de México, 1996), 160-162; Lorenzo Boturini, *Idea de una historia general de la América septentrional* (Madrid: Juan de Zúñiga, 1746), 37-44.

33. George Kubler y Charles Gibson, “The Tovar Calendar”; Brown, *European Influences in Early Colonial*; Elizabeth Boone, *The Codex Magliabechiano and the Lost Prototype of the Magliabechiano Group*, facsímil, 2 vols. (Berkeley: University of California Press, 1983); Ana Díaz, “Tlapohualli; la cuenta de las cosas. Reflexiones en torno a la reconstrucción de los calendarios nahuas”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 46 (2013): 159-197.

(véase la figura 1). Esta referencia resulta extraordinaria, pues generalmente los monumentos antiguos registran el nombre del año y del día en que ocurrió el evento en formato numeral-signo; es decir, dan su ubicación en el *xiwpôwalli* y *tônalpôwalli*. Sin embargo, el grabador de esta pieza enfatizó la celebración del *ilwitl* porque este dato resultaba importante en el contexto de la celebración del Fuego Nuevo. Este tipo de fechamiento (veintena-año) también aparece en la piedra de Cuilapan, un monumento colonial mixteco.

El repertorio glífico del *sêsemilwitlapôwalli*

Al analizar los documentos que conforman la muestra de este estudio se confirmó que los compuestos glíficos con que se registran las veintenas estaban presentes en todos los ejemplares. Si se toma en cuenta que los documentos provienen de diferentes localidades y que se elaboraron en distintos momentos, el hecho de que los glifos aparezcan constantemente implica que existe una continuidad histórica ligada a su registro, como lo señaló Nicholson.³⁴ Así, la base sobre la que se sustenta la identificación del repertorio como una práctica indígena responde a lo que se ha identificado como una tradición notacional temporal mesoamericana. Una costumbre que implica el cómputo por medio de un *corpus* de signos; aunque en este caso estén ausentes los numerales. Por esta razón su función sería meramente designativa: sólo son nombres propios de ciclos, que no permiten seguir una cuenta detallada de días como el *tônalpôwalli*.

Es preciso aclarar que aunque todos los documentos que reproducen o ilustran escenas de las veintenas presentan glifos asociados, no todos utilizan el mismo repertorio de signos (véase el anexo documental, tablas 3 y 6). Es decir, no parece existir una sistematización, o por lo menos no es tan evidente como sucede con los 20 signos del *tônalpôwalli*.

La aparente falta de sistematización del repertorio de compuestos glíficos puede responder a varios factores. Como se observa en las tablas 2 a 6, no existía un repertorio oficial universal para representar a las veintenas. Esto se debe a que, como han señalado otros autores, se ha observado que el sistema de veintenas presenta variaciones regionales, que no permiten hablar de una unidad en la nomenclatura.³⁵ Esta situación hace posible identificar la naturaleza del repertorio glífico, que como se ha señalado es de carácter designativo; es decir,

34. Nicholson, "Representing the Veintena".

35. Caso, *Los calendarios*.

se trata de nombres de periodos que en una gran mayoría de los casos sigue las normas de registro escriturario jeroglífico nahua. Esto indicaría que la naturaleza de los signos es de orden escrituraria y no icónica. Aunque es posible observar que los textos glíficos prehispánicos se incorporaron de manera icónica con el paso del tiempo en los códices coloniales, convirtiéndose en imágenes nuevas que remiten a conceptos y experiencias novedosas.

La naturaleza de los glifos de las veintenas, ¿prehispánica o colonial?

Al observar la forma que despliegan los glifos de este repertorio es posible identificar su origen dentro de la tradición plástica precolombina, aunque no existe consenso sobre el momento de su creación. Gordon Brotherston propone que los glifos de las veintenas tienen un origen prehispánico.³⁶ Aunque coincido con este argumento, no considero que la muestra que toman como base para la identificación, los glifos del cerro del Tepozteco propuestos por Selser, sean una cuenta de *sêsemilwitlapôwalli*. Otro partidario del origen prehispánico de la cuenta, Henry B. Nicholson, menciona que existen elementos suficientes para aceptar que estas representaciones pueden insertarse perfectamente dentro de la tradición indígena. Uno de sus argumentos es el uso del mismo repertorio de signos en documentos producidos en regiones distantes: la meseta central de México, Guerrero y Oaxaca.³⁷

Contrarios a esta posición, Kubler, Gibson y Brown sostienen que el repertorio glífico surgió durante la colonia como un intento de los *tlak^wîlôkeh* nahuas por inventar un sistema fonético basado en grafías nativas para imitar la escritura alfabética europea.³⁸ Sin embargo, este acto implica un proceso inverso al natural, pues cuando uno aprende un nuevo idioma comienza utilizando su propio sistema escriturario para registrar las nuevas palabras, y de manera simultánea aprende a utilizar los signos escriturarios asociados a la segunda lengua. El aprendiz sabe que cuando domine el nuevo idioma éste será registrado con sus propias grafías, desplazando los caracteres y la sintaxis del código nativo —véase lo que sucedió con los catecismos testerianos, que no pertenecen a ninguna de las tradiciones icónico-escriturarias. Por tanto, inventar un sistema híbrido de grafía, ajeno a ambas lenguas, es un intento vano

36. Brotherston, "Los textos calendáricos inscritos".

37. Nicholson, "Representing the Veintena", 96-100.

38. Kubler y Gibson, "The Tovar Calendar"; Brown, *European Influences in Early Colonial*.

porque implica un doble esfuerzo: mientras se aprende el nuevo idioma y sus grafías, se inventa un nuevo sistema gráfico ecléctico, incompatible con ambas tradiciones, a sabiendas de que éste será finalmente desechado cuando se haya aprendido la nueva lengua y dominado su escritura. Los nahuas sabían que la escritura latina terminaría desplazando los sistemas gráficos autóctonos, por lo menos en ciertos espacios, y aprendieron a usar el alfabeto. No había razón para inventar un alfabeto-glífico operante para un solo usuario, en lugar de aprender el nuevo sistema.

Aunque esta explicación sobre la dinámica de aprendizaje de una lengua es coherente, en este estudio se retoma el argumento de Nicholson para replantear el origen prehispánico de este repertorio de signos. Como evidencia presento el análisis de una pieza mexicana prehispánica que incluye uno de los signos de las veintenas en un monumento conmemorativo que permite corroborar su función al integrarlo en contexto (fig.1); y el hecho de que los signos de las veintenas encontradas en distintos documentos analizados siguen las características de la escritura nahua logofonética que también está presente en topónimos y nombres personales. Es importante señalar que aunque los códices de la muestra son coloniales —pues no han sobrevivido códices prehispánicos nahuas que reporten este ciclo—, los *tlahkw'ihohke* siguieron las disposiciones de una tradición escrituraria perfectamente establecida, e incluso, diferenciada regionalmente en las escuelas tetzcocana y tenochca-tlatelolca.³⁹

Si bien el contacto con las culturas del Viejo Continente implicó la introducción de nuevos referentes conceptuales a la cosmovisión indígena, afectando también su concepción calendárica,⁴⁰ el uso de un repertorio mensual similar a la serie de signos registrada en los códices novohispanos no tiene referente en el contexto europeo. Brown comenta que estos glifos pueden reconocerse como una reinterpretación del zodiaco a los ojos indígenas.⁴¹ Sin embargo, estas formas están más cercanas a los conjuntos glíficos utilizados en el Posclásico para registrar topónimos y antropónimos, que a cualquier tipo de referente astronómico.

39. Alfonso Lacadena, "Regional Scribal Traditions: Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing", *The PARI Journal* VIII, 4 (primavera 2008): 1-23.

40. Victoria Bricker y Helga-María Miram, "Relating Time to Space; the Maya Calendar Compasses", en eds. Martha J. Macri y Jan McHargue, *Palenque Round Table*, vol. X (San Francisco: Precolumbian Art Research Institute, 1996), 393-402 y Betty Brown, *European Influences in Early Colonial*.

41. Betty Brown, *European Influences in Early Colonial*, 276.

Propuesta de lectura del repertorio glífico del *sêsemilwitlapôwalli*

En este apartado se presenta la reconstrucción de los nombres de las veintenas utilizados en distintas fuentes coloniales tomando como referencia el repertorio jeroglífico del *sêsemilwitlapôwalli*.⁴² Para iniciar la exposición, recordemos un aspecto señalado por Brown en su análisis del repertorio de glifos empleados para representar a las veintenas. La autora observó que éstos no presentan una lógica que permita acceder a los contenidos mediante una interpretación iconográfica, o por lo menos no en todos los casos. Efectivamente, la construcción de los glifos responde a una serie de criterios de composición que no apuntan a la presencia de un repertorio iconográfico, sino una escritura logosilábica que reproduce los nombres de las veintenas. Estas características consisten en el uso de un repertorio de signos compuesto por logogramas y fonogramas; el uso de logogramas en *rebus* por el valor de lectura y no por su significado principal; el uso opcional de fonogramas como complemento fonético de logogramas; la estructura del silabario fonético es de tipo v, cv y presenta abreviaturas como síncope, suspensión y la combinación de ambas, tiende a la disposición de los signos en bloques a manera de emblemas; la especialización en la temática. Es decir, los glifos se utilizan en contextos específicos: topónimos,

42. La selección de la terminología se basó en el análisis de los códices *Borbónico*, *Tudela*, *Maglabechiano*, *Telleriano Remensis*, *Vaticano A*, y *Memoriales* de Motolinía, *Rueda Bobán*, *Primeros memoriales*, el *Código florentino*, y en el *Calendario* de Juan de Tovar, así como en los calendarios de Veytia, arriba citados. También en la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* (México: Porrúa, 1967) de Diego Durán, en la *Historia eclesiástica indiana. Cantares mexicanos* (s.f.), de Mendieta (ms. 1628. [s.p.i.]. Biblioteca Nacional de México); *La Matricula de tributos* (véase *Arqueología Mexicana*, edición especial, núm. 14, Serie de Códices [2003]); el *Codex Mendoza*, comentarios de Francis Berdan y Patricia Anawalt, 4 vols. (Berkeley: University of California Press, 1992); el *Codex en Cruz*, comentarios de Charles E. Dibble, 2 vols. (Salt Lake City: University of Utah Press, 1981); la “Tributación en la provincia de Tlapa, *Códices Azoyú 2 y Humboldt Fragmento 1*”, de Constanza Vega Sosa, en *Códices y documentos sobre México. Primer Simposio* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994), 161-171. También se consultaron las veintenas registradas por Serna en Jacinto de la Serna, Pedro de Ponce y Pedro de Feria, *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentilicia, de las razas aborígenes de México*, notas y comentarios de Francisco del Paso y Troncoso (México: Ediciones Fuente Cultural, 1953). Asimismo se tomó en cuenta la información de Cristóbal del Castillo, *Historia de la venida de los mexicanos* y Alfonso Caso, *Los calendarios*. Este análisis se profundiza en: Ana Díaz, “Las formas del tiempo. Tradiciones cosmográficas en los calendarios indígenas del México central”.

antropónimos-teónimos y en contextos calendárico y aritmético.⁴³ De modo que los textos registran sólo nombres de personajes, lugares, o ciclos temporales. Estos criterios se pueden identificar en los textos nahuas escritos antes del contacto, como se observa en los materiales arqueológicos (por ejemplo, la pieza reproducida en la fig. 1).

La reconstrucción de los nombres de las veintenas fue sencilla, pues requirió atender los criterios de la teoría de la escritura, cuya metodología ha sido aplicada en el área maya. Como se observa en diversos textos escritos en caracteres jeroglíficos nahuas en otras fuentes, los nombres reconstruidos presentan abreviaturas, y siguen una composición emblemática, cuyos orígenes se pueden rastrear en los textos del Clásico y el Epiclásico (Teotihuacan, Xochicalco y Cacaxtla). En la tabla 6 (en el anexo documental) se muestran los nombres de las veintenas que pudieron reconstruirse y las fuentes donde se encontraron sus registros, y en la figura 3 se muestran algunos ejemplos de los textos. Así, en la figura 3a se observa el nombre de la veintena KwAW-a, *k^waw[itlew]a*, K^wawit-lewa, “se levanta/asienta el árbol”.⁴⁴ La figura 3b reproduce el nombre [WEI] TO-so *wei-tôsostli*, *Weitôsostli* “gran vigilia”.⁴⁵ En la figura 3c aparece el nombre TEKW-ILWI, *têk^wilwi[tôntli]* *Têk^wilwitôntli* “pequeña fiesta de los señores”.⁴⁶ En la 3d se muestra la veintena TEPE, *Tepêilwitl*, *Tepêilwitl* “fiesta de los cerros”.⁴⁷ Finalmente, las figuras 3e y 3f reproducen los nombres Teôtleko “sube el *teôtl*”, y *etsalk^wallistli*, *Etsalk^wallistli* “guiso de frijoles con maíz [llamado *etsalli*]”. La particularidad de estas representaciones consiste en que en apariencia se trata del mismo elemento gráfico, pero al analizar las construcciones es posible observar que el *tlak^wilô* del *Códice borbónico* (fig. 3e) está escribiendo el logograma *ETSA/ESA esa[lk^wallistli]*, correspondiente a la sexta veintena, que se identifica por los frijoles y granos de maíz pintados dentro del recipiente con asas. En contraste, el compositor de la *Rueda Bobán* (fig. 3f), quien sigue las convenciones de la escuela tetzcocana, utiliza la composición más marcadamente fonética: te-e-E-ko (piedra-frijol-viento[puntitos que rodean los frijoles]-olla) para escribir el nombre Teôtleko, la 12^o veintena. Es importante notar que en

43. Alfonso Lacadena, “Regional Scribal Traditions”, 1-23. Remito al lector a consultar esta obra para comprender el sentido que se da a los recursos de registro gráfico escriturario.

44. *Códice Vaticano A*, fol. 87r. El nombre también se registra en la *Rueda Bobán*.

45. *Calendario de Tovar*, pl. 5. Véase la *Rueda Bobán* y el *Vaticano A*, f. 87r.

46. *Rueda* 4 de Veytia. El nombre también aparece en la *Rueda* núm. 5, *Códice Vaticano A*, fols. 87r y 87v, calendario de Diego Durán, fol. 333v.

47. Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales*, fol. 252r.



3. Ejemplos de los nombres de las veintenas reconstruidos en este estudio. (a) KwAW-a, *k^waw[itlew]a*, K^wawitlewa, “se levanta/asienta el árbol”, basado en el *Códice Vaticano A*, fol. 87r.); (b) [WEI] TO-so *Wei-tôsostli*, *Weitôsostli*, “gran vigilia”, basado en el *Calendario de Tovar*, pl.5.); (c) TEKW-ILWI, *têk^wilwi[tônli]*, *Têk^wilwitônli*, “pequeña fiesta de los señores” (*Rueda 4 de Veytia*); (d) TEPE, *Tepêilwitl*, *Tepêilwitl*, “fiesta de los cerros”, basado en Sahagún, *Primeros memoriales*, f. 252r); (e) ETSA/ESA *etsa[lkwalistli]*, *Etsalk^walistli*, “guiso de frijoles con maíz [llamado *etsali*]”, basado en el *Códice borbónico*, lám. 26); (f) te-e-E-ko, *Teotleko*, *Teôtleko*, ‘sube el *teôtl*’, basado en la *Rueda Bobán*. Dibujos: Ana Díaz.

este documento el glosista encargado de la transcripción en caracteres latinos escribió otro nombre para esta fiesta, el de la variante mexicana *Pachtôntli* (ambas ubicadas en la posición 12 del *xiwitl*, véase el anexo documental, tablas 2 y 6). Este dato permite observar la participación de diferentes personajes en la creación de los documentos coloniales (fig. 3). El problema se aborda con mayor detalle en el siguiente apartado (véase también el anexo documental tabla 5).

Cabe mencionar que algunos de los glifos no pudieron identificarse, como sucede con el signo que aparece registrado sobre la casa en la veintena *Iskali*, registrada en la *Rueda Bobán*. También resultan problemáticos los casos de *Toxkatl* y *Tititl*, cuya traducción también es difícil de establecer con certeza. Finalmente, la fiesta de *Xokotlwetsi*, de posible origen otomí, presenta una imagen que parece pertenecer a otro estatus, pues su carácter está más cercano al valor icónico que al escriturario. Es decir, la imagen del palo erguido consiste en una representación

iconográfica profusa en detalles, aunque su valor fonético puede ser XOKO, es muy aventurado asegurar esta identificación. Todos los casos analizados han sido integrados en la tabla 6 (anexo documental) incorporada al final de este texto.

Una consideración importante es que en las secuencias gráficas analizadas se pueden identificar claramente las dos tradiciones regionales que corresponden a la escuela de Tenochtitlan-Tlatelolco y la de Tetzcocho reportadas por Lacadena.⁴⁸ Aunque ambas utilizan el mismo *corpus* de signos, en general la tradición tetzcocana favorece la transparencia fonética, y recurre a ciertas convenciones ortográficas que permiten reconstruir la lectura de una manera más directa que la tenochca, que presenta la información de manera más abreviada. El uso combinado de ambos repertorios se puede identificar en la *Rueda Bobán*, realizada en Tetzcocho. En ella aparecen los nombres de las fiestas celebradas en dicho *âltepêtl* escritas con escritura jeroglífica nahua, mientras que junto a los glifos se escribieron con caracteres latinos los nombres de las variantes mexicanas. Así, este ejemplar permite identificar dos momentos diferentes de escritura: el primero fue realizado por *tlak^wilôkeh* tetzcocanos, quienes pudieron estar encargados también del registro de las imágenes. Posteriormente un glosista se encargó de escribir en náhuatl, pero con caracteres latinos, la transcripción de los nombres de las fiestas. Es importante señalar que este escriba no estaba familiarizado con las variantes tetzcocanas, por lo que escribió los nombres provenientes de otra tradición (véase la tabla 5, fig. 4).

La *Rueda Bobán* fue una pieza clave en la reconstrucción de la serie de las veintenas no sólo porque presenta estas dos versiones de nombres, sino porque consiste en un ejemplar que incluye una de las escasas representaciones de un *xiwitl*, porque añade el ciclo de los *nêmontemi* que permiten contar los 365 días del año (fig. 4). Estos elementos se incluyeron en la parte superior del códice, con la particularidad de que el *tlak^wilô* registró los nombres de los *nêmontemi* de cuatro años consecutivos, lo que convierte este registro “anual” en una cuenta de 52 años, o *xiwpôwalli*, porque indica el nombre del signo portador de año con el que iniciará cada *xiwitl*. Cabe señalar que la composición gráfica de este códice tomó como modelo las ruedas calendáricas de la tradición cosmográfica cristiana. De esta manera, la *Rueda Bobán* integra las tres cuentas coloniales nahuas en una misma imagen, y genera una relación de equivalencia entre el año cristiano y el *xiwitl* (sin dejar afuera la cuenta de 52 años, fundamental para el sistema nahua). En conclusión, este material ofrece una correlación

48. Lacadena, “Regional Scribal Traditions”.



4. *Rueda Bobán*. Códice tetzcocano, siglo XVI, tomado de Mariano Veytia, *Calendarios Mexicanos*, edición facsimilar (México: San Ángel, 1973 [1866]).

calendárica que, más allá de buscar una equivalencia entre las fechas del año nahua y el juliano, presenta una traducción de conceptos temporales que respeta las nociones básicas de ambos sistemas, y da lugar a una de las primeras imágenes del año nahua (específicamente el tetzcocano) y sus meses (fig. 4).

Las variantes regionales del *sêsemihwitlapôwalli*

Como se ha mencionado arriba, al analizar el *corpus* de documentos aparecieron diferentes variantes regionales. Por ejemplo, *Atlkâwalo* también puede

aparecer como Xilômanalistli y K^wawitlewa, respectivamente. Esto se debe a que los documentos coloniales que explican el calendario contaron con la intervención de informantes y escribas de diferentes comunidades y tradiciones y estos tres nombres son lo que recibe el mismo *ilwitl* en diferentes lugares. Como los compiladores no intentaron precisar en su obra las variaciones regionales de las fiestas, la información que brindan no resulta muy precisa. Y así encontramos en el *Códice Vaticano A*, f. 42v que la imagen que hacía referencia a la *ilwitl* Âtlkâwalo, al glosarse se acompañó de la glosa K^wawitlewa. Este cruce de información es bastante común en los documentos, como se ha referido anteriormente en la descripción de la *Rueda Bobán*.

Después de haber realizado el análisis de las glosas y los signos fue posible identificar la presencia de variantes regionales que se reflejan incluso al interior de una misma fuente, como se observa en la tabla 5, donde se revisaron diferentes veintenas para ejemplificar esta dinámica de sustituciones. Para este estudio comparativo fue de gran utilidad la propuesta de reconstrucción regional ofrecida por Caso.⁴⁹ Aunque al consultar cada fuente no fue posible encontrar un patrón tan definido y absoluto, como sugiere el estudio del autor, pues los glosistas de las fuentes coloniales refieren indistintamente a las variantes, aun dentro de un mismo documento. Esta dinámica se observa también en las deidades regentes de las veintenas (véase el anexo documental, tabla 4), que pueden cambiar dependiendo de la fuente consultada. Esta variedad de repertorios se explica si consideramos que los códices coloniales fueron producidos por escribanos y compositores de distinto origen y procedencia, quienes iban incorporando información en los escritos en diferentes momentos. Estas obras son colectivas, transculturales, resultado de complejos procesos creativos de reconfiguración y adaptación que implicaron ejercicios de ensayo y error para generar nuevos discursos y programas.

Este dato es significativo para comprender la manera en que las fuentes coloniales analizadas articulan diferentes voces con la intención de dar forma al nuevo calendario que estaba gestando; o mejor dicho, a nuevas maneras de comprender y explorar el funcionamiento de las cuentas antiguas del tiempo nahua para traerlas a la realidad novohispana. El mundo (el tiempo y su registro) estaban cambiando.

49. Para la reconstrucción de los repertorios de ambas regiones véase Alfonso Caso, *Los calendarios*, 38.

Los *nêmontemi*

El estudio reveló también que no parece haber existido un registro prehispánico para designar a los *nêmontemi*. Considero que este ciclo no se tomaba como ciclo, sino que sus días se podían seguir dentro de la cuenta del *tônalli*, como se refiere en la *Rueda Bobán*. Este dato se confirma en otros calendarios donde los cinco días “extra” se señalan como cuentas redondas que equivalen a cinco posiciones (*Rueda 4 de Veytia*), o bien se anotan como días normales de la cuenta calendárica (*Calendario Tovar*). Sólo el *Telleriano Remensis* los presenta representados como volutas de humo. Ambos registros son coloniales y dada la falta de unidad en el repertorio no considero que se trate de un elemento precolombino. Las volutas-*nêmontemi* del *Códice Telleriano Remensis* pueden explicarse como una adaptación de un elemento antiguo (humo), para ser resignificados en el contexto del cierre del ciclo anual.⁵⁰ De ser adecuada esta interpretación, el repertorio de glifos original nahua de nombres de veintenas no permitía reconstruir un *xiwiltl*, sino un *sêsemilwitlapôwalli*. Así, para poder contar los días completos de un año habría que seguir los días del *tônalpôwalli*, que como se ha señalado anteriormente, son los únicos nombres que recibían los días en la cuenta nahua.

Los glifos del *sêsemilwitlapôwalli* iconizados en las obras novohispanas

Uno de los problemas a los que se enfrenta quien realice el análisis del *corpus* es que en un gran número de casos los glifos no pueden identificarse tan fácilmente, debido a que han sido integrados iconográficamente, pasando inadvertidos en el material. Como ejemplo puede mencionarse el logograma XII, que aparece representado como una mazorca portada por la deidad de la *ilwiltl* Xilômanalistli,⁵¹ mientras el glifo de la veintena Tlâkaxîpêwalistli aparece adosado al friso del templo de Xipe Totec.⁵² La olla de *etsalli*, ETSA, toma un lugar secundario en la composición al ser portada por la deidad del agua en varios

50. Rafael Tena propone que una secuencia de ofrendas presentes en el repertorio de los códices *Tudela-Magliabechiano* puede estar representando el ciclo de los cinco *nêmontemi*. Véase Tena, *El calendario mexica y la cronografía* (México: Instituto Nacional de Antropología, 1987), 61-69. En mi estudio no encontré ningún elemento que permita hacer esta identificación.

51. *Códice Tudela*, fol. IIIr.

52. *Códice florentino*, t. I, fol. 26r.

de los documentos coloniales.⁵³ Aunque en otros casos aparece simplemente como un objeto más dentro de la compleja escenificación de la fiesta,⁵⁴ al igual que las flores de Tlaxôchimâco.⁵⁵ El cerro de Tepêilwitl es otro de los signos que pueden aparecer insertos en una secuencia figurativa,⁵⁶ lo que dificulta su contextualización como glifo escriturario. Las veintenas Mikâilwitôntli y Weimikâilwitl, que son representadas con el glifo ΜΙΚ,⁵⁷ o con un glifo que muestra un bulto mortuorio,⁵⁸ pueden reinterpretarse como deidades muertas.

Un caso peculiar aparece en estos dos documentos, donde el glifo ΤΕΡ/ΤΕΡΕ fue personificado por el pintor al colocarle la máscara del dios de la lluvia; este ingenioso recurso se repite en la representación del *ilwitl* Âtemôstli,⁵⁹ donde la máscara se sobrepuso a un chorro de agua que desciende, y que corresponde a otro de los glifos utilizados por los escribas de la escuela de Tenochtitlan para designar a esta veintena. El uso de estas máscaras permitió al pintor incorporar la secuencia del *sêsemilwitlapôwalli* como una serie de deidades, relacionadas con cada uno de los meses. Tal como sucede en los ejemplares europeos que muestran el calendario mensual de las antiguas civilizaciones paganas.

Posiblemente el caso más sobresaliente de la manipulación del repertorio del *sêsemilwitlapôwalli* se encuentra en el calendario registrado en la *Historia* de Durán, donde los glifos se insertaron en nubes y se reinterpretaron acorde a las disposiciones formales propias de la pintura europea. El caso más evidente es la personificación de Tláloc-chorro de agua descendente, a quien se ha reinterpretado como una deidad del panteón clásico romano, vestido con una túnica roja y descendiendo de una bóveda celeste estrellada (fig. 5).

En la tabla 2 (anexo documental) se ha especificado en qué casos aparecen los glifos de cada *ilwitl* representado como un signo del repertorio original y en qué casos se integraron en la iconografía de la composición, cambiando parcialmente su naturaleza de glifo a icono. Con esta diferenciación *signo/*

53. *Códice borbónico*, *Códice Magliabechiano*, fol. 34r; *Códice Vaticano A*, fol. 50r; *Calendario Durán* fol. 33v; *Calendario Tovar*.

54. *Códice borbónico*, lám. 26; *Códice florentino*, t. 1, fol. 45.

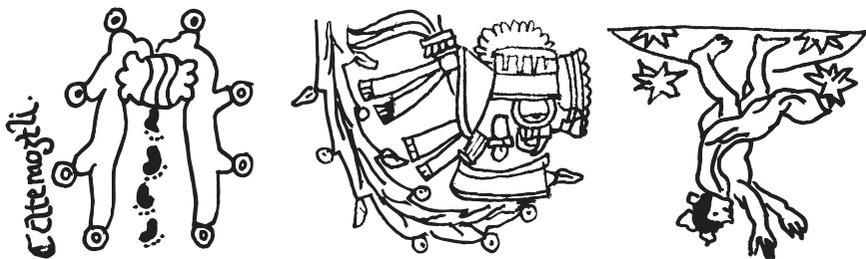
55. *Códice borbónico*, lám. 18; *Códice Tudela*, fol. 19r; *Calendario Tovar*.

56. *Primeros memoriales*, fol. 252r; *Códice Tudela*, fol. 23r, *Códice Magliabechiano*, fol. 41r; *Códice borbónico*, lám. 32.

57. Rueda de Veytia núm. 4.

58. Tal como aparecen en los códices *Telleriano Remensis* y *Vaticano A*. Véase también la *Rueda Bobán* y el *Calendario de Durán*.

59. *Códice Telleriano Remensis*, fol. 5v.



5. Transformación del registro gráfico de Âtemôstli. a) Escritura jeroglífica de tradición tetzcocana: a-te-TEMO, a[a]temo[ostli], Âtemôstli (*Rueda Bobán*); b) iconización del nombre Âtemôstli: el chorro de agua que descende (a-TEMO) se personificó con la máscara de Tláloc, convirtiéndolo en una deidad (*Códice Telleriano Remensis*, fol.5v); c) iconización y resignificación iconográfica del texto (a-TEMO) para transformarlo en la personificación de una deidad clásica del panteón mexicano, representada bajo los cánones figurativos europeos (*Calendario de Durán en Historia eclesiástica*, f. 342r). Dibujos: Ana Díaz.

signo iconizado se pretende tener una mayor precisión al abordar el estudio del ciclo.

¿Cuáles son las implicaciones de este cambio de códigos? El paso de un signo escriturario a una imagen icónica es interesante, pues permite proponer que el repertorio de glifos es anterior al contacto con los españoles. Como los escribas y pintores debieron explicar su mundo a los ojos de los recién llegados, una de las soluciones formales consistió en transformar los códigos para lograr una adecuación con los recursos europeos. Como resultado, las imágenes se adaptaron a las nuevas disposiciones formales y los glifos se volvieron iconos, como sucedió en su momento con los signos del zodiaco (en este punto concuerdo con Brown). De este modo, las imágenes se colocaron en el cajón que les correspondía, epistemológicamente hablando, dentro del contexto europeo. Pero ¿cuál fue la razón para que este repertorio de signos se mantuviera vigente, replanteándose en lo formal, a diferencia del ciclo de signos del *tônalpôwalli* que no sufrió modificaciones en su registro? Es posible que la respuesta se encuentre en la reconstrucción del calendario indígena generada a partir de la visión europea; mientras los 20 glifos del *tônalpôwalli* se incluyeron en las fuentes coloniales que explicaban el calendario con la única intención de que los frailes los conocieran y pudieran erradicarlos del culto, el ciclo del *sêsemilwitlapôwalli*, identificado con los meses del año civil, se transformó para adaptarse al ciclo figurativo de los meses europeos. Esto se posibilitó porque

ambos sistemas se asimilaron como un mismo referente. En ello sí coincidió con autores como Brown, Kubler y Gibson pues efectivamente durante la colonia se dio una reconfiguración del imaginario de las veintenas. Sólo que este fenómeno parece haber ocurrido no en una sola dirección, como lo sugieren los autores arriba referidos, para quienes el sistema glífico se generó después de que los indígenas entraron en contacto con los registros escriturarios españoles. Propongo que la reconfiguración de los “meses” nahuas fue un movimiento complejo que involucró la adaptación y manipulación de los repertorios de veintenas nahuas y de los calendarios europeos, dependiendo de las necesidades de los compositores de cada fuente. Es decir, no fue un proceso homogéneo que haya permitido mostrar el calendario prehispánico original, como tampoco fue un proceso homogéneo de sistematización que diera pie a un nuevo repertorio perfectamente articulado.

Conclusión

El objetivo de este trabajo ha sido analizar la transformación de un repertorio de signos nahuas utilizados para designar a las veintenas en época prehispánica, para ubicar su uso, adaptación y reconfiguración a las fuentes coloniales siguiendo el paradigma temporal novohispano. La integración de datos provenientes de una muestra representativa de códices permitió reconstruir un repertorio de signos escriturarios antiguos, cuya función era designativa, en contraste con los sistemas de notación calendárica tradicionales del centro de México.

Los casos estudiados permiten observar que, al pasar los datos de las fuentes precolombinas a las novohispanas, se generó un complejo proceso de reconfiguración, nada homogéneo, que derivó en la creación de diferentes repertorios gráficos, producto de esfuerzos colectivos. Cada códice analizado parece haber involucrado la participación de diversos agentes, quienes intervinieron en el proceso de traducción y adaptación de conceptos e imaginarios del mundo nahua antiguo para hacerlos visibles a los lectores a quienes estaban destinados los códices coloniales. Así se pasó de un sistema de registro notacional (escritura logográfica), a los ciclos figurativos propios del calendario anual universal: los dioses y las fiestas.

Más allá de ofrecer una reconstrucción definitiva de todos los nombres de las veintenas y sus variantes, como pudieron utilizarse en fechas prehispánicas, el presente trabajo abre una invitación para repensar la función y el uso de los

registros gráficos del *xiwiltl*, el *sêsemilwitlapôwalli* y sus partes constitutivas en el contexto de un diálogo transcultural muy complejo. Considero que los datos ofrecidos en las descripciones coloniales (textos e imágenes) no permiten hacer una reconstrucción absoluta y coherente de los sistemas de cómputo temporal prehispánico; aunque aportan datos fundamentales para comprender aspectos de un proceso de traducción y diálogo. El estudio de los ejemplares permitió hacer un seguimiento de las soluciones elegidas por distintos autores, quienes intentaron traducir conceptos conflictivos, dar coherencia a fenómenos ajenos a los paradigmas de la tradición cronológica propia, e integrar variaciones locales dentro de explicaciones universalizantes para reconfigurar el rostro del antiguo calendario mexicano. ❀

N.B. Este estudio se vio enriquecido con los comentarios de Erik Velásquez y Alfonso Lacadena, a quienes agradezco su apoyo, fundamental para comprender los principios de la técnica escrituraria. Agradezco también al Proyecto PAPIIT IN402213, “Las escrituras jeroglíficas maya y náhuatl: desciframiento, análisis y problemas actuales”, así como a Leopoldo Valiñas por haber compartido conmigo su texto relativo a la normalización del náhuatl clásico y por sus sugerentes comentarios.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ije.18703062e.2018.113.2662>

Anexo documental

Tabla I. Nombres de los 20 signos del tónalpôwalli

I.	Sipaktli	=	Lagarto
II.	Ehêkatl	=	viento
III.	Kalli	=	casa (portador de año)
IV.	K ^w etspallin	=	lagartija
V.	Kôâtl	=	serpiente
VI.	Mikistli	=	muerte
VII.	Masâtl	=	venado
VIII.	Tôchtli	=	conejo (portador de año)
IX.	Âtl	=	agua
X.	Itsk ^w întli	=	perro
XI.	Osomatli	=	mono
XII.	Malînalli	=	hierba (hierba jabonera o para hacer escobas)
XIII.	Âkatl	=	caña (portador de año)
XIV.	Osêlôtl	=	jaguar
XV.	K ^w âwtli	=	águila
XVI.	Kôskak ^w âwtli	=	zopilote
XVII.	Ôllîn	=	movimiento
XVIII.	Tekpatl	=	pedernal (portador de año)
XIX.	Kiyawitl	=	lluvia
XX.	Xôchitl	=	flor

Tabla 2. Nombres de las veintenas

1.1.	Âtlkâwalo	=	“detención de aguas”.
1.2.	K ^w awitlewa	=	“se levanta/asienta el árbol”.
1.3.	Xilômanalistli	=	“ofrecimiento de jilotes”.
2.	Tlâkaxîpêwalistli	=	“desollamiento de gente”.
3.	Tôsostôntli	=	“pequeña vigilia”.
4.	Weitôsostli	=	“gran vigilia”.
5.	Toxkatl	=	sin traducción clara. Según Caso (<i>Los Calendarios prehispánicos</i>) podría ser “cosa seca”.
6.	Etsalk ^w alistli	=	“guiso de frijoles con maíz [llamado <i>etsalli</i>]”.
7.	Têk ^w ilwitôntli	=	“pequeña fiesta de los señores”.
8.	Weitêk ^w ilwitl	=	“gran fiesta de los señores”.
9.1.	Mikâilwitôntli	=	“pequeña fiesta de los muertos”.
9.2.	Tlaxôchimâko	=	“se dan de flores”.
10.1.	Weimikâilwitl	=	“gran fiesta de los muertos”.
10.2.	Xokotlwesi	=	sin traducción clara. Según Thelma Sullivan (<i>Compendio de la gramática kâhmatl</i>) es <i>xiw-okotl</i> , “año-ocote”, “el ocote del <i>xiwitl</i> ”. Según Caso, <i>Los calendarios prehispánicos</i> se traduce como “cae el fruto”.
11.	Ochpânistli	=	“barrimiento”.
12.1.	Pachtôntli	=	“pequeño <i>pachtli</i> [heno]”.
12.2.	Teôtleko	=	“sube el <i>teôtl</i> ”.
13.1.	Weipachtli	=	“gran <i>pachtli</i> [heno]”.
13.2.	Tepêilwitl	=	“fiesta de los cerros”.
14.	Kechôlli	=	“espátula rosa” (ave similar al flamigo).
15.	Pânketsalistli	=	“levantamiento de banderas”.
16.	Âtemôstli	=	“descendimiento de agua”.
17.	Tititl	=	“estirar”.
18.	Iskalli	=	sin traducción clara. En distintas fuentes se traduce como: “reavivar”, “resucitar”, “adistrar”, “crecer” (véase GDN). Caso, <i>Los calendarios prehispánicos</i> lo traduce como “resurrección”.

Algunas veintenas reciben diferentes nombres, por eso se colocaron dos numerales para identificar la posición que éstos ocupan dentro del sistema. El primer dígito indica la posición que ocupa la veintena en el *xiwitl* y el segundo dígito, ubicado después del punto, se refiere el número de variante de la veintena.

Tabla 3. Análisis del tipo de registro que presentan las veintenas en las fuentes coloniales

FUENTE	DIOSES*		FIESTAS /RITOS			GLIFOS
	<i>antropomorfos</i>	<i>otros</i>	<i>rituales</i>	<i>iconog. agrícola</i>	<i>jeroglíficos</i>	<i>en contexto iconográfico</i>
1 FUENTES PREHISPÁNICAS						
1 <i>Xiwtlalpili</i> del MNA (véase fig.1)					X	
2 CÓDIGOS PICTÓRICOS QUE REPRODUCEN EL CICLO FIGURATIVO DE LAS VEINTENAS						
2.1. <i>Códice borbónico</i>	x		x		x	x
2.2. <i>Rueda Bobán</i>					x	
2.3. Calendario de Durán			x	x	x	x
2.4-2.10 7 Ruedas, o Calendarios Veytia					x	
3 CALENDARIOS DEL GRUPO TOVAR						
3.1. Calendario de Tovar	x		x			x
3.2. Calendario de los <i>Cantares mexicanos</i>	x		x			x
4 GRUPO MAGLIABECHIANO						
4.1. <i>Códice Tudela</i>	x		x		x	x
4.2. <i>Códice Magliabechiano</i>	x		x		x	x
4.3. <i>Códice Ixtlilxochitl</i>	x		x		x	x
5 GRUPO RÍOS						
5.1. <i>Códice Telleriano Remensis</i>	x	x**			> x
5.2. <i>Códice Vaticano A</i>	x	x**			> x
6 GRUPO SAHAGUN						
6.1. <i>Primeros Memoriales</i>			x			x
6.2. <i>Códice florentino</i>	x		x			x
7 CÓDIGOS COLONIALES QUE INCLUYEN ALUSIONES GRÁFICAS A LAS VEINTENAS						
7.1. <i>Códice Mendoza</i>					x	
7.2. <i>Matricula de Tributos</i>					x	
7.3. <i>Codex mexicanus</i>					x	
7.4. <i>Códice Tlaquiltenango</i>					x	
7.5. <i>Códice Humboldt 1</i>					x	
7.6. <i>Códice Azoyu 2</i>					x	
8 OTRAS FUENTES						
8.1. Piedra de Cuilapan (región mixteca)					X	
8.2. Pintura rupestre (región otomí)						sólo aparece Xokotlwetsi

Tabla 4. Deidades regentes de las veintenas en los repertorios pictóricos

VEINTENA	Gpo. CÓDICES	Gpo. MAGLIABECHIANO	
	C. Borbónico	C. Tudela	C. Magliabechiano
1 Ātlkaâwalo / Xilômanalistli / Kwawitlewa	Tlálóc	Tlálóc	Tlálóc
2 Tlákaxipêwalistli	Xipe-Totec	Xipe-Totec	Xipe-Totec
3 Tôsostôntli	Tlálóc	Chalchiuhtlicue?. La glosa dice: "tezcacohuac tziua pipiltin" (f. 13r).	Chicomecoatl
4 Weitôsostli	Tlálóc	Deidad femenina, La glosa dice que se honraba a Cintéotl y Quetzalcoatl (f. 14r).	No aparecen personajes, sólo objetos rituales
5 Toxkatl	Cihuacoatl, Xiuhtecuhtli, Mixcoatl, Tezcatlipoca	Tezcatlipoca	Tezcatlipoca
g Etsalkwalistli	Xolotl, Tlálóc, Quetzalcoatl	Tlálóc	Tlálóc
7 Têkwilwitôntli	Ixtlilton, Cinteotl, Quetzalcoatl, Cihuacoatl?	Xochipilli	Xochipilli
8 Weitêkwilwitl	Xochipilli, Xipe-Totec	Chicomecoatl	Xilonen
9 Mikâilwitôntli / Tlaxôchimâko	Xiuhtecuhtli* Cihuacoatl, Mixcoatl	Tezcatlipoca (la glosa identifica a Tlaxuchimaco con un dios "que es todos los demonios juntos" (f. 19r).	Tezcatlipoca
10 Weimikâilwitl/ Xokotlwetsi	palo de Xokotl (posiblemente Xiuhtecuhtli)	palo de Xokotl (posiblemente Xiuhtecuhtli)	palo de Xokotl (posiblemente Xiuhtecuhtli)
11 Ochpânistli	Toci, Chicomecoatl	Toci, Xiuhtecuhtli	Toci
12 Pachtôntli / Teôtleko	Chicomecoatl azul, diosa del agua y 4 tloaque	Mixcoatl (glosa: Tlacamaz, sacerdote del diablo 22r)	no se identifica (glosa: Ometochtli f. 39v)
13 Weipachtli / Tepêilwitl	Tlálóc	Chicomecoatl	Chicomecoatl

Gpo. RÍOS	Gpo. SAHAGÚN		Gpo. TOVAR	
C. Vat. A y T.R.	P. Memoriales	C. Florentino	Cal. Durán	Cal. Tovar
Árbol con máscara de Tláloc	Tláloc?	ninguno	ninguno	ninguno
Xipe-Totec	Xipe-Totec	Xipe-Totec	Xipe-Totec	Xipe-Totec
Chicomecoatl	ninguno	no se menciona la fiesta en la segunda sección del capítulo	ninguno (hay error en la glosa, la identifica como Ochpaniztli)	ninguno
Chicomecoatl o Cinteotl?	Chicomecoatl	Chicomecoatl	ninguno	ninguno
Tezcatlipoca	Tezcatlipoca y Yacatecuhtli	Tezcatlipoca	Huitzilopochtli? (lámina incompleta)	Tezcatlipoca (rostro y espejo de obsidiana)
Tláloc	Tláloc?	ninguno	Tláloc (europeizado)	Tláloc
Diosa de la sal o del agua	Uixtocihuatl (diosa de la sal)	Uixtocihuatl (diosa de la sal)	ninguno (es un señor)	ninguno (es un señor)
ninguno (es un señor)	Xilonen	ninguno	ninguno (es un señor)	ninguno (es un señor)
Bulto mortuario. Xiuhtecuhtli-Paynal-¿Otontecuhli?	sin identificar	Huitzilopochtli	ninguno	ninguno
Xiuhtecuhtli como bulto mortuario	palo de Xokotl (posiblemente Xiuhtecuhtli)	no hay imagen de la fiesta	palo de Xokotl (posiblemente Xiuhtecuhtli)	palo de Xokotl (posiblemente Xiuhtecuhtli)
Toci	Toci	no hay imagen de la fiesta	Toci	ninguno
Tezcatlipoca	no identificado	ninguno	¿Cihuacoatl?	ninguno
Cerro con máscara de Tlaloc	Cerros	no hay imagen de la fiesta	ninguno, aparece una serpiente	Cerro

VEINTENA	Gpo. CÓDICES	Gpo. MAGLIABECHIANO	
	C. Borbónico	C. Tudela	C. Magliabechiano
14 Kechólli	Mixcoatl, Tezcatlipoca	Mixcoatl	Mixcoatl
15 Pánketsalistli	Varios dioses (Fuego Nuevo)	Huitzilopochtli	Huitzilopochtli
16 Âtemôstli	Tláloc y Chalchiuhtlicue	Tláloc y lluvia	Tláloc y lluvia
17 Tititl	Cihuacoatl, doce dioses y un bulto	Cihuacoatl	Cihuacoatl
18 Iskalli	Cihuacoatl y Xiuhtecuhtli	Xiuhtecuhtli (glosa: Izcozauhque)	Xiuhtecuhtli

nêmontemi

No hay unidad en su representación. El ciclo aparece en el códice *Telleriano Remensis* (como volutas de humo); en la Rueda 5 de Veytia (como cuentas redondas, identificando cinco días bajo la tradición iconográfica indígena); en la *Rueda Bobán* (como días marcados con su signo-*toonali*, a diferencia de la Rueda de Veytia); y en el Calendario de Tovar (como días marcados con las letras dominicales. Este ciclo se acompaña de un sacerdote que no aparece en otras fuentes).

Gpo. RÍOS	Gpo. SAHAGÚN		Gpo.TOVAR	
C. Vat. A y T.R.	P. Memoriales	C. Florentino	Cal.Durán	Cal. Tovar
Mixcoatl	Mixcoatl	no hay imagen de la fiesta	Mixcoatl	Mixcoatl
Tezcatlipoca	Huitzilopochtli	Huitzilopochtli? Representación europea	ninguno	ninguno
Chorro de agua con máscara de Tláloc	varios personajes, gotas de lluvia	no hay imagen de la fiesta	dios europeo que desciende del cielo****	Tláloc y lluvia
Deidad femenina glosa: Xochiquetzal (f.6r)	Cihuacoatl	ninguno	ninguno	ninguno
Xiuhtecuhtli	Xiuhtecuhtli	ninguno	ninguno	ninguno

Tabla 5. Comparación entre los nombres escritos con escritura jeroglífica y nombres escritos con caracteres latinos en un mismo documento

<i>Grupo (véase la tabla 3)</i>	<i>Fuente</i>	<i>nombre escrito con jeroglíficos nahuas</i>
2.1	<i>Códice Borbónico</i>	Xilómanalistli, Tlaxôchimáko, Teôtleko
2.2	<i>Rueda de Boban</i>	Kwawitlewa, Mikâilwitôntli, Tepêilwitl
2.3	<i>Calendario de Durán</i>	Kwawitlewa; Weimikâilwitl y Xocotlwetsi combinadas; Weipachtli y Kôâilwitl aparecen combinadas
2.7	<i>Rueda 4 de Veytia</i>	Âtlkâwalo, Mikâilwitôntli Pachtôntli
2.8	<i>Rueda 5 de Veytia</i>	Xilómanalistli, Kôâilwiitl (en el lugar de Tlâkaxîpêwalistli)
5	<i>Gpo RÍOS</i>	Kwawitlewa, Mikâilwitôntli , Teôtleko

nombres como aparecen escritos con alfabeto latino

no hay glosas

Cuahuit[ilegible], Micailhuitontli, **Hueypachtli**

[?]cuitlehua (no es veintena); jocotluetz; ueypachtli y coaylhuitl

Están intercalados los nombres de las veintenas 7-10 y 12-13

Xilomaniztli, Cohuailhuitl (si corresponde a la escritura glífica)

Atlcahualo, Micailhuitl, **Pachtontli** (los últimos 2 nombres corresponden a distintas series)

Tabla 6. Reconstrucción de la lectura del repertorio gráfico del *seesemilwitlapoowali*

<i>No.</i>	<i>Ilwitl</i>	<i>Transliteración</i>	<i>Transcripción</i>
	Âtlkâwalo “detención de aguas”	a - ?	<i>a[tl kawalo]</i>
1	Kwawitlewa “se alza el árbol”	KwAW- a	<i>kwaw[itlew]a</i>
	Xilômanalistli “ofrecimiento de jilotes”	XILO	<i>xilo[manalistli]</i>
2	Tlâkaxîpêwalistli “desollamiento de gente”	XIPE	<i>[Tlaca]xipe[walistli]</i>
3	Tôsostôntli “pequeña vigilia”	to-so	<i>toso[stontli]</i>
	Tôsostôntli “pequeña vigilia”	TOS	<i>tos[ostontli]</i> en la fuente aparece como: tos [cotzintli]
	Weitôsostli “gran vigilia”	[wei] to-so	<i>wei toso[stli]</i> La partícula WEI se indica con el tamaño mayor de los signos
4	Weitôsostli “gran vigilia”	[wei] TOS	<i>wei tos[ostli]</i> (La fuente dice: “huei tosozintli?”)
	Weitôsostli “gran vigilia”	?	?
5	Toxkatl	?	?
6	Etsalk ^w alistli “guiso de frijoles con maíz [etsali]”	ETSAL	<i>etsal[lkwalistli]</i>
	Etsalk ^w alistli “guiso de frijoles con maíz [etsali]”		

<i>Casos Registrados</i>	<i>Ubicación En fuentes</i>	<i>Apariciones</i>
I	Veytia rueda 4.	
5: 2 signos, 3 signos iconizados	Vaticano A 87r (y 42v) Duran (343v), Tovar(XIV), Rueda de Boban,	II
5: 2 signos, 3 signos iconizados	Veytia ruedas , Borbónico(lam23), Tudela(11r), Magliabechiano (29r) Ixtlilxochitl(94r).	
6 signos.otros documentos presentan al dios Xipe o alguno de sus atributos	Florentino (26r), Vaticano A(87r), Veytia rueda 4, Mat. de Tributos(25), Mendocino(47r), Humboldt I.	6
4: 3signos, 1 signo iconizado	Rueda de Boban , Vaticano A (87r), Duran(328r) Tovar(V).	
I	rueda 5 de Veytia.	5
4: 3 signos, 1 signo iconizado	Calendario de Tovar , Rueda de Boban, Vaticano A(87r), Duran(328r).	
I	Rueda 5 de Veytia.	7
2	Rueda 4 de Veytia , Vaticano A (87r).	
—	no hay unidad en la muestra. No se pudo reconstruir la lectura.	x —
II: 6 signos y 5 signos iconizados	Borbónico (26), Magliabechiano(34r), Ixtlilxochitl(96v), Vaticano A(50r, 87r y 87v), Florentino(45v), Duran(331v), Tovar(VI) Rueda 4 de Veytia, Rueda 5 de Veytia.	12
I	Humboldt I.	

<i>No.</i>	<i>Ilwitl</i>	<i>Transliteración</i>	<i>Transcripción</i>
7	Tèk ^w ilwitòntli “pequeña fiesta de los señores”	TEK ^w -ILWI *Puede aparecer sólo el logograma TEK ^w	<i>tekwilit[tontli]</i>
	Tèk ^w ilwitòntli “pequeña fiesta de los señores”	*No es glifo con valor fonético, es un ícono.	
8	Weitèk ^w ilwitl “gran fiesta de los señores”	(WEI) TEK ^w -ILWI	<i>[Wei] tekwilwitl</i> . La partícula WEI se indica con el tamaño mayor de los signos.
9	Mikáilwitòntli “pequeña fiesta de los muertos”	MIK?	<i>mik[ailhuitontli]</i>
	Mikáilwitòntli “gran fiesta de los muertos”	MIK	<i>mik[aailhuitoontli]</i>
	Tlaxòchimáko “se dan flores”	XOCHI	<i>[tla]xoch[imako]</i>
	Weimikáilwitl “gran fiesta de los muertos”	MIK?	<i>[wei] mik[ailhuitl]</i> La partícula WEI se indica con el tamaño mayor del signo
10	Weimikáilwitl “gran fiesta de los muertos”	MIK	<i>[wei] mik[aailhuitl]</i> La partícula WEI se indica con el tamaño mayor del signo
	Xokotlwetsi “cae el fruto” [¿?]	*No es glifo con valor fonético, es un ícono.	
11	Ochpánistli “barrimiento”	OCH	<i>och[panistli]</i>

<i>Casos Registrados</i>	<i>Ubicación En fuentes</i>	<i>Apariciones</i>
5	Rueda 4 de Veytia* , Duran(333r), Rueda 5 de Veytia, Vaticano A(87r y 87v).	5
en ocasiones el glifo TEKw aparece asociada a la imagen, como el tocado del señor	Borbónico (27), Tudela(17r), Magliabechiano(35r), Ixtlilxochitl(97r), Tovar(VII), Rueda de Boban.	
7: 5 signos y 2 signos iconizados	Duran (333v), Telleriano Remensis(1v), Vaticano A(46r, 87r y 87v), Ruedas 4 y 5 de Veytia.	7
6: 4 signos y 2 signos iconizados	Rueda 4 de Veytia , Duran(335r), Rueda de Boban, Telleriano Remensis(2r)* Vaticano A(46v y 87v)*	
I	Rueda 5 de Veytia	7
5 signos iconizados	Borbónico (28) Tudela*(19r), Magliabechiano(37r), Ixtlilxochitl(983), Tovar(VIII).	
5: 3 signos y 2 signos iconizados	Rueda 4 de Veytia , Duran(335r), Rueda de Boban, Telleriano Remensis(2r) Vaticano A(46v).	
I	Rueda 5 de Veytia	7
	Durán. Otros documentos sólo muestran el palo erguido.	
15: 4 signos y 8 signos iconizados como atributo de la diosa Toci	Tovar (IX), Borbónico(30), Tudela(21r), Magliabechiano(39r), Ixtlilxochitl(99r), Telleriano R(3r), Vaticano A(48v), Primeros Memoriales(251v), Duran(337r), Mendoza(47r), Matricula de Tributos, (lam25), Rueda de Boban, Ruedas 4 y 5 de Veytia, Humboldt I	15

<i>No.</i>	<i>Ilwitl</i>	<i>Transliteración</i>	<i>Transcripción</i>
12	Pachtòntli “pequeña fiesta del <i>pachtli</i> [heno]”	PACH	<i>pach[ton]tli</i>
	Teòtleko “sube el Teòtl”	TE (las huellas que ascienden)	<i>te[ot]leco</i>
	Teòtleko “sube el Teòtl”	te- E- ko	<i>te[ot]leco</i>
	Weipachtli “gran fiesta del <i>pachtli</i> [heno]”	[WEI] PACH	<i>wei pachtli</i>
13	Tepêilwitl “fiesta de los cerros”	TEPE	<i>tepe[eil]witl</i>
	Tepêilwitl “fiesta de los cerros”	TEPE (aquí en contexto iconográfico)	<i>tepe[eil]witl</i>
14	Kechòlli “espátula rosa [ave similar al flamíngo]”	KECH-OL	<i>kech[o]olli</i>
	Kechòlli “espátula rosa [ave similar al flamíngo]”	En algunos documentos aparece el dios Mixcoatl ataviado con varios atributos, entre los que destacan este haz de flechas; por lo que este puede identificarse como un atributo de la fiesta, aunque al parecer este no es un signo fonético sino un atributo iconográfico.	
15	Pànketsalistli “levantamiento de banderas”	PAN	<i>pan[ketsalis]li</i>
16	Âtemòstli “descendimiento de agua”	a-te-TEMO	<i>a[a]temo[st]li</i>
	Âtemòstli “descendimiento de agua”	?	variaciones iconográficas del mismo concepto: agua que desciende como Tlaloc
	Âtemòstli “descendimiento de agua”	?	variaciones iconográficas del mismo concepto: agua que desciende como lluvia

<i>Casos Registrados</i>	<i>Ubicación En fuentes</i>	<i>Apariciones</i>
3	Rueda 5 de Veytia, Durán(338r), Rueda 4 de Veytia.	
2: 1 signo, 1 iconizado	Tovar (X) y Telleriano R (3v).	6
1	Rueda Boban. En la glosa alfabética se identifica como “Pachtontli”	
3	Rueda 4 de Veytia, Durán(338r), Rueda 5 de Veytia.	
7	Primeros Memoriales (252r), Borbónico(32), Tudela(23r), Magliabechiano(41r), Ixtlilxochitl(100r)*, Tovar(XI). En el Vaticano A,87r aparece el signo como el rostro de un G42dios	13
3	Vaticano A(47v), Telleriano R. (4r), Borbónico (32), Rueda de Boban*	
3. sólo en la Rueda de Boban se incluye el fonograma “ol”	Rueda de Boban, Rueda 5 de Veytia, Rueda 4 de Veytia.	4
1	Códice Vaticano A (87r) y Borbónico (33). Aquí aparecen los dardos y los tocados con plumones como elementos excentos, de ahí su importancia.	
13: 8 signos y 5 signos en contexto iconográfico	Rueda 4 de Veytia, Rueda 5 de Veytia, Vaticano A(49v y 87r) Telleriano R(5r), Durán(340v), Tovar(XII) Humboldt I Borbónico(34), Tudela(25r), Magliabechiano(43r), Primeros Memoriales(252r), rueda de Cuilapan.	13
4	Rueda de Boban, Ruedas 4 y 5 de Veytia Vaticano A(87r).	
3 signos iconizados	Telleriano R(5v), Durán(42r), Vaticano A(45r).	12
5 signos iconizados	Tovar (XII), Tudela(26r), Primeros Memoriales(252v), Magliabechiano(44r), Ixtlilxochitl(101v).	

<i>No.</i>	<i>Ilwitl</i>	<i>Transliteración</i>	<i>Transcripción</i>
17	Tititl “estiramiento”	?	?
	Iskali sin traducción clara. En distintas fuentes se traduce como: ‘reavivar’, ‘resucitar’, ‘adiestrar’, ‘crecer’	KAL	<i>[is]kalli</i> (los tres documentos que presentan lectura glífica incorporan diferentes signos fonéticos como complemento a la “casa”)
18	Iskali		No es glifo con valor fonético, es un ícono.
	Iskali		No es glifo con valor fonético, es un ícono.
	<i>neemontemi</i>		<i>No hay representación sistemática, no se representan con glifos. Véase notas de la tabla 4.</i>

<i>Casos Registrados</i>	<i>Ubicación En fuentes</i>	<i>Apariciones</i>
5 imágenes que hacen alusión a “jalar” o “estirar”, pero no se puede reconstruir la lectura.	Durán(432v), Rueda de Veytia 5, Tovar(XIII), Rueda de Veytia 5, Rueda de Boban. En el Vaticano A(87r) aparece Xiuhtecuhtli. En el resto de los documentos aparece la diosa Cihuacoatl como atributo de la veintena: Tudela(27r), Borbónico(36), Magliabechiano(45r), Ixtlilxochitl(102r), Telleriano R(6r), Vaticano A(45v), P. Memoriales(253r),	--
3	Rueda de Veytia 4, Rueda de Boban, Tovar(XIII)	
2	Durán(21v), Rueda de Veytia5,	8
3	El resto de los documentos presentan al dios del fuego, Xiuhtecuhtli: Vaticano A(87r), Borbónico, Tudela	

DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ije.18703062e.2018.113.2662>

Obras, documentos

DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ije.18703062e.2018.113.2662>

DIANA MYERS-BENNETT ROBERTS

Francis in the Sky

Francis in the Sky: a New Look at a Beloved Saint

“A meta-narrative about the future of the human race as it was understood in the early modern world of the Americas,” is how Jaime Lara introduces on page one the main topic of *Birdman of Assisi: Art and the Apocalyptic in the Colonial Andes*¹ and Lara concludes his book, “My intention first and foremost has been to write a work of art history” (256). Between the covers Lara has accomplished both objectives; but *Birdman* is far more. Lara reveals how St. Francis becomes the *Birdman of Assisi* in fascinating detail along with more than two hundred gorgeous color plates and photographs of etchings, woodblock prints, mosaics, murals, oil paintings and finally Andean processional winged sculptures.

Hagiography

The life of St. Francis (né Giovanni Francesco de Bernardone c. 1181-1226) was one of contradictions: luxury/poverty, insouciance/troubled self-examination, solitude/outgoing charity, hedonism/Christian devotion, gentleness/strictness and above all mystic influence. Francis envisioned living as Jesus did—an itinerant life dependent on the good will of strangers as he wandered his world, and even the Saracen world, bringing Christ’s message to all he met. Born in Italy, in the

1. Tucson, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2016.

small town of Assisi, Francis's legend spread throughout the Christian world. His Order, the Franciscans Minor, approved by Pope Innocent III in 1209, was the first to bring the Christian faith to the Americas three centuries later, and the saint remains to this day the inspiration for countless books and for art in all media.

The entire life and history of St. Francis are products of the era in which he lived: the Middle Ages, and all that we read and see has to be filtered through that historical scrim. Religion during Francis's life meant the Roman Catholic Church. And the Church, with supremacy as great as the crowned heads of Europe, meant wealth and power for its pope and high officials. Until the Reformation, no one questioned the Church. Brilliantly, Lara presents the eschatological-driven age into which Francis was born as the crux for understanding the development of Francis the winged icon. Integral to Francis's story, Lara, early on in *Birdman*, devotes a large section to the visionary writer and near contemporary of Francis, Joachim de Fiore (1135-1202), a priest and a monk who, being well-known in the Middle Ages, appears in Dante's *Paradiso*: "at my side there shines Calabria's abbot, Joachim, endow'd with soul prophetic."² When it was necessary in 1245 to prevent the destruction of the writings of Joachim de Fiore where they were kept in his monastery at San Giovanni, Joachim's manuscripts were brought to Pisa and placed in the hands of a group of Franciscan friars there "from this time on, many in the [Franciscan] Minorite Order dedicated themselves to the study of [these] texts. Those in favor of the most rigorous observance of poverty within the Franciscan family began to make use of the Joachite apocalyptic to further their cause" (22). Because Lara probes in great depth the connection of Francis with the writings of Joachim de Fiore, his impressive tome is perhaps the definitive work on the impact of St. Francis, in early religious history, and Lara's erudition and flowing style create a riveting narrative.

Joachim's exegesis of the biblical book *Revelation*, presaged the imminent end of the world. His predictions also appeared to foretell the coming of St. Francis and St. Dominic who, according to Joachim, would convert all who remain on earth to Christianity and issue in a New Jerusalem. True to Joachim's vision, the proselytizing orders, Franciscans and Dominicans, were both founded in the 13th century. We are told that Dominic and Francis met each other only one time, cordially, an event that was a favorite subject in paintings by Fra Angelico, and others in the early Italian Renaissance and beyond.

2. Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, translation H.R. Huse (New York: Rinehart Holt and Winston, 1961), *Paradiso*, Canto XII, p. 461.

Nevertheless, in later centuries their orders would become rivals, particularly around the doctrine of the Immaculate Conception of Mary, another topic Lara explores in depth. With a whiff of humor, Lara notes that in Arequipa, Peru the ritual of the Holy Encounter of Saints Francis and Dominic continues to this day [...] The images are borne on ornate litters from their respective churches to the rendezvous in the public plaza. There they are made to embrace one another and offer a fraternal kiss during which they supposedly whisper celestial secrets that only a saint could know (188).

It was a member of the Order of Franciscans Minor, Bonaventure of Bagnoregio, who in 1263 was chosen by the Brothers to write a *legenda* of the life of Francis. “With almost blasphemous literary license,” Lara notes, “Bonaventure substitutes the *Poverello* [Francis’s nickname] for Christ ‘The grace of God our savior has appeared in these last days in his servant Francis’” (18-19). Rapidly, Francis evolved, as Joachim foresaw, into the *alter-Christus*, he who is a second coming of Christ.

In Lara’s book, we see Francis as a newborn in a painting from the 1700’s entitled *Nativity of Saint Francis*. The complex iconography in the painting contains a host of notables including Joachim de Fiore, Old Testament scribes, a pre-Christian sibylline, Franciscan friars, and, in a later version of the same scene, the archangel Rafael who tattoos Francis’s chest with a crimson cross—surely one of the earliest tattoos on a person of European extraction. Other mind-boggling symbols from the book of *Revelation* in the painting include a bleeding moon and a blackened sun, a roiling sea and a dragon. Francis’s well-off parents are dressed in the finery of the eighteenth century, and, as if the message of St. Francis as the *alter-Christus* weren’t clear enough, the artist has placed the scene in a stable and the baby Francis in a manger (9).

Another birth scene, painted by Basilio Pacheco de Santa Cruz Pumacallao (1635-1710), a Quechua painter from Cuzco, depicts the newborn St. Francis in the arms of a typical South American archangel. Richly dressed midwives attend the mother who lies in a canopied bed under which is a fine oriental rug. In the background, again suggestive of St. Francis as the alter-Christus, is a scene of baby Jesus in a manger with animals in the stable looking on.

Biography

In 1202, as a young soldier of Assisi’s local cavalry, Francis, dressed in chain mail, fought in the war against Perugia. The battle between the warring city-

states did not go well, and Francis was captured and made a prisoner for nearly a year.

Francis was deprived of his horse, stripped of his arms and marched by the light of torches up through the gates of Perugia. Herded through the streets between jeering crowds, the prisoners had no idea if they were heading for execution or torture. The dungeons into which they were finally thrown were part of the city's Etruscan foundations —cold, dark, damp, and soon stinking. For the first time Francis, the spoiled young man, with his troubadour dreams of love and knighthood, had collided with the uglier realities of medieval life.³

After his release from prison, Francis, looking for some meaning in his life beyond the sports and games of the knights and playboys of his age, came upon a leper and was suddenly moved to give him his own cloak. His well-known conversion from *bon vivant* to servant of Christ had begun. Shortly afterwards Francis heard himself addressed by a voice as he was praying in the run-down chapel of San Damiano in the hills above Assisi. The voice which was coming from a 12th century Syrian-style painted crucifix told Francis to repair the old church (9). In astonishment but with enthusiasm, Francis set about to do just that. However, in order to afford building materials, he stole and sold bolts of expensive French cloth that belonged to his textile-merchant father. As might be expected, his father disinherited him and, after locking him in a storage room, dragged him before the Bishop of Assisi and insisted Francis repay him for the cloth he had taken, whereupon Francis returned what cloth and coins remained and, stripping off all his clothes, gave them to his father as well. Shocked but sympathetic, the bishop “stepped to Francis and covered his nakedness with his ample cloak” and sent him away.⁴

G.K. Chesterton opines with insight:

It is possible that after his humiliating return from his frustrated military campaign he was called a coward. It is certain that after his quarrel with his father about the bales of cloth he was called a thief. And even those who had sympathized most with him [...] had evidently treated him with an almost humorous amiability

3. Adrian House, *Francis of Assisi: a Revolutionary Life* (Mahwah, NJ: Paulist Press, 2001), 44.

4. Donald Spoto, *Reluctant Saint: The Life of Francis of Assisi* (New York: Penguin Compass, 2002), 54.

which left only too clear the ultimate conclusion of the matter. He had made a fool of himself.⁵

Lara picks up the story of Francis's conversion:

The action marked a decisive point in his turn toward radical poverty as a means and as a goal, and it would mark all his actions for the rest of his life. Now Francis set off wandering in the hills around Assisi, improvising hymns of praise as he went. [During a mass one morning in 1208], the Gospel of the day told how a disciple of Christ was to possess neither gold nor silver, nor two coats, nor shoes, nor a staff for his journey [...] This passage lit Francis's path and later became the rule for a loosely bound community of [his fraternity of friars] (9).

Francis as alter-Christus

Critical to understanding Francis, his legend, and his appearance as a religious icon is the mystery of the stigmata. In August 1224, two years before his death, lame and nearly blind, Francis ascended to a mountain retreat on Mont Alverna with three friends for a forty day period of prayer and fasting in preparation for Michaelmas, the celebration of Lucifer's expulsion into Hell by the Archangel Michael. Here Francis experienced a miracle.

"It was on or about the feast of the Exaltation of the Holy Cross, while praying on the mountainside, that Francis beheld the vision of a flying crucified seraph and watched as there appeared on his own body the visible marks of the five wounds of Christ" (10).

Artists for centuries have envisioned and depicted this miracle, this anointing with Christ's wounds. In churches, monasteries, and convents around the world, printed and painted images of the sackcloth clad, tonsured St. Francis, bleeding with the marks of the stigmata on his hands and feet and the single wound on his right side are greatly venerated. Lara writes:

Brother Leo, who claimed to have been with Francis when he received the stigmata, has left us a clear and simple account of the miracle that transfigured Francis into

5. G.K. Chesterton, *Saint Francis of Assisi* (Garden City, NY: Image Books, Doubleday and Company, Inc., 1957), 72.

an *alter-Christus*, another Christ. In Leo's stunned eyes, Francis's right side bore an open wound that appeared to have been made with a lance. Driven through his hands and feet were black nails of flesh, the points of which were bent backward (11).

At the Philadelphia Museum of Art a tiny painting by 15th century Dutch painter Jan Van Eyck depicts St. Francis receiving the stigmata. So fine are the details of men in a boat on the sea in the background of the painting that a magnifying glass is provided to visitors in order for them to marvel at Van Eyck's mastery of his brush. Francis, kneeling, stares off into the distance at what we know not. He evinces no pain, yet his feet and hands clearly show the wounds of the crucifixion. In front of Francis, Brother Leo is asleep in a sitting position, completely unaware of the transformation occurring behind him.

Of particular interest here is the seraph. In the background, while not iconographically unique, the figure is not the typical fiery angelic seraph hovering in the sky but a cross with the clear INRI (Jesus of Nazareth King of the Jews) taunt on which hangs Christ, bleeding from his side, who is himself the seraph with four seraphic, colorful wings like those seen on archangels in South American art.

Already broken by continual mortification, Francis suffered increasing weakness throughout his frail body following his stigmatization. Chief among Francis's ailments was pain and blindness in his eyes. Horror stories of medical treatments in the Middle Ages abound, and, not unexpectedly, the treatment for the severe pain Francis had been experiencing in his eyes for several years "entailed cauterizing the veins in his temples to stem the flow of tears and pus [...] In a tall bare room upstairs Leo and the others waited with him while the brazier was lit and Master Nicholas plunged his branding irons into its heart until they grew red hot."⁶

So that he wouldn't be too frightened Francis said to the fire: "My brother, noble and useful among all other creatures as you are, be courteous to me in this hour for I have always loved you and still do. I beg our Creator, who made you, to temper your heat so that I can bear it." As for us who were with him, we all fled out of love and pity; only the doctor remained.⁷

6. House, *Francis of Assisi*, 273, quoting *Scripta Leonis*.

7. House, *Francis of Assisi*, 273, quoting *Scripta Leonis*.

It would be two years more before St. Francis died. When it was clear to him that his life was at an end, Francis had his Brothers carry him to the Portiuncula, St. Mary of the Angels, another of the beloved chapels for which restoration he had collected alms. The date of his death was October 3, 1226. Only at his death was his stigmata revealed to the world.

Taking off his shift they laid his naked and emaciated body as the last expression of his vows of poverty and humility on the bare ground [...] Then they washed him [and] anointed him with spice [...] Candles and incense were lit around his bed. Francis had taken the greatest care to ensure that [his stigmata wounds], which had never fully healed since their appearance two years before, should be kept secret except to the very few who looked after him.⁸

Although his last years were physical agony, it is the *persona* of the joyful man at peace with himself and his God that persists.

There was about Francis a chivalry and a poetry that gave to his other-worldliness a quite romantic charm and beauty and put him thoroughly in touch with the spirit of the age. He delighted in singing the songs of the French troubadours, in tearful public speech, in play-acting, and in comedy [...] This exquisitely human element in Francis's character was the key to that far-reaching, all-embracing sympathy for human beings, as well as for flora and fauna, that may be called his characteristic gift (11).

On the other hand, Francis could be harsh. In his own writings, Francis took care to leave instructions for the very strict rules of his Order. They carefully lay out what is entailed for a brother to accept and keep to the Order's vows of Poverty, Chastity, Humility, Obedience to God, Prayer, Work, Harmony, and Preaching. In a letter to all the friars, Francis wrote:

I also beg my brothers who are priests [...] whenever they desire to celebrate Mass, they should offer the true sacrifice of the Body and Blood of our Lord Jesus Christ with purity and reverence, with a holy and blameless intention [...] If anyone acts otherwise, he becomes like Judas the traitor and will answer for the body and blood of the Lord!⁹

8. House, *Francis of Assisi*, 4-5.

9. Jon M. Sweeney, *Francis of Assisi in His Own Words: The Essential Writings*; Paraclete Press, 2013

Jon M. Sweeny, who compiled Francis's own writings, cites I Corinthians 11:28-29 as the closest Biblical source for Francis's admonition above, but the passage in the Bible is far less harsh and does not make the miscreant responsible for the betrayal of Judas that led to the death of Jesus upon the cross. Again, Sweeny quotes Francis who goes on to remind his Brothers to take Mass once each day and to observe this Rule with "purity of heart." With asperity, Francis says, "Whoever does not observe these rules I consider neither a Catholic nor my brother, and I don't wish to see them or speak with them until they have done penance."¹⁰ Needless to say, the sometimes saccharine image of Francis does not always ring true. In art also, Francis has a vengeful side.

Three paintings reproduced in *Birdman* show St. Francis, the *alter-Christus*, with sword in motion, stabbing the Anti-Christ in the chest. The most delightful depiction of vengeance is the story behind paintings on the pages of *Birdman* in chapter six entitled "Francis and the Headless Bishop" from a seventeenth century tale:

In the church of a bishop who persecuted the Order of the [Franciscan] Minorites there was an image of Saint Paul with a sword in his hand and another [image] of our father Saint Francis holding a cross. One night the sacristan heard the image of Saint Paul speaking and offering Saint Francis his sword [a scimitar] so that he could take the life of that bishop, the persecutor of his Order. In the morning they found the emblems of the saints [in the paintings] interchanged: Saint Paul with the cross in hand and Saint Francis with the bloody sword; and the Bishop awoke beheaded (209).

Revisionist art

In the early Renaissance in Italy, artists Cimabue, Giotto and others depicted a clean-shaven St. Francis. By the seventeenth century, Spanish artists Zurba-

[location 750 Kindle edition]; also Regis J. Armstrong and Ignatius Brady, "The Admonitions," in *Francis and Clare: The Complete Works* (Mahwah NJ: Paulist Press, 1982), 57.

10. Sweeny, *Francis of Assisi in His Own Words*, kindle location 795; also Armstrong and Brady, "The Admonitions", 60.

rán and El Greco, Caravaggio in Italy and the 17th century Cuzco artist Diego Quispe Tito had added a beard to his visage (fig. 4).

Francis's rough brown robe tied at the waist with a rope is nearly constant in Europe except that through the centuries it becomes a richer, cleaner fabric that falls gracefully and is from time to time a grey-blue color. However, St. Francis in Latin America is at times regally depicted in a robe embroidered with gold or lace as if the saint had sequestered bolts of his father's cloth (fig. 5).

Franciscan friars, who were the first religious to arrive in the New World, brought with them Flemish and Italian prints as aids in evangelizing the native population. In her discussion about originality in the art of New Spain and South America, Clara Bargellini identifies details from the prints and also paintings copied by natives and New World Spaniards who added their own creative variations.¹¹ Clearly the unique Andean adaptation consisting in putting wings on St. Francis was a creative invention inspired by the winged gods of the Andean natives and the abundance of colorful native birds. Bargellini reminds us also that religious paintings are iconographically determined according to the saint or deity depicted and therefore repetitive despite the originality of the painter. St. Francis is known by his contemplation of a skull and/or his stigmata even when not in his typical brown robe of rough cloth tied with rope.

Francis and the Birds

How St. Francis became *Birdman*, or the evolution of St. Francis in the sky, begins with his ascendancy in medieval times as a figure on early monumental Byzantine mosaic ceilings and interior dome paintings high above any viewers' heads. As always, he is identifiable by his sack-cloth robe tied at the waist with a knotted rope and the stigmata on his body. In works of art, Francis keeps august company. We see him with God and Christ; with the Virgin Mary; with burning seraphim, angels and archangels; with bishops, priests, nuns, prophets, and fellow mendicants. Best known are stories and paintings of Francis preaching to the animals, especially the birds (fig. 6).

11. Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar and Clara Bargellini, "Originality and invention in the painting of New Spain", in *Painting a New World: Mexican Art and Life 1521-1821* (Denver: Denver Art Museum/University of Texas Press, 2004), 79-91.

My brother birds, you should greatly praise your Creator, and love Him always. God made you feathers to wear, wings to fly and whatever you need. God made you noble among His creatures and gave you a home in the purity of the air, so that, though you neither sow nor reap, He nevertheless protects and governs you without your least care.¹²

In *Birdman*, Lara creates a veritable registry of birds that appear in the Bible and in Biblical tradition (75-78). According to Lara:

Colonial Andean art is full of birds and feathers, perhaps more so than in any other region of Latin America, and certainly more than in European art [...]. In a church mural in Oruro, Bolivia, depicting the *Expulsion of Adam and Eve from Paradise*, birds assist an archangel in preventing the first parents from re-entering the Garden of Eden. Spanish settlers were dazzled (97) [...] particularly by the polychromatic birds—the parrots, macaws, and toucans—and the fact that they could mimic speech. Even for today’s tourist, a visit to the Andean highlands or the Amazonian lowlands is an otherworldly experience, not least because of the region’s birds. Peru is home to 1800 species, most of them year-round residents (59).

In pre-colonial times the art of the Andes was expressed in weaving and pottery. Marianne Hogue in her essay “Cosmology in Inca Tunics and Tectonics” reminds us that “Textiles naturally possess close associations with the life-sustaining world of plants and animals, whose raw materials were transformed (primarily) by Inca women into objects of utilitarian and religious significance.”¹³ It is certainly not surprising then to find European artists in South America as well as native artists trained by Europeans in the Andes creating landscapes of European topography yet filling their canvases with Andean flora and local birds—a veritable marriage made in Heaven.

Beyond their economic importance, birds inspired craftsmen creating colorful textiles, elegant metal adornments, and ceramic vessels. Pelicans, cormorants, waders, owls, condors, vultures, ducks, and hummingbirds were sometimes depicted with

12. Lara, 76, quoting Francis Klingender, *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages* (Cambridge MA: MIT Press, 1971).

13. Marianne Hogue, “Cosmology in Inca Tunics and Tectonics”, in Margaret Young-Sánchez and Fronia W. Simpson, eds., *Andean Textile Traditions: Papers from the 2001 Mayer Center Symposium at the Denver Museum* (Denver Art Museum, 2006), 116.

great realism and beauty, other times portrayed as supernatural winged creatures. The prominence of birds in [Andean] art reflects their importance in mythologies and ritual performances.¹⁴

Francis in the Sky

The quintessential winged figures are, of course, angels. “As in the New World, seventeenth century Europe witnessed an explosion of angelic art and an abundant display of wings” (143). A cult of angels emerged that fairly dominated religious paintings. “One did not mess around with these fearsome creatures,” Lara writes: “witness the terrors they inspired in Jacob, Isaiah, Ezekiel, the shepherds of Bethlehem, and even the Virgin Mary” (17). Influential in the development of “angeology” was a Jesuit and great admirer of St. Francis, Andrés Serrano who suggested that, in the advancement of converting Indians, substituting angel veneration in place of native deities, would lead to success. And, Lara adds: “One could say that angels are, in effect the real *huacas* and *apus* of the new Christian dispensation —and good role models as well” (99). Among other serendipitous syncretisms were the ancient gods with wings already in the Andean pantheon.¹⁵ In *Birdman*, pictures of petroglyphs and of exquisite, colorful textiles woven with winged gods attest to beliefs in flying men in the earliest Andean cultures which Lara lays out in detail (fig. 7).

Andean Christians of the sixteenth, seventeenth, and eighteenth centuries... believed “the witness of their eyes” [...] that Francis has wings and Francis flies through the air to accomplish deeds similar to the birdmen of their Inca, Chanca, Moche, Cañari, and Aymara past (259).

How lucky the missionary friars must have felt to discover that the natives already believed in “angels.” Syncretisms aided in bringing the populations of the Americas into the Christian fold more rapidly, and, because of this blend-

14. Hélène Bernier, *Birds of the Andes* (New York: The Metropolitan Museum of Art Department of Arts of Africa, Oceania, and the Americas), consulted in June 2009, in https://www.metmuseum.org/toah/hd/bird/hd_bird.htm.

15. Lara, *Ornithological Origins of the Incas Messengers of the Gods*, 66, n. 60; Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina* (La Paz : Plural Editores, 2001), 149-181.

ing, Christian worship in Latin America is unique in its beliefs and practices to this day. The successes of the missionaries in converting the natives, nevertheless, faltered in the beginning. In addition to the cruelty of the Spanish settlers who treated natives as slaves, “the immensity of the Andes, the extremes of altitudes and temperatures, and the challenges of travel through forbidding terrain were obstacles surmountable only by the most hardy and adventurous souls” (83).

Delightful examples of Serrano’s syncretic recommendation to substitute angel veneration in place of native deities are blended images which exist only in South America where there are paintings of “angels riding shotgun” as Lara dubs them (98). These archangels wear a hybrid costume of the dandyish, lacey jacket of a Spanish noble over an Andean tunic and something akin to a broad brimmed South American *sombrero* sporting enormous imported ostrich feathers (fig. 8).

In their hands, as elegant as Arthur’s sword, is a long-barreled harquebus shot gun, not threatening, but hardly comforting. They are as startling as they are unique.

As so often in his writing, Lara puts great notions into pithy sentences: “The conquest had been the result not only of the encounter of two political empires, but more importantly, a collision between two theocracies” (91).

Indeed from one point of view, it was not the failure but the success of conversion that threatened Spain [...]. Compared to Native Rebels, the Spanish looked like rather lukewarm Christians [...]. The true Christians were now the Indians. They were ready for the revolutionary proclamation of a truth they had long suspected —namely, that their Spanish oppressors were demons, heretics, and excommunicated sinners.¹⁶

A form of eschatology was not unknown to the peoples of the Americas. In the Andes, as in Aztec Mexico, the end of the world could be forestalled only by sacrifices to the gods. The Andean concept of *pachacuti* underlay the native world view encountered by the missionaries. *Pachacuti*, or “a radical cosmological shift —literally a revolution of time and/or space [...] refers to the notion of regular episodes of the cataclysmic destruction and re-creation of the world”

16. Lara, 242, quoting Thierry Saignes, “The Colonial Condition in the Quechua-Aymara Heartland (1570-1780)”, in *The Cambridge History of Native American Peoples* (Cambridge University Press; 2008).

(67). This concept was enough like the eschatological predictions in the Bible book of *Revelation* for the missionaries to exploit it as Francis did. *Pachacuti* made perfect sense in a land where people lived with fear of volcanic eruptions and earthquakes. Perhaps the most devastating volcanic eruption in the Andean region occurred near the beginning of the colonial regime on January 1, 1600, near Cuzco. Despite hot lava and falling ash, Lara's description of it is chilling. The missionaries wasted no time in preaching the end of the world and, therefore, the urgency of baptism and confession. Surely God was punishing the people for their pagan beliefs.

Following the volcanic eruption and earthquake of 1600 and another devastating earthquake in 1650, the need for restoration of damaged buildings and churches made it possible for indigenous artists to demonstrate their talents and gave birth to what is known today as the "Cuzco School of Painting" (119). Before long, wings on St. Francis in Andean art were *de rigueur*. The native artist, Basilio de Santa Cruz Pumacallao, was commissioned to paint a series of thirty scenes of the life of St. Francis for the cloister in the Order's monastery in Cuzco. Santa Cruz painted the saint with gold-tinted wings above a landscape that includes Joachim de Fiore writing his apocalyptic tome (120-124). The cover image on Jaime Lara's book comes from one of Pumacallao's murals (fig. 1).

Several copies of Santa Cruz's series, some with additional scenes, were completed over the next century. A mural in a series painted for a nunnery in Santiago de Chile depicts Francis with wings whose outline, like those of many native birds and angels, are a glow-in-the-dark red. Again with Joachim de Fiore, Francis is seen with sword in hand defending the Virgin of the Immaculate Conception (148). Other artists completing their own commissions of the series, such as those by Francisco de Escobar in Lima, were now placing St. Francis in the air with wings that varied in color and were often of a dramatic length (152-154).

Friar Pedro Alva y Astorga, a Franciscan scholar of renown (b. 1601 in Spain), was another important influence on images of Francis in the air. He grew up and was educated in Cuzco, to which his family had emigrated. Later he moved to Belgium where he founded a publishing company. Although living in Europe, his influence "was alive in the viceroyalty of Peru through his students and publications and through the teaching of scholars [...]. In Cuzco, copies of Alva y Astorga's books were housed in the friary library, and each of them offers some image of flying Francis...." (142) (fig. 3).



1. Basilio de Santacruz Pumacallao, *La Profesía*, imagen tomada de Lara, *Birdman of Assisi*, 122.

As a winged figure, St. Francis, like archangels, now had powers of intercession and retribution and even of vengeance. In Bolivia, Mexico, and Cuzco, the winged Francis defended the doctrine of Immaculate Conception (147-151). Francis aloft in Lima and Quito participates in the apocalyptic end of the world and fights the demons of the book of *Revelation*. By the end of colonial rule in the Andes, St. Francis had become a paragon of angelic righteousness, the new Redeemer, the *alter-Christus*, the Second Coming.

In the Andes the winged Francis also became 3-dimensional. Statues of Francis, created mostly for the use of confraternities in religious processions and fes-



2. Melchor Guaman Mayta, escultura procesional de San Francisco, 1690, Cuzco, Perú, imagen tomada de Lara, *Birdman of Assisi*, 8.

tivals, have made the flying saint a folk image. “Modern Indians dress and treat the winged Saint Francis [...] in the same way as their ancestors treated the Lord Yucyuc. They also regard Francis as a shaman, one who controls atmospheric phenomena, heals, flies, acts as psychopomp, and knows the ‘secret songs’ of birds” (72-73) (fig. 2).

Throngs of people from peasants to potentates still attend parades in which floats of scenes from the Bible and those lauding Mary and the saints, especially the winged Francis in the sky, are celebrations of worship and entertainment.

Lara has been clear that his purpose in writing *Birdman* is to bring us an evolution of Francis in the history of art at which he succeeds incomparably.



3. Alva y Astorga, *Militia Inmaculate Conceptionis*, portada tomada de Lara, *Birdman of Assisi*, 149.

For Francis as a spiritual phenomenon, however, we are more likely to turn to passages like the following from G.K. Chesterton:

Now in truth while it has always seemed natural to explain Saint Francis in the light of Christ, it has not occurred to many people to explain Christ in the light of Saint Francis [...] Saint Francis is the mirror of Christ rather as the moon is the mirror of the sun. The moon is much smaller than the sun, but it is also much nearer to us; and being less vivid it is more visible. Exactly in the same sense Saint Francis is nearer to us; and being a mere man like ourselves is in that sense more imaginable (118).¹⁷

17. Chesterton, 118.

In his final chapter, having summed up his purposes and offered a valuable lesson in Art Appreciation worthy of Albert Barnes, Lara concludes:

To tell the story of life, one needs symbols that unite the concrete sensuousness and interrelatedness of existence with images of a universal destiny [...]. One of the principal reasons for the spread of Christianity in the New World was that it had concrete stories to show and tell: mega-narratives about origins, first parents, heroes and villains, failures and successes, happiness and sorrow, health and suffering, living and dying (259).

That St. Francis should end up able to defy gravity like an angel over the Andean landscape is one of the beautiful myths and miracles of religious art. Francis as an icon in art continues to capture our imagination, and, in our day, the current Pope, although of the Jesuit Order, has chosen to honor the saint by taking the name Francis and thereby creating new interest in art that depicts him. ❀

DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ije.18703062e.2018.113.2662>

Reseñas

DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ije.18703062e.2018.113.2662>



*El lenguaje sobre el patrimonio.
Estándares documentales para la
descripción y gestión de colecciones*

Recio Crespo, Miguel Ángel, ed., *El lenguaje sobre el patrimonio. Estándares documentales para la descripción y gestión de colecciones*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones y Deporte, 2016.*

por

CLAUDIO MOLINA SALINAS**

En 1852 se publicó la primera edición del *Roget's Thesaurus of English Words and Phrases*, obra que, desde una incipiente perspectiva de la descripción del uso lingüístico y de los actos comunicativos, que no se consolidaría hasta mediados del siglo xx, intentaría

* Texto recibido el 18 de octubre de 2017; devuelto para revisión el 20 de enero de 2018; aceptado el 11 de junio de 2018.

** Doctor en lingüística, Universidad Nacional Autónoma de México, becario del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

poner en evidencia aspectos utilitarios y pragmáticos de la lengua, enfocados a la docencia y producción de ésta. Pese a la existencia de éste y otros trabajos posteriores, no sería sino hasta mediados del siglo pasado (1957) que, en el campo de la biblioteconomía y la documentación, los tesauros se comenzarían a usar como herramientas normalizadoras del léxico en contextos de la práctica de la traducción.¹

En la actualidad, los tesauros fungen, tal y como explica Catalina Naumis:² primero, como un lenguaje documental o garantía literaria que permite recuperar información sobre contenidos temáticos; segundo, como un lenguaje de indización que representa temas de los objetos catalogados; y, por último, como un lenguaje controlado o terminología validada por especialistas que muestra el campo de aplicación de un término y su posición lógica u ontológica en el contexto de la disciplina.

Al considerar esto, en el contexto puntual de la publicación que se reseña, resulta relevan-

1. Silvia Arano, "Los tesauros y ontologías en la Biblioteconomía y la documentación", en *Hipertext.net: Anuario académico sobre documentación y comunicación interactiva*, núm. 3, 2005, consultado el 19 de marzo de 2018 en <https://www.upf.edu/hipertextnet/numero-3/tesauros.html>

2. Catalina Naumis Peña, "El concepto de tesau-ro," en *Los tesauros documentales y su aplicación en la información impresa, digital y multimedia* (México: CUIB-UNAM/Library Outsourcing Service/Alfagrama Ediciones, 2007), 121-130.

te conocer a fondo las experiencias derivadas de la investigación y el análisis sobre temas como los objetos digitales, la virtualización de bienes patrimoniales y objetos culturales y el diseño de sistemas conceptuales de terminologías normalizadas referentes a las artes y arqueología.

Según lo explicado en el prólogo, la publicación de este volumen (integrado por 15 artículos) tiene como antecedente directo una serie de conferencias dictadas en la Escuela del Patrimonio Histórico de Nájera, en la Rioja, España, que se llevaron a cabo el mes de noviembre de 2015 en el contexto del curso de actualización: “El lenguaje del patrimonio. Estándares documentales para la descripción y gestión de colecciones”.

El año siguiente, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte español publicó las comunicaciones presentadas en estas jornadas académicas, debido a que en este curso se consiguió reunir notables experiencias de especialistas universitarios, de la administración pública y de instituciones españolas e internacionales³ sobre el tratamiento técnico

3. En esta publicación se presentan experiencias aplicadas a la normalización de vocabularios y creación de tesauros, principalmente, del patrimonio español y dos casos puntuales del control terminológico en los Países Bajos (neerlandés) y para el *Tesauro de la UNESCO* que pueden servir como una referencia para trabajos internacionales al respecto. Sin embargo, me permito señalar que hay algunas otras iniciativas notables que a quien leyere este documento le podrían resultar de gran interés, por ejemplo: los cuatro tesauros de The Getty Institute (ATT, CONA, ULAN y TGN) (disponibles en línea en: <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/index.html>), la versión en español de *El Tesauro de Arte y Arquitectura* (<http://www.aatespanol.cl/taa/publico/buscar.htm>), *El Tesauro Regional Patrimonial* de Chile (<http://www.tesauroregional.cl/>), el *Tesauro de Muebles e Inmuebles por Destino de Recintos Religio-*

de vocabularios referidos al patrimonio cultural y los desafíos implicados en su normalización en tesauros, así como la difusión y uso práctico en el ejercicio de la catalogación, gestión y conservación de obras patrimoniales.

Los 15 artículos que dan forma a esta memoria abordan temas diversos sobre la integración de tesauros en proyectos de más grande envergadura, la implementación de normas y estándares para la elaboración de tesauros, la importancia de los tesauros para la cosecha de información sobre el patrimonio cultural y algunas experiencias generales derivadas de la elaboración de tesauros del patrimonio cultural.

El primer artículo, “Un vocabulario común para un patrimonio diverso: el proyecto de tesauros del patrimonio cultural de España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte”, constituye una introducción o marco contextual en el que se describe la naturaleza del proyecto de tesauros del patrimonio cultural español y en él se señalan los resultados y productos puntuales que han derivado de éste en los últimos 20 años (tesauros, listas y tablas de control terminológico y dos herramientas de gestión léxica: Jerartes y Convertes).

Inmediatamente después, Reem Weda nos explica, en “*Presentation RKD terminologies, RKDartists, Iconclass and (the Dutch) AAT*”, algunas generalidades de los controles terminológicos de los que dispone el *RKD Netherlands Institute for Art History (RKDartist, Iconclass* y el *DutchATT*), las respectivas versiones en línea de cada uno de éstos y la for-

sas del INAH (<http://tesauro.encrym.edu.mx/tesauro/buscar.html>) o, incluso, el *Catálogo de Autoridades (MXOII)* de la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM (http://librunam.dgbiblio.unam.mx:8991/F/?func=find-b-o&local_base=mxoii).

ma en la que estos productos se integran por medio de un buscador que relaciona y ofrece información de las bases de datos de imágenes, retratos, libros, archivos, colecciones y fichas del Instituto; todo lo anterior, presentado en una misma plataforma en internet. Además, aclara las necesidades de desambiguar entre términos sinónimos y homónimos y se presentan algunas alternativas de normalización terminológica y organización de éstos en facetas.

Sobre la intervención de Reem Weda, resulta interesante la forma en la que explica cómo se integran el *RKDartist*, *Iconclass* y el *DutchATT* con un sistema de gestión de colecciones, así como las alternativas que se adoptaron para la desambiguación terminológica y el procedimiento de inclusión de los vocabularios dentro del facetado propuesto por el Instituto Getty (para la terminología del arte y arquitectura en inglés). Conviene tener claro que en el *RKD Netherlands Institute for Art History* optaron por asumir un sistema de clasificación universalista que, desde la perspectiva de la filosofía racionalista desarrollada por Descartes, Spinoza y Leibniz durante el siglo XVII, parecería tener sentido. Sin embargo, resulta cuestionable la objetividad de un facetado preexistente que trasciende las singularidades e inconvenientes de la presunta irracionalidad característica de las lenguas humanas. Esto contradice la idea de Coseriu de que “las palabras son delimitaciones intuitivas, y no definiciones motivadas desde las cosas”.⁴

Esto aparte, el estudio comparativo de la estructura nocional de los tesauros y las relaciones jerárquicas que representan, responden a procesos interpretativos que se ajustan a las

necesidades comunicativas y clasificatorias de comunidades de habla puntuales.⁵ En este sentido, no coincido con la decisión tomada en el proyecto del *RKD Netherlands Institute for Art History*, ya que se corre el riesgo de que el ordenamiento y jerarquización del *DutchAAT* refleje una concepción e interpretación anglocéntrica del conocimiento que, no necesariamente, reflejaría la concepción de la cultura y del patrimonio para el neerlandés y la cultura asociada a esta lengua natural.

Actualmente, es indispensable que los tesauros, en este caso los referidos a la gestión y descripción de colecciones de museos e instituciones que custodian los bienes patrimoniales, se ajusten a normas y estándares que permitan el libre acceso por parte de cualquier usuario, la interoperabilidad con otros sistemas de cómputo y la integración en la red. Por ello, Javier García Marco, en “Normas y estándares para la elaboración de tesauros del patrimonio cultural”, hace una revisión sobre los paradigmas más usuales en la organización y recuperación del conocimiento, la transformación que éstos sufrieron a partir de lo que llama “la explosión científico-técnica” de los siglos XIX y XX (que dio origen a los tesauros como una alternativa para la recuperación de información) y, por último, a la adaptación de los tesauros al mundo digital y al internet. Al final del artículo se presta particular atención a la descripción de los orígenes de la norma ISO 25964, el proceso de su última revisión y cómo se organiza la norma en su última versión, es decir, en una primera parte, publicada en 2011, dedicada a la orga-

4. Eugen Coseriu, *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística* (Madrid: Gredos, 1985), 45.

5. Andreas Fischer, “The Notional Structure of Thesauruses”, en eds. Christian J. A. Kay y Jeremy J. Smith *Categorization in the History of English*. (Ámsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2004), 41-58.

nización y recuperación de la información; y la otra, de 2013, enfocada a la interoperabilidad con otros vocabularios.

Por su parte, Juan Antonio Pastor Sánchez, en “Los tesauros en la web semántica: SKOS y la norma ISO 25964”, pone en perspectiva la realidad inminente de la web semántica, su arquitectura y naturaleza, y las necesidades de interoperabilidad y de reutilización de la información para la construcción de tesauros. Describe también tanto la iniciativa SKOS para sistemas de organización del conocimiento como la norma ISO 25964 y señala sus similitudes y diferencias así como ventajas y desventajas a la hora de crear un tesoro. Por último, se plantea una nueva posibilidad para la creación de tesauros, la aplicación de la ontología ISO-THES que reutiliza elementos del esquema SKOS conforme a la norma ISO 25964, modelo que hace a un tesoro interoperable con los dos modelos.

Javier García Marco y Juan Antonio Pastor Sánchez, respectivamente, reflejan sólo un punto de vista, quizás el menos explorado, de los desafíos a los que se enfrenta la lexicografía especializada en nuestros días, a saber: la elaboración de obras de consulta bajo esquemas normalizados de metadatos y su difusión en internet. Pero también hay que señalar que, inevitablemente, las obras de consulta y controles terminológicos se mudarán de soportes tradicionales a plataformas web, debido a que cada vez son más los individuos que han nacido y desarrollado en ambientes digitales (a quienes Mariella Combi⁶ llama: *digital natives*) y a las dinámicas globales de acceso a la

información. Por tanto, pienso que este tipo de artículos en los que se aclara la relevancia de los esquemas de metadatos para la organización de terminologías en la web semántica, a corto plazo, se constituirán como lecturas obligadas para aproximarse al tema en cuestión. Sin embargo, queda como asignatura pendiente ampliar la discusión sobre el futuro de los tesauros y su nueva concepción y estructuración desde la perspectiva de los datos enlazados y de acceso abierto en la red.

A continuación, el lector puede encontrar: “El control terminológico en el Museo Arqueológico Nacional: evolución histórica”, en este artículo, el autor describe la fundación del Museo Antropológico Nacional (MAN) de España, la organización de sus fondos y los primeros intentos de control y normalización de vocabularios que se dieron en la segunda mitad del siglo XX. También, describe tres controles terminológicos adoptados en el MAN (tesauros, tablas de descriptores y listas de relación de descriptores) que son aplicables a tipos de objetos, control de nombres y títulos de obras. Por último, lo que resulta más importante de este capítulo es la última reflexión sobre la importancia capital que tiene ampliar temáticamente el proyecto a otros dominios (áreas culturales, creencias, cronología geológica e histórica, estilos artísticos y grupos étnicos), depurar entre terminologías normalizadas y no normalizadas y poner en marcha este tesoro en museos con colecciones de naturaleza semejante.

En “La memoria recuperada: la búsqueda del nombre. La construcción del *Tesoro de Denominaciones de Bienes Culturales*” se destaca que una condición fundamental para preservar la herencia patrimonial es mantener su propio nombre.

6. Mariella Combi, “Culture and Technology: An Analysis of Some of the changes in Progress-Digital, Global and Local Culture”, en *Cultural Heritage in a Changing World* (Suiza: Springer Open, 2016), II.

Al tomar como base esta idea, la autora describe las características del tesoro: el origen del proyecto y los conceptos descritos en él, el número de descriptores o términos (12 900) y no descriptores (4 260) que recoge, la organización sistemática de éstos por su generalidad y su especificidad, la determinación del software más adecuado para el proyecto (DOMUS, Jerartes y Convertes) y cómo una serie de microtesoros y diccionarios (*Tesoro y Diccionario de objetos asociados a ritos, cultos y creencias*, *Tesoro y Diccionario de objetos asociados a la expresión artística* y *Tesoro y Diccionario de arquitectura y estructuras*) han sido proyectos que han fungido como etapas intermedias de este macroproyecto. Al final del texto, la autora explica la metodología seguida para la inclusión, etiquetado y llenado de fichas de nuevos descriptores y la posibilidad de inserción de imágenes en este fichero; también señala que una de las grandes fortalezas de este proyecto es que se integra al tesoro un diccionario de carácter descriptivo y contextual.

Al seguir esta línea temática, Miguel Ángel Marzal García-Quismondo, en “Tesoros, vocabularios y listas de control terminológico. Fuentes para la construcción de tesauros culturales”, describe el proceso histórico de evolución de los archivos y colecciones documentales y el proceso actual de virtualización de éstos, así como las repercusiones de este proceso y las necesidades de vocabularios controlados y lenguajes web adecuados para su correcta comunicación y difusión. En este artículo, el autor también discute otros temas como la necesidad de evaluación de la información, una nueva concepción de cultura, la noción de corpus y el concepto de indización, y la importancia de todas estas nociones para

la construcción de tesauros culturales, todo lo anterior, basado en estándares internacionales.

El octavo artículo de la publicación, escrito por Asunción Valderrama Pareja, “Una ontología para la gestión del conocimiento: el *Tesoro de la UNESCO* y su aplicación en el Portal sobre Aprendizaje ‘*Learning Portal*’ del Instituto Internacional de Planeamiento de la Educación de la UNESCO”, habla sobre el proyecto de *Tesoro de la UNESCO*, sobre el proceso de aplicación de éste, su naturaleza, su duración y las diferentes versiones y características de cada una de ellas. La autora nos describe sobre el proyecto “*Learning Portal*” del Instituto Internacional de Planeamiento de la Educación es una plataforma en línea en la que se puede acceder a información completa, actualizada, relevante y neutral sobre el aprendizaje, desde la educación preprimaria hasta la secundaria. Por último, ilustra cómo se consiguió integrar en la plataforma “*Learning Portal*” el *Tesoro de la UNESCO*, así como otros vocabularios estructurados con los que se cuenta (*Clasificación del IIEE*, *Lista de proyectos*, *Lista de instituciones*, *Lista de países*). El proceso anterior se presenta mediante un esquema del sistema de entrada, enriquecimiento e indización del portal; además, se describe claramente la interfaz del usuario mediante un sinnúmero de figuras. Esto, en mi opinión, permitiría replicar el diseño del modelo informático en proyectos de naturaleza semejante.

Sobre la importancia de los tesauros para la cosecha de información del patrimonio cultural, Nuria Rodríguez Ortega, en “Construcción y uso de terminologías, categorías de descripción y estructuras semánticas vinculadas al patrimonio en la sociedad global de datos”, pone de manifiesto que en la actualidad vivimos en un paradigma epistémico distinto al de otras épocas, sobre todo, respecto

a lo que concierne a la apertura de datos. Además, la autora pone particular énfasis en la importancia sustancial de la descripción, clasificación y estructuración de datos para su uso, reutilización y aprovechamiento efectivos en la gestión de colecciones digitales, en general, y, en particular, las asociadas a los acervos patrimoniales. Para esto, señala que es fundamental la construcción de terminologías normalizadas que den estructura de acceso a la información de los acervos.

El capítulo resulta una buena aproximación para entender la relación entre la historia del arte y su objeto de estudio y la terminología e informática, a saber: métodos aplicados a la extracción y descubrimiento de información mediante vocabularios controlados y la anotación de objetos mediante metadatos.

Coincido con la posición implícita de la autora, en la que se esboza que la meta no es tener la información estructurada y las terminologías normalizadas, sino los pasos que seguirán a esa estructuración y normalización de la información. Algunas de las líneas de trabajo actuales que se derivan de esta interdisciplina son: la determinación de relaciones semánticas entre elementos de un acervo, la obtención de tendencias en el consumo y coleccionismos de arte, la construcción no supervisada de bases de datos sobre objetos culturales, la extracción de conocimiento léxico, las tendencias diacrónicas en el registro y documentación de colecciones, entre otras; todos los ejemplos anteriores se ilustran con casos de desarrollos o experiencias puntuales institucionales y de particulares interesados en el arte.

Sobre el desarrollo de proyectos de tesauros, Ana María Calvo Manuel, en “La normalización terminológica aplicada a la conservación y restauración del patrimonio

cultural”, presenta un trabajo en el que se describe la evolución de los glosarios y trabajos de normalización españoles más importantes en materia de conservación y restauración del patrimonio.

Por su parte, Teresa Abejón Peña se plantea como objetivo general de su artículo, “Dimensión política y cultural en la armonización terminológica multilingüe: la experiencia del tesoro para la Red de Información del Patrimonio Europeo (HEREIN)”, socializar la experiencia adquirida en la elaboración de un lenguaje documental y sus dimensiones políticas y culturales, así como su aplicación en el proyecto de tesoro de la Red de Información del Patrimonio Europeo (HEREIN).

Estos artículos constituyen un estado del arte que describe las características de obras de consulta tanto en soporte tradicional como los más recientes trabajos publicados en línea que podrían ser de utilidad como una referencia historiográfica futura sobre el tema, así como una referencia en el terreno del empleo de tesauros en proyectos multilingües de gran envergadura, respectivamente.

“Creación, ejecución y desarrollo de un tesoro temático para los museos aragoneses: las tipologías arqueológicas” es una aproximación a la evolución del proceso de creación de un tesoro temático para los tipos arqueológicos de los museos de Aragón, España. El aporte teórico y metodológico del documento se centra en la propia propuesta, de la que se destacan la centralización e intercomunicación de instrumentos documentales de distintas áreas de un museo, la normalización y sistematización de procesos de documentación y la normalización de la terminología que se usa en todo el sistema. En el artículo también se ejemplifican cada uno de estos pasos con

esquemas y figuras que resultan muy aclaradores de los procesos descritos.

José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli, en “El listado de autoridades y la normalización terminológica en el Museo del Prado”, analiza el sistema de información del Museo del Prado y describe la situación en la que se encuentra el control terminológico en las bases de datos de las áreas de biblioteca, documentación y archivo de éste; por último, el autor ahonda en el proyecto de normalización de autoridades y ofrece un análisis de resultados de este proceso.

Por su parte, Pascual Jiménez Huerta ilustra, a partir de los trabajos realizados en la Biblioteca Nacional de España, los pasos seguidos en el control terminológico de autoridades de materia y los términos de género/forma y cómo este control de términos derivó en la creación del fichero de encabezamientos de la Biblioteca Nacional de España (EMBNE). El artículo reseñado tiene por nombre: “Normalización terminológica en bibliotecas: autoridades de materia y términos de género/forma en la Biblioteca Nacional”.

Al final del libro se presenta el artículo de Aránzazu Lafuente Urién, “PARES. Hacia la web semántica: autoridades y tesauros en los archivos estatales”. En este documento se exponen brevemente los desarrollos del Portal de Archivos Españoles (PARES), con miras al desarrollo de la web semántica, desde las perspectivas de las autoridades archivísticas y los vocabularios controlados. Esto, hacia un futuro cercano en el que sea factible la extracción de datos multilingües, interoperables, transparentes, reutilizables, de gran calidad y fácilmente compatibles. Todo lo anterior, siguiendo el Modelo Conceptual de Descripción Archivística de la Comisión de Nor-

mas Españolas de Descripción Archivística (CNEDA), publicada en 2012.

A lo largo de todo el documento se plantea la idea de que un tesoro es un medio que facilita la documentación, indización y descripción y gestión de colecciones. Desde este punto de vista, un tesoro tendría que considerarse un medio y no una meta; un elemento que, al integrarse en proyectos más grandes, deviene en herramientas de descripción de objetos culturales más efectivas y mejor integradas con las nuevas tecnologías. En este sentido, el libro reseñado es un referente actual que señala la importancia de la normalización de terminologías y la estandarización de tesauros para una debida descripción y gestión de colecciones del patrimonio cultural, digno de ser usado como un modelo referencial. Además, en él se enfatiza la idea de que, en la actualidad, los datos culturales se producen en formatos digitales y el conocimiento derivado de su procesamiento se distribuye cada vez a través de internet, razón por la cual es necesaria una clara posición frente a la preservación, indización, normalización, consulta, uso y reutilización del conocimiento de estos formatos y medios.

Sin embargo, la publicación nos deja las siguientes asignaturas pendientes, por ejemplo: es deseable que se formalicen y se hagan explícitos, desde la interdisciplina de la historia del arte, catalogación, lingüística y tecnologías de la información, nuevos procedimientos o métodos etnográficos o documentales que sirven para la formalización de taxonomías para comunidades de práctica de especialistas en la investigación y catalogación de bienes patrimoniales.

Como último comentario, me permito decir que la publicación es una buena aproximación a temas que en la actualidad son rele-

vantes para la interdisciplina entre la historia del arte, la terminología, la bibliotecología, la documentación y la informática, sin embargo, creo que convendría contar con más publicaciones de carácter semejante (internacionales y locales) en las que se traten a profundidad temáticas como la puesta en práctica de normas y estándares para la elaboración de tesauros, la integración de tesauros en proyectos de gran envergadura, la importancia de los tesauros para la cosecha de información sobre el patrimonio cultural, el desarrollo puntual de proyectos de tesauo, entre otros.



**Kracauer, Siegfried,
*Jacques Offenbach y el París
de su tiempo* (1937)***

Trad. Lolo Ábalos
(Madrid: Capitán Swing, 2015)

por
EUGENIA ROLDÁN**

La editorial española Capitan Swing ha puesto a disposición de los lectores de habla hispana un texto de Siegfried Kracauer esperado por mucho tiempo. *Jacques Offenbach y el París*

* Texto recibido el 9 de abril de 2018; devuelto para revisión el 17 de mayo de 2018; aceptado el 19 de junio de 2018.

** Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, profesora asistente de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

de su tiempo, traducido por Lolo Ábalos y prologado por Vicente Jarque, viene a completar una serie de escritos indispensables de aquel excéntrico autor alemán. Este libro continúa de alguna manera la línea de traducciones de los textos pertenecientes al periodo de Kracauer como editor de las páginas culturales del *Frankfurter Zeitung* reunidas en *Estética sin territorio*,¹ en *El ornamento de la masa I y II* y en *Los empleados*.²

Siegfried Kracauer fue un intelectual que, con una formación de arquitecto y alejado de la carrera académica, comenzó en la década del veinte a dirigir su interés hacia la vida urbana moderna, en particular, hacia el surgimiento de la cultura de masas. La idea de escribir una biografía de Jacques Offenbach tomó forma más tarde, durante el exilio de Kracauer en París. Acuciado por su condición política y económica de emigrado alemán, él esperaba que la publicación aliviara su comprometida situación material. Aunque bajo esas circunstancias logró llevar a cabo la investigación en tan sólo dos años, el texto que finalmente apareció en 1937 no tuvo el éxito esperado.

Jacques Offenbach se había vuelto objeto de interés de Kracauer por ser quien inauguró en el París del siglo XIX el género de la opereta, un tipo de ópera de trama inverosímil y disparatada en el que se alternan *couplets* (historietas), baile (rigodón y cancan) y diálogos. Mediante el análisis de la obra de

1. Siegfried Kracauer, *Estética sin territorio*, trad. V. Jarque (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006).

2. Siegfried Kracauer, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I* (Barcelona: Gedisa, 2008); *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa II* (Barcelona: Gedisa, 2009); *Los empleados*, trad. M. Vedda (Barcelona: Gedisa, 2008).

Offenbach, Kracauer pretendía subrayar el valor de un fenómeno cultural de masas, y por ello considerado efímero o marginal frente a las obras de arte autónomas, para comprender una sociedad.

Los análisis de Kracauer sobre esa sociedad parisina del XIX y las operetas de Offenbach resultan de interés para el lector contemporáneo por dos razones. En primer lugar, se advierte un original acercamiento metodológico, un tipo de abordaje que denomina “biografía social”. Mediante ella sería posible destacar la importancia del contexto político y económico, en su caso, la Francia del siglo XIX, para comprender el surgimiento de un fenómeno cultural, aquí el género de la opereta del músico Jacques Offenbach; pero al mismo tiempo, vislumbrar los significados sociales, políticos, culturales y artísticos de una época a través de una estética de la recepción de un fenómeno de masas. En ese sentido, visitar el proyecto del joven Kracauer de registrar y transcribir la superficie de la vida cotidiana se ha vuelto un punto de considerable interés en la actualidad porque en él puede advertirse —a diferencia especialmente de la estética negativa de Adorno y su concepto de industria cultural— que las significaciones sociales deben buscarse, no tanto en el arte, cuanto en la superficie de los fenómenos culturales modernos de masas.

El volumen contiene un breve prefacio en el que Kracauer explicita su intención de escribir una biografía social y justifica el tipo de análisis (no estrictamente musical) y la elección de la figura de Offenbach. Luego, se divide en tres partes, cada una de las cuales señalan, respectivamente, el inicio, apogeo y final de la carrera de Offenbach. La primera, entonces, constituye un relato que comienza con su llegada a París desde Colonia en 1933 e

ilustra, en paralelo a la juventud del músico, los turbulentos años de Francia bajo el reinado de Luis Felipe, que terminan por estallar con la Revolución de 1848. En segundo lugar, la narración se concentra en el momento de mayor esplendor, tanto del músico como del Segundo Imperio y, en la tercera y última sección, en la suerte que corrieron Offenbach y Francia después de la caída de Napoleón III en 1870. Cada una de estas partes, llamadas libros, se divide a su vez en apartados señalados con subtítulos que, al modo de una opereta, resumen de modo ingenioso el contenido de los segmentos, llamándose incluso los del final de cada libro “interludios”. Al recurrir a esta diagramación, Kracauer logra separar, y al mismo tiempo disponer juntos, todos los elementos provenientes de su investigación. Entre ellos: estudios sobre la historia política de Francia, datos biográficos de Offenbach y de muchos de sus contemporáneos, relatos detallados de la vida social y cultural de la época, observaciones sobre la ciudad de París, como si ésta fuera otro personaje de época (“biografía de la ciudad” llama a su trabajo en el prefacio) y análisis teatrales y musicales. El mismo tono general del libro es en partes jocoso y superficial, emulando de modo irónico las biografías de divulgación criticadas antes por él mismo.³

Si bien el periodo histórico referido es el mismo que el del afamado trabajo de Marx “El 18 Brumario de Luis Bonaparte”, el libro de Kracauer no parece tener la pretensión de llevar adelante un análisis marxista, en el sentido de una explicación económica determinista de

3. Véase Siegfried Kracauer, “La biografía como forma de arte de la nueva burguesía”, en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I* (Barcelona: Gedisa, 2008), 79-84.

la superestructura o un abordaje sociológico de clase en términos de falsa conciencia. En Kracauer el análisis no se construye ni a partir de una narración historiográfica típica ni a partir de la vinculación directa de los grandes procesos políticos con las transformaciones en la cultura y el arte. De hecho, el relato logra mostrar los acontecimientos históricos como si el lector formara parte de ellos, esto es, no como grandes sacudidas sino como lentas e imperceptibles cadenas de sucesos que generan transformaciones súbitas y casi inexplicables de manera racional. Kracauer tiene un propósito original y propio: resaltar el papel ambiguo, contradictorio —y hasta inverosímil, antes que condenatorio, como la misma opereta— de la burguesía. Por un lado, éste se alía con el proletariado en pos de derrocar a un régimen contrario; pero, por otro, lo aniquila cuando éste representa una amenaza para sus propios intereses. En este marco socio-político complejo, el objetivo de Kracauer es mostrar que —y por qué— la dictadura de Luis Bonaparte necesitaba “narcotizantes”. Dicho en pocas palabras, el principio de su dictadura era reemplazar las contradicciones sociales *reales* con la creación de un *aparente* estado de alegría y esplendor. En este contexto, Kracauer retrata cómo la vida social, específicamente el tiempo de ocio, pasa de su lugar natural que era la calle —como es el caso del carnaval—, al interior, esto es, a los salones. Allí se libraría la batalla social y cultural entre la aristocracia y la burguesía. De esta forma, la primera parte del libro muestra cómo va surgiendo una sociedad que va a ser receptiva a la opereta de Offenbach.

Dicho de otra manera, el retrato que Kracauer construye de la burguesía no es el resultado del análisis de procesos político-económicos complejos. Más bien, siguiendo los pasos de Georg Simmel, Kracauer descifra el

impacto del primer capitalismo y de la industria en la cultura y en la vida cotidiana. Lo hace no sólo prestando atención a las expresiones artísticas o culturales sino también agudizando la observación para descubrir cuestiones aparentemente superficiales como, por ejemplo, la aparición de artículos de consumo de la burguesía tales como la vajilla. En términos generales, podríamos decir que la imagen que Kracauer ofrece de la pequeña burguesía duplica lo ya argumentado en su trabajo de 1930 *Los empleados*.⁴ Con esto queremos decir, que el autor advierte en *Jacques Offenbach* el germen de lo que había sido motivo de su interés años antes: que el progreso del capitalismo va conduciendo a la “proletarización de la burguesía”, esto es, un proceso mediante el cual, en contra de sus pretensiones, las condiciones de vida de la burguesía no llegan a asemejarse a las de la aristocracia sino a las de los obreros.

En este marco, el punto central que aborda en la segunda sección es la tendencia de esta burguesía sofocada y ensimismada a disfrutar el momento en lugar de enfrentar la realidad. Se trata de una clase social que no busca la pasión sino el placer. Así, los *Dandis*, los *flâneurs*, el canchán, la bohemia, el boulevard, los salones, los cafés, las variedades y las revistas se constituyen en el universo que despliega Kracauer. “La frivolidad no consistía sencillamente en encubrir la realidad mediante diversiones estrepitosas, sino sobre todo en percibir el lado serio de la realidad y, no obstante, tomársela a la ligera” (215).⁵ “Offenbachiades” es el término con el

4. Siegfried Kracauer, *Los empleados*, trad. M. Vedda (Barcelona: Gedisa, 2008).

5. Las citas en las que solo se referencia el número de página provienen del libro reseñado.

cual Kracauer describe específicamente a la opereta del París del Segundo Imperio y cuyo modelo es la obra *Orfeo*. Mediante este tipo de opereta se recurría a temas de la Antigüedad y la Edad Media —dioses, personajes mitológicos y héroes— y mediante la parodia y la sátira se pretendía entregar a los espectadores un espejo donde poder ver su propia actualidad. Esta forma cultural particular fue la que, junto a otras del periodo, previno, desde la perspectiva de Kracauer, el estallido de las contradicciones que marcaron el periodo fluctuante entre democracias, revoluciones, dictaduras e imperios. Para decirlo brevemente, esa fue la función social de la opereta. Es por ello que Kracauer puede afirmar que “en una época en la que la burguesía criaba mohó y la izquierda languidecía de impotencia, la opereta de Offenbach era la forma ideal de protesta revolucionaria” (294). Al seguir la insinuante alocución de Miriam Hansen, podríamos decir que la opereta refleja como un “*distorting mirror*”,⁶ un espejo distorsionante que aquí no sólo distorsiona sino que específicamente ridiculiza a la sociedad de la que surge.

Como se desprende de lo señalado al comienzo, el libro tercero se sitúa luego de la caída de Napoleón en 1870 y aborda la lenta decadencia de Offenbach, puesto que, desde la perspectiva de la biografía social, la opereta no puede más que extinguirse súbitamente con la desaparición de las condiciones sociales que le dieron vida. Uno de los tres apartados de esta sección final aborda un viaje que Offenbach, acuciado por las derrotas y los problemas financieros en Europa, hace a América. La impresión de Offenbach en su viaje a

Estados Unidos parece una pre-visión de lo que le sucedería a Kracauer mismo y a otros tantos exiliados alemanes un par de años más tarde. Esto es, la sensación de experimentar la consumación de todos los rasgos —racionales e irracionales, como las *Tiller Girls* de su famoso ensayo “El ornamento de la masa”⁷ (1927)— de la sociedad capitalista. Finalmente, en la última parte del libro, Kracauer hace morir a Offenbach como si se tratara del personaje de alguna novela de Thomas Mann. En este literario final, el autor conjetura que Offenbach, sabiéndose acechado por la muerte, decide pactar con ella. Acepta su llegada mientras ella le dé el tiempo suficiente para terminar de componer la que estimaba era la ópera que siempre había querido escribir: *Los cuentos de Hoffmann*.

Los temas que el texto va atravesando son diversos y su examen daría cuenta de la ambición que Kracauer depositaba en la biografía social. En primer lugar, habría que decir que, a través de Offenbach, Kracauer describe pormenorizadamente los primeros artilugios de la “industria de la distracción”. Ejemplo de ello lo constituyen los efectos ópticos en las representaciones musicales. Luego, esos efectos dispuestos en serie competirán como productos en el mercado de lo que, diez años más tarde, Adorno y Horkheimer denominarían “industria cultural”. Además, algo que también se destaca en el relato de Kracauer es que sitúa el periodo de esplendor de la opereta, más específicamente, de las *offenbachiades*, en un pequeño teatro del boulevard contiguo al lugar donde se emplazaron las dos *Exposiciones Universales* de 1855 y 1867. De esta mane-

6. Véase Miriam Hansen, *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno* (Berkeley: University of California Press, 2012).

7. Siegfried Kracauer, “El ornamento de la masa”, en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I* (Barcelona: Gedisa, 2008), 51-65.

ra, se ocupa de realzar la significación de las Exposiciones como hitos históricos del capitalismo y la burguesía moderna: la visibilización internacional de las conquistas técnicas de la humanidad.

Pero quizás entre los temas más significativos podría señalarse una lúcida identificación de las principales contradicciones del periodo ilustrado. Pues, para Kracauer, no sólo la inestabilidad, las insospechadas consecuencias de los procesos políticos y la ambivalencia política de la burguesía marcan esta etapa. La transformación que tiene lugar en el contexto de la Ilustración francesa también se refleja en la contradicción existente entre, por un lado, el optimismo en el progreso y la confianza en la razón, y por otro, la paralela conciencia de la alienación de la nueva vida urbana. Los ejemplos con los cuales Kracauer respalda su argumentación de que la técnica y la ciencia se habían convertido en consignas universalmente vinculantes los toma de la literatura de divulgación, recordando el éxito en aquel momento de las novelas naturalistas de Émile Zola y las novelas pseudocientíficas de Julio Verne.

Kracauer no se focaliza tan sólo en el carácter pseudoilustrado de la sociedad francesa de la época sino que también analiza las nuevas formas de capitalismo que aparecen con ella. Como dijimos, para él se trataba de una sociedad ensimismada, que se oponía a la realidad en lugar de enfrentarla. No obstante, este bloqueo de la *realidad* tenía causas *reales*: la prosperidad económica de amplios sectores sociales y el microcosmos de la descollante París. En efecto, la expansión económica y la especulación financiera configuraron una base económica que hizo posible el ocultamiento de las contradicciones sociales. Dicho en pocas palabras, el contexto descrito señala el surgi-

miento de la economía mundial como el epítome de la sociedad burguesa.

Por otra parte, a lo largo del libro, Kracauer va exponiendo las mutaciones de lo público; o, para decirlo con los términos que Jürgen Habermas utilizará en 1962, describe de alguna manera la estructura y transformación de la *Öffentlichkeit*.⁸ Para Kracauer, el impacto de la industria en la vida cotidiana fue mediado especialmente por la aparición del periódico moderno y del folletín, que desempeñaron un papel capital en la época. Pues, esta sociedad receptiva a Offenbach surgió, por un lado, por alguna experiencia de libertad de prensa. Pero además, se caracterizó por el despliegue de la sátira, la caricatura y la publicidad. En este punto, Kracauer se aviene a mostrar el carácter complementario de estas últimas a la aparición del concepto moderno de “información”, concepto que también ha destacado Walter Benjamin en “El narrador” (1936).⁹ En definitiva, la mayor tirada llevó a más anuncios, a la conjunción de opinión e información y a la expansión de las formas comunicacionales, comenzando de esta manera aquello que todos conocemos, un nuevo tipo de medio de comunicación y con él la centralidad de un nuevo personaje: el periodista. Anota Kracauer haciéndose eco de unos personajes de la época: “la vida amenaza con volverse pública”, “el periódico ha matado al salón; el público ha sucedido a la sociedad” (265). De esto se sigue que lo público ha mutado sensiblemente de modo cuantitativo y que las clases dominantes deban atender

8. Nos referimos a Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, trad. A. Doménech (Barcelona: Ediciones G. Gili, 1994).

9. Walter Benjamin, *El narrador*, trad. R. Blatt, (Madrid: Editorial Taurus, 1991).

a ello. Kracauer destaca en uno de sus análisis de la obra de Offenbach, que la “Opinión Pública” era un personaje de su opereta más famosa, *Orfeo*. Allí, la Opinión Pública era una criatura caprichosa, a la que se debía solicitar su favor para realizar cualquier movimiento político.

Si bien, como señaláramos al inicio, el libro no tuvo el éxito esperado, mediante este análisis de la figura de Jacques Offenbach, Kracauer generó un diálogo con los intelectuales que hoy asociamos a la tradición de la teoría crítica. Esto no era nuevo, en efecto, ya que la red de discusiones puede rastrearse durante todo el periodo de Weimar y durante los años posteriores, no sólo a través de la extensa correspondencia que se conserva en el archivo de Kracauer, sino también públicamente a través de las reseñas de libros aparecidas bajo su mandato de editor del *Frankfurter Zeitung*. En primer lugar, el libro sobre Offenbach dialoga de manera directa y explícita con Karl Kraus. Kracauer retoma la frase de Kraus de que en la opereta “la vida es casi tan inverosímil como lo es en realidad” (275) y lo ubica así como el más ferviente defensor de Offenbach. Asimismo, Kracauer estaba familiarizado con el comentario que en 1928 Walter Benjamin escribiera sobre lo anterior: “Kraus lee a Offenbach”, ampliado más tarde en el texto de 1931 “Karl Kraus, hombre universal”.¹⁰

Pero además, el *Offenbach* de Kracauer está indisolublemente ligado con los dos grandes proyectos parisinos benjaminianos. En el *Libro de los pasajes*,¹¹ Benjamin también hace alusión a las exposiciones universales en rela-

ción con la fantasmagoría, concepto utilizado por él para indagar “los efectos teórico-ideológicos del contexto económico analizado por Marx”.¹² En ese sentido, las exposiciones universales veneran a la mercancía como fetiche: “En la interacción entre las exposiciones universales, la industria del entretenimiento y la publicidad, que analiza como *disposición de (auto)alienación humana*, Benjamin insinúa aspectos de esta ideología material” de la fantasmagoría de la mercancía, esto es, la disolución del valor de uso de la mercancía, la abstracción de lo que en ella ya no puede reconocerse como trabajo acumulado.¹³ El otro paralelismo puede ser marcado con los trabajos de Benjamin sobre Baudelaire, en los cuales el primero procuraba también dar cuenta de la burguesía del París del Segundo Imperio, en su caso, a través de un “análisis materialista” de la poesía alegórica del poeta maldito. Esto último remite a la intención benjaminiana de mostrar cómo Baudelaire expresa más de su época que cualquier otra creación literaria pretendidamente realista o política. Ahora bien, por más que resulte tentador hacer una equivalencia directa entre las dos investigaciones, es importante sugerir, primero, que Baudelaire no era Offenbach. En ese sentido, la elección de este último indica la pretensión de rescatar una figura más bien menor y desacreditada. Por otro lado, el de Benjamin es un trabajo inconcluso, retomado en distintos momentos de su trayecto intelectual y con el cual esperaba expresar preocupaciones de toda su vida. En comparación, el trabajo de Kracauer es a contrarreloj y des-

10. Walter Benjamin, “Karl Kraus, hombre universal”, trad. J. Navarro Pérez, en *Obras*, Libro II/vol. 1 (Madrid: Abada, 2007), 341-376.

11. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005).

12. Thomas Weber, “Experiencia”, en eds. M. Opitz, y E. Wizisla, *Conceptos de Walter Benjamin*, trad. C. I. Pivetta (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014), 479-525, 506.

13. Weber “Experiencia”, 506.

esperado. Es fácil advertir que los productos finales reflejan una escritura muy disímil: una escritura fragmentaria pero por momentos fascinante en Benjamin, contra la prosa narrativa un tanto menos virtuosa en la biografía que ensaya Kracauer.

Finalmente, la discusión se traba, como a lo largo de su entera vida intelectual, con su amigo de juventud Theodor W. Adorno. Este último, había dedicado unas palabras a Offenbach en 1932 para referirse a su ópera *Los cuentos de Hoffmann*. Pero además, en una reseña del libro de Kracauer, Adorno criticó la falta de análisis musical de la obra y el no señalamiento de la irrupción de la “música ligera” como el preanuncio de la cultura de masas.¹⁴ Esto último muestra las posiciones divergentes que sostuvieron en puntos fundamentales a lo largo de toda su vida.

Para finalizar, podemos celebrar el hecho de que nos encontramos ante un texto que sirve para ampliar el horizonte de los estudios en habla hispana sobre Kracauer colaborando en romper la vinculación exclusiva de este

autor con su *Teoría del cine* (1960). Pues es posible reparar a través de *Jacques Offenbach* en esa mirada característica del joven Kracauer, posada en el detalle, con la que él transmitía a sus lectores las transformaciones de la vida moderna, deteniéndose en cosas tan diversas como las calles berlinesas, sus espectáculos, las formas de viajar o de leer de la burguesía. Si bien el libro no contiene la densidad teórica de artículos como “La fotografía”¹⁵ (1927) o la suspicacia del elogiado trabajo sobre los empleados, quizás esto deba leerse en su contexto. En la última línea del prefacio, Kracauer hace explícito el propósito de que, en el estilo, busca de alguna forma homologar a Offenbach: “este libro vería cumplido su propósito si su espíritu guardara cierto parentesco con el de la ópera más genuina” (25). Si de biografía social hablamos, el momento de escritura de *Jacques Offenbach* no dejaba muchas más alternativas para un intelectual como él. Al utilizar sus palabras: “Ya que la profundidad estaba vetada, había que reflejar la superficie de la vida en sus múltiples facetas” (150).

14. Véase Theodor W. Adorno, “Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [J. O. y el París de su tiempo]. Amsterdam, de Lange, 1937”, en *Escritos musicales VI, Obra completa* 19 (Madrid: Akal, 2014), 344-346 y Theodor W. Adorno, “El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer”, en *Notas sobre literatura, Obra completa* 11, trad. A. Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2003) 372-392.

15. Siegfried Kracauer, “La fotografía”, en *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I* (Barcelona: Gedisa, 2008), 19-38.

Lista de dictaminadores

(núms. 106 a 112)

Esther Acevedo, Arturo Aguilar Ochoa, Mariana Aguirre, Luisa Elena Alcalá, Carlos Álvarez Asomoza, Mónica Amieva, Manuel Arias, Luis Arnal, Joaquín Arnau, José Javier Azanza López, Alberto Baena, Eduardo Báez, Clara Bargellini, Beatriz Berndt, José Emilio Burucúa, Edgar Alejandro Calderón Alcántar, Alberto del Castillo, Mónica Cejudo, Mirkin, Alicia Cordero, Alexandra Curvelo, María Cruz de Carlos, Javier Cuesta, Annick Daneels, Albert Davletshin, Sergi Dómenech, Reyes Escalera Pérez, Iván Escamilla, Elia Espinosa, Teresa Eckmann, Alejandrina Escudero, Paulina Faba, Denise Fallena Montaña, Jeanette Favrot, Eduardo Gamboa, Claudia Garay, Maite Garbayo, María Amalia García, Vicente García, Óscar Armando García, Rafael García Mahiques, Hernando Gómez Rueda, Enrique González, Escardiel González, Alejandra González Leyva, Ana Gonçalves Magalhães, María Teresa Guerrero Bucheli, Andrea Giunta, Enrique González, Blanca Gutiérrez Galindo, David Gutiérrez, Marie-Areti Hers, Denise Helion, José Armando Hernández Soubervielle, Stanislaw Iwaniszewski, Christopher Johnson, Martha Cecilia Jaime González, Felipe Jerez, Patrick Johansson, Tobias Kämpf, Didanwy Kent, María Konta, Ana Longoni, Rafael López Guzmán, Mónica López Velarde, Rosalva Loreto, Laura Malosetti, Jesús Márquez, Sigmund Méndez, Víctor Mínguez, Liza Mizrahi, Carlos Molina, Daniel Montero, Francisco Montes, Rebeca Monroy Nasr, Paula Mues, Franziska Neff, Nicolas de Neymet, Louise Noelle, Alberto Nulman, Rodolfo Obregón, Rocío Olivares Zorrilla, Paloma Oliveira, Ana Ortiz, Irma Palacios, Jesús Paniagua Pérez, María Paz Aguiló, Julieta Pérez Monroy, Ana Torres, Marco Tulio Peraza Guzmán, Tomás Pérez, Alberto Pérez-Amador Adam, Patricia Pérez Walters, Cecilia Raffa, Alena Robin, Bernardo Rodríguez, Teresa Rodríguez, Arturo Rodríguez Döring, Miguel Ángel Rosas, Antonio Rubial, Iván Ruiz, Citlali Salazar, Iván San Martín, José de Santiago, Marco Antonio Silva Barón, Mads Skytte Jorgensen, Felipe Scovino, Judith Katia Perdigón, Antonio Prieto Stambaugh, Suzanne Stratton-Pruitt, Mariana Sverlij, Aurelio Tello, Ana Torres, Miguel de la Torre, Margarita Tortajada, Carolina Vanegas, Gabriel Vargas, Álvaro Villalobos Herrera, Charlene Villaseñor, Abraham Villavicencio, Fernando Zamora.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ije.18703062e.2018.113.2662>

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, Ciudad de México. 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 institución 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 ferro-

- carril 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 cali-

- fique 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 anlie@unam.mx, or to the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Circuito Mario de la Cueva s/n, C.P. 04510, Ciudad Universitaria, Ciudad de México. 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 indicated 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.dialnet.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 ŠĚGOTA 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 DORO TINSKY ALPERSTEIN, LAURA GONZÁLEZ, FERNANDO BERRO JALBIZ, 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, SERGI DOMENÉCH GARCÍA, 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 XL, número 113 (otoño de 2018), se terminó de imprimir el 15 de septiembre de 2018, en los talleres de Offset Rebosán, S.A. de C.V. Composición tipográfica: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V. El tiraje consta de 500 ejemplares.