

ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS



DIVERSIDADES Y ALTERIDADES EN HONOR A FRANCISCO DE LA MAZA

SUPLEMENTO AL NÚMERO 123 OTOÑO DE 2023 MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Consejo editorial

Idurre Alonso, Getty Research Center; María Alba Bovisio, Universidad de Buenos Aires; Silvia Dolinko, Universidad de San Martín; José Falconi, University of Connecticut; George Flaherty, University of Texas at Austin; Christian Kloyber, Danube University Krems; Riánsares Lozano de la Pola, Universidad Nacional Autónoma de México; Sergio Martins, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro; Eliza Mizrahi Balas, Universidad Nacional Autónoma de México; Mathew Robb, Fowler Museum at UCLA.

Consejo consultivo

Thomas B. Cummins, Harvard University; Ticio Escobar, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro; Andrea Giunta, Universidad de Buenos Aires; Robin Greeley, University of Connecticut; Ronda Kasl, The Metropolitan Museum of Art; Jorge La Ferla, Universidad de San Andrés; Natalia Majluf; Gerardo Mosquera; Justo Pastor Mellado, Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación; Dolores Tierney, University of Sussex.

Edición académica

Laura González Flores

Editor responsable

Jaime Cuadriello

Asistente

Julián Briones Posada

Edición técnica

Karla Richterich, Jaime Soler

Corrección de estilo y lectura de pruebas

Gilda Castillo

Corrección de estilo en inglés

Christopher J. Follett

Corrección de estilo en portugués

Gabriela Torres

Correspondencia

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

Portada: Anónimo, *Retrato de Francisco de la Maza y Cuadra*, 1956, linograbado, 6 x 5 cm. Archivo Histórico y de Investigación Documental-Fondo Francisco de la Maza, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Revista indexada en arthist.net; CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades); Dialnet; DOAJ (Directory of Open Access Journals); 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: Laura González Flores. 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 Reboán, 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

JAIME CUADRIELLO	
<i>Presentación</i>	5
 <i>Artículos</i>	
JAVIER SANCHIZ	
<i>Una mirada a las raíces familiares de Francisco de la Maza</i>	13
CLARA BARGELLINI	
<i>Francisco de la Maza, amante del arte</i>	47
ALEJANDRA GONZÁLEZ LEYVA	
<i>Correrías por la arquitectura novohispana: los edificios, los materiales y los sistemas constructivos</i>	71
FRANZISKA NEFF	
<i>A siete décadas de Los retablos dorados de Nueva España: una revisión del estado de la cuestión</i>	87
PEDRO ÁNGELES	
<i>Cristóbal de Villalpando y Francisco de la Maza. Un diálogo a dos tiempos</i>	129
SARA GABRIELA BAZ SÁNCHEZ	
<i>Construir desde la ausencia. Un acercamiento historiográfico a Francisco de la Maza en Las piras funerarias en la historia y en el arte de México</i>	143
ALONZO LOZA BALTAZAR	
<i>Diego Valadés y Enrico Martínez a los ojos de De la Maza. Astrología, imprenta y grabado en la globalización ibérica</i>	167
JOSÉ MARÍA LORENZO	
<i>El milagro de las rosas: un canon perdido. Un acercamiento a las representaciones pictóricas de la cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe</i>	203

DAFNE CRUZ PORCHINI

"La pintura mexicana no necesita reivindicaciones": la defensa y visión del muralismo en Francisco de la Maza

233

Obras, documentos

EDER ARREOLA PONCE

El Antinoo. Esbozo de las réplicas del Antinoo en la colección de escultura clásica de la Antigua Academia de San Carlos

251

Reseña

Francisco de la Maza, *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*, introd. Rafael López Guzmán, por Jaime Cuadriello.

275

Normas para la presentación de originales

279

Submission Guidelines for Authors

285

Presentación

La figura del intelectual-académico, que fue tan decisiva y visible en la cultura en México entre las décadas de 1930 y 1990, se desvanece día con día. Se entiende que el trabajo cada vez más especializado en el campo de las humanidades ha sido una de las causas por las que los investigadores y profesores de las universidades se alejan de los medios o de que su producción no tenga repercusión en la opinión pública (aunque es verdad que, en menor medida, esto no sucede entre los profesionistas de las ciencias sociales). No hablemos de la figura de los humanistas en los campos de la filología, la historia, el pensamiento y el arte, a quienes raras veces los vemos participar en los grandes debates nacionales, salvo notables y muy escasas excepciones. El gabinete o el archivo y la cultura mediática de nuestros días no son espacios compartidos o que puedan habitarse por un “profesionista” de manera indistinta o simultánea. Todos perdemos cuando una voz verdaderamente autorizada, en un momento de crisis cultural, arbitrariedad gubernamental o pérdida patrimonial, se queda omisa o silenciada intramuros de los claustros universitarios. Basta volver la mirada a una figura tan atractiva, polifacética y valiente como fue la de Francisco de la Maza (1913-1972) para cerciorarnos de que este perfil del intelectual “totalizador” ya no tiene equivalentes en nuestro medio profesional o que su genealogía de pensamiento ha cambiado de identidad y reduce su limitada participación a los foros abiertos de la historia del arte y la cultura.

También es verdad que Francisco de la Maza fue un personaje singular e inédito en su tiempo. En este número monográfico de la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* no sólo hemos querido evocar algunas de sus múltiples facetas como escritor, crítico, erudito, historiador y defensor del patrimonio, sino también restituir a nuestra historiografía algunos rasgos

de su inagotable biografía intelectual y, desde luego, algunas de sus precursoras contribuciones a los estudios de las imágenes novohispanas y la literatura virreinal, la tradición clásica en el arte y la modernidad. En suma: nos proponemos ponderar su papel preeminente de “intelectual” e historiador tan diverso.

Esta publicación es el resultado de una jornada académica de homenaje para conmemorar el 50 aniversario luctuoso de De la Maza, que celebramos en el Museo Nacional de San Carlos de la Ciudad de México, además, con una exposición dedicada a uno de sus mejores y más originales libros: *Antinoo, el último dios del mundo clásico* (aparecido en 1966 y recientemente reeditado). Durante aquella jornada del 22 de junio de 2022, bajo los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y de la Universidad Nacional Autónoma de México, nos reunimos varios colegas y el público interesado en el auditorio de dicho museo y algunos de nosotros nos cercioramos de que la obra del doctor homenajeado sigue siendo una *rara avis* de su tiempo y del nuestro. Por ello mismo, era impostergable revisitarlo en su extensa bibliografía, pero con la crítica y empatía desde nuestra mirada contemporánea: el autor sigue brindando un caudal de claves e ideas, inquietantes o provocadoras, para resolver los múltiples temas y problemas que conforman nuestra agenda de investigación. Me consta que, entre los jóvenes participantes y estudiantes del posgrado, la escritura del autor ahora levanta nuevos lectores, sorprendidos no sólo por sus ideas atrevidas, agudas o punzantes, sino por su trayectoria tan vital y apasionada.

En efecto, luego de una vida intelectual fecunda y creativa, Francisco de la Maza y Cuadra murió en la Ciudad de México el 7 de febrero de 1972, poco antes de cumplir 59 años; para entonces, ya era autor de 30 libros y 300 artículos, todo un personaje intelectual que descollaba en el ámbito de la cultura y miembro de varias academias (entre ellas la de San Fernando en Madrid y la Hispanic Society). Fue considerado el discípulo más aventajado de Manuel Toussaint, miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas desde 1941 y aún recordado como una de sus figuras torales y de mayor reconocimiento nacional e internacional.

La ingente obra de este historiador del arte mexicano —y universitario distinguido— destaca por la amplitud y originalidad de sus ideas, su curiosidad e imaginación inagotables y el manejo de una prosa seductora, crítica y apasionada. Como dije, ha sido un referente inaugural porque abordó temas y problemas que entonces estaban invisibilizados o francamente desdeñados en nuestra disciplina, o yendo más allá de las tradicionales monografías sobre

ciudades y artistas. Hagamos el recuento breve: la arquitectura regional, el arte efímero y la fiesta, la oratoria sagrada y su relación con la imagen, la mitología en el barroco, los retablos y su lenguaje simbólico, el guadalupanismo como expresión culturalista e ideológica o la diversidad poética de sor Juana Inés de la Cruz; e incluso el entonces inexplorado arte del siglo xix. También De la Maza es aún recordado por el magisterio que ejerció en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde formó varias generaciones de profesionistas, quienes abrieron nuevas líneas de investigación y consolidaron nuestra disciplina. El legado de sus libros sobre arte y cultura novohispana continuó despertando vocaciones entre quienes no lo conocimos o más bien lo recobramos gracias a algunos de sus amigos más íntimos y fieles. No menos valiosa fue su decidida participación como defensor del patrimonio artístico novohispano en tiempos de especulación e indiferencia oficial, para lo cual abrió una columna periodística o de plano se iba a tocar la puerta de altos y medianos funcionarios (“Paco, el batallador”, le llamaron sus amigos).

Pero lo que más llama la atención, por apartarse radicalmente de sus colegas y contemporáneos en su país, incluso en el marco de la producción historiográfica de Hispanoamérica y España, es su valentía y dignidad para manifestarse con toda la sensibilidad personal —y sin ambages para la crítica estética— desde el ímpetu de su preferencia sexual. Todo en armonía con su vida íntima y afectiva, ya en la esfera pública o la académica; es decir, por medio de sus estudios dedicados a la cultura clásica y su peculiar homoerotismo u homosociabilidad (como decimos hoy día), tanto entre los autores grecorromanos como de los héroes míticos y antiguos. De sus 30 libros, cinco de ellos están dedicados a ponderar, desde una crítica estética e histórica, las representaciones de las relaciones amorosas entre varones, y fueron redactados, con toda naturalidad, desde su particular mirada de género y sin asomo de escándalo, merced a su erudición incontestable y a la gracia de sus enunciados. El prestigio tan ganado del autor hizo la otra parte para que este “atrevimiento” no despertara suspicacias o escrúpulos entre sus colegas timoratos o autorreprimidos.

Es verdad que, pese al medio siglo que ha transcurrido desde su muerte, algunas de sus obras se han reeditado exitosamente o son parte de antologías reimpresas y prologadas; sin embargo, seguimos a la espera de que un colega joven, a partir de su riquísimo archivo personal depositado en el Instituto de Investigaciones Estéticas, dedique varios años a redactar una verdadera biografía humana e intelectual de este personaje. Puedo asegurar que la suya es

una vida digna de ser contada y comprendida en múltiples sentidos, ante todo se trata de una vocación intensa y plena de atisbos sentimentales, asombros académicos; entreverada por un epistolario amistoso que desvela las prácticas gremiales de su tiempo y notable por los apuntes o proyectos que se le quedaron en el tintero.

Con los ponentes que participaron en las jornadas de junio de 2022 estamos muy agradecidos por las propuestas y luego por adecuar sus participaciones al formato de un artículo arbitrado, y que ahora se publican enriquecidos sustancialmente, lo mismo que con los respectivos dictaminadores. Considero que cada uno de ellos ha hilado muy fino para penetrar en algunas de las facetas o momentos vitales de De la Maza, casi desconocidos, o en otros casos para glosar y proseguir algunas de sus pesquisas iniciales.

Debo destacar en primer lugar el estudio genealógico de Javier Sanchiz, intitulado “Una mirada a las raíces familiares de Francisco de la Maza”, el cual nos presenta una revisión historiográfica de la biografía de nuestro autor, mediante la reconstrucción meticulosa de sus orígenes potosinos y andaluces, incluso regiomontanos, así como la conformación tan contrastada de sus líneas familiares, hasta ahora estudiadas de forma superficial y al margen de sus respectivas identidades culturales. Del mismo modo, ésta es una propuesta toral para su futuro rescate biográfico a partir de sus propias memorias, el testimonio de sus colegas cercanos y un intensivo rastreo documental. Lo cual también nos obliga a la reescritura de su biobibliografía a partir de las sorpresivas noticias que aporta Sanchiz: las múltiples raíces familiares matizan la vieja idea del “puro y perfecto criollo”, como solía definirlo Justino Fernández.

“Francisco de la Maza, amante del arte” se titula la contribución de Clara Bargellini que, por una parte, nos acerca a las tempranas impresiones que tuvo Francisco de la Maza sobre el arte virreinal del norte de México, área donde ella es experta. Pero también se asoma un rasgo más íntimo en la relación epistolar que mantuvo con el poeta Carlos Pellicer, a quien consideraba su maestro y amigo. Estas reflexiones permiten entrever la entrañable relación cultivada entre ambos durante décadas y sus afanes por conservar el legado artístico de la Nueva España en una región, hasta entonces, al margen del interés de los estudios de historia del arte en México. Estas cartas de dos amigos-cómplices y otros textos académicos que compartían eran, al mismo tiempo, un alegato en defensa del patrimonio amenazado por la indolencia de los gobiernos estatales y por algo de lo que más repudiaban: la ignorancia.

“Correrías por la arquitectura novohispana: los edificios, los materiales y los sistemas constructivos” es una propuesta original de Alejandra González Leyva que explora la vocación por el magisterio de Francisco de la Maza y su consecuente legado bibliográfico proyectado en la formación de los historiadores del arte de varias generaciones. A partir del temprano contacto con las obras de De la Maza, la autora nos devela, por medio de una anécdota, cómo nació en esas lecturas su vocación por esta disciplina, merced a una prosa renovadora y, en ocasiones, sarcástica. Esta investigación es al mismo tiempo una puesta en valor de la trascendencia historiográfica de la obra del autor potosino en lo que respecta a los problemas de análisis de la arquitectura virreinal y su peculiar integración plástica entre pintura y arquitectura: una aproximación novedosa e integral que nos exige mayor atención para mirar los conjuntos y reconsiderar la escritura de una nueva historia del arte mexicano.

Franziska Neff plantea un estudio situacional sobre el análisis realizado por Francisco de la Maza de los retablos novohispanos, sus tipologías, estilos, testimonios documentales, que al mismo tiempo puede ser leído como un estado de la cuestión y de la conservación en su tiempo. “A siete décadas de *Los retablos dorados de Nueva España*: una revisión del estado de la cuestión” es el título que ha dado a su contribución precisamente para destacar que esta publicación fue un texto precursor en la historiografía sobre el tema (impresa en 1950), al valorar la producción retablística en la Nueva España del siglo XVIII y las propuestas torales que hizo el autor sobre la materialidad, la conceptualización, la clasificación y las prácticas artísticas que desató su hechura, así como las primeras aportaciones teóricas en defensa de la definición del barroco americano como fenómeno estético.

“Cristóbal de Villalpando y Francisco de la Maza. Un diálogo a dos tiempos” es un artículo que pone los puntos sobre las íes y ahora más que necesario cuando este artista ha ganado nuevamente fama y prestigio internacionales por la calidad de sus obras y su estilo tan personal y atrevido. En esta contribución, Pedro Ángeles, por otras sobradas razones, se detiene en este hito bibliográfico de Francisco de la Maza y su esclarecedora valoración sobre otro hito en la historia de la pintura novohispana. Todo sucede en un momento tan brillante de la cultura local que le son afines en la literatura y la historia: sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora. Además, en el contexto historiográfico, esta monografía sobre el pintor novohispano fue la primera investigación extensa dedicada enteramente a dicho artista. La innovadora propuesta publicada en 1964 representó una referencia editorial para la disciplina que

generó un modelo para estudiar a otros artistas y sus obras. Con un estilo vivaz y provocativo, nos dice Ángeles, De la Maza defendió la producción pictórica novohispana en diálogo con la producción española de la época, al enfatizar que la obra de Villalpando surgió en un contexto aparentemente *marginal*, pero fértil para la originalidad y el lenguaje visual.

La contribución de Sara Gabriela Baz se intitula: “Construir desde la ausencia. Un acercamiento historiográfico a Francisco de la Maza en *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*” y sienta las bases epistemológicas e historiográficas mediante las cuales De la Maza llegó al tema y roturó una visión entonces invisibilizada del arte novohispano en uno de sus libros precursores: las piras funerarias y los rituales en torno a la muerte de las personas ilustres en dicha obra editada en 1946. A partir del estudio de estos monumentos efímeros, Baz nos revela las múltiples facetas de la curiosidad intelectual del autor, al describir el lenguaje y la función de las prácticas fúnebres, mediante el discurso simbólico y político de los catafalcos, y su origen en las piras de la tradición grecolatina. Mediante este análisis, la articulista se pregunta qué tipo de conocimiento se generaba por entonces en la disciplina.

Bajo el título “Diego Valadés y Enrico Martínez a los ojos de De la Maza. Astrología, imprenta y grabado en la globalización ibérica”, la investigación de Alonzo Loza Baltazar nos aproxima a la obra del historiador potosino para destacar y hermanar la trascendencia de dos personalidades afines y de finales del primer siglo de la Nueva España. En el plano de la alta cultura y de las empresas editoriales de esta enjundia, es imprescindible referirse al método biográfico aplicado en ambas figuras y las claves que aporta el estudio de la vida y las peculiares circunstancias históricas para comprender los significados de sus obras, al igual que los géneros de que se ocupan. Sus respectivas publicaciones fueron precursoras en la biobibliografía e historiografía por hacer uso intencionado de las imágenes, al concebir a estos dos sujetos tan eruditos y originales como agentes de la mundialización católica e ibérica, y a su vez, son una puesta en valor del estudio de la producción cultural del virreinato.

El trabajo de José María Lorenzo Macías es un examen sobre la iconografía del milagro de las rosas como desenlace del ciclo aparicionista guadalupano, en la saga de los intereses inaugurales de De la Maza por este tema. Se trata de la representación del momento en que Juan Diego muestra al obispo Zumárraga su manto con la estampación de la imagen marial, el último episodio mariofánico pintado de manera aislada o como el milagro preternatural y físico en sí mismo. Este trabajo también ofrece una explicación sobre las causas

de que estas imágenes tan tempranas hubieran caído en desuso, para quedarse solamente en el programa visual de las cuatro apariciones. Por eso ha llamado su artículo: “El milagro de las rosas: un canon perdido. Un acercamiento a las representaciones pictóricas de la cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe”, en el entendido de que las exigencias de la propagación masiva de este relato visual inhibieron que los artistas del siglo xvii continuaran explayándose sobre las particularidades de este episodio.

Con el título “‘La pintura mexicana no necesita reivindicaciones’: la defensa y visión del muralismo en Francisco de la Maza”, la contribución de Dafne Cruz Porchini devela una faceta insospechada o prácticamente olvidada dentro de la vasta obra de De la Maza: no sólo su faceta periodística, como buen polemista y defensor del patrimonio, sino también la capacidad que tuvo de interlocución para debatir con el arte de su tiempo y lanzar una mirada comprensiva y crítica entre defensores y detractores del muralismo mexicano. Del mismo modo, no deja de ser sorprendente su destreza y agudeza para ser crítico de las malas políticas estatales para el ornato urbano y de sus cuestionables prácticas monumentales en los espacios públicos. Aquí vemos a De la Maza en el uso de su pluma punzante y que, en tono de denuncia, arremete para conformar y reformar en los usos del espacio público, siempre ideologizados por el Estado mexicano y pocas veces acertados en su propuesta estética.

Eder Arreola Ponce en su investigación “El Antinoo. Esbozo de las réplicas del Antinoo en la colección de escultura clásica de la Antigua Academia de San Carlos”, publicada en nuestra sección “Obras, documentos”, efectúa un seguimiento puntual o rastreo de las reproducciones del dios bitinio albergadas en México desde el siglo xviii, integrando y glosando los comentarios que Francisco de la Maza hizo de las obras para su libro sobre la estatuaría del favorito del emperador Adriano. Esta publicación fue sin duda la obra de más enjundia y trascendencia sobre estatuaría clásica en la historiografía nacional, testimonio de la diversidad de sus inquietudes, erudición y particular interés por el arte grecolatino y la figura de Antinoo, así como prueba del alcance de su agenda intelectual. Arreola Ponce ha seguido puntualmente las huellas de esta figura en México, entre las pérdidas patrimoniales o sus recuperaciones, rectificaciones y paraderos; sin duda, este esfuerzo documental y analítico sería de enorme agrado del autor homenajeado.

* * *

Luego de esta breve revista a las participaciones de este volumen, sólo nos queda agradecer el apoyo de las dos directoras institucionales que hicieron posible este evento: Mireida Velázquez Torres, del Museo Nacional de San Carlos, y Angélica Velázquez Guadarrama, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; e igual lo hago extensivo a José de Santiago, de la Antigua Academia de San Carlos (coordinador de investigación, difusión y catalogación de colecciones de la Facultad de Artes y Diseño) por respaldar la exposición respectiva. Lo mismo estamos en deuda con Julián Alonso Briones Posada y Claudia Garay, quienes estuvieron atentos auxiliando este proyecto de homenaje.

JAIME CUADRIELLO
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Una mirada a las raíces familiares de Francisco de la Maza

A Look at Francisco de la Maza's Genealogical Origins

Artículo recibido el 8 de noviembre de 2022; devuelto para revisión el 19 junio de 2023; aceptado el 20 de octubre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.Suplemento.2835>.

Javier Sanchiz Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Ciudad de México, México, sanchiz@unam.mx, <https://orcid.org/0000-0003-1436-6188>

Líneas de investigación Genealogía; heráldica; prosopografía.

Lines of research Genealogy; heraldry; prosopography.

Publicación más relevante En coautoría con José Ignacio Conde y Díaz-Rubín, *Historia genealógica de los títulos y dignidades nobiliarias en Nueva España. Casa de Austria y México*, vol. 1 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2008).

Resumen El artículo ofrece una revisión historiográfica de la biografía de Francisco de la Maza, en la que se detecta un gran vacío de información relativo a su grupo familiar. Dado que, por su origen, Francisco de la Maza fue considerado en diversas obras, un criollo. Este trabajo plantea como hipótesis que, teniendo raíces en México por el lado materno, ese criollismo era cuestionable. Se reconstruyeron las líneas genealógicas de los apellidos de sus cuatro abuelos: Maza, Cuadra, Gómez y García y la investigación sobre sus antepasados develó una línea de ascendencia establecida en Nueva España desde el siglo xvi de origen judeoconverso. Asimismo, al buscar líneas de parentesco con otros historiadores del Instituto de Investigaciones Estéticas apareció también el origen indígena de la familia.

Palabras clave Francisco de la Maza; genealogía; historia familiar; judeoconversos; Pedro Pacho; Moctezuma.

Abstract The article offers a historiographic review of biographical data on Francisco de la Maza and reveals a significant lack of information regarding his family background. Due to his middle-class upbringing, Francisco de la Maza was assumed by several authors to have been a Creole. The present text hypothesizes that, given his mother's Mexican origins, a

purely European lineage was questionable. It therefore traces the origins of the surnames of his four grandparents: Maza, Cuadra, Gómez and García. Research into the origins of these genealogies one of them back to Jewish converts established in New Spain since the 16th century. Likewise, collaboration with other researchers from the Instituto de Investigaciones Estéticas revealed the indigenous origin of another family line.

Keywords Francisco de la Maza; genealogy; family history; jewish converts; Pedro Pacho; Moctezuma.

JAVIER SANCHIZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS, UNAM

Una mirada a las raíces familiares de Francisco de la Maza

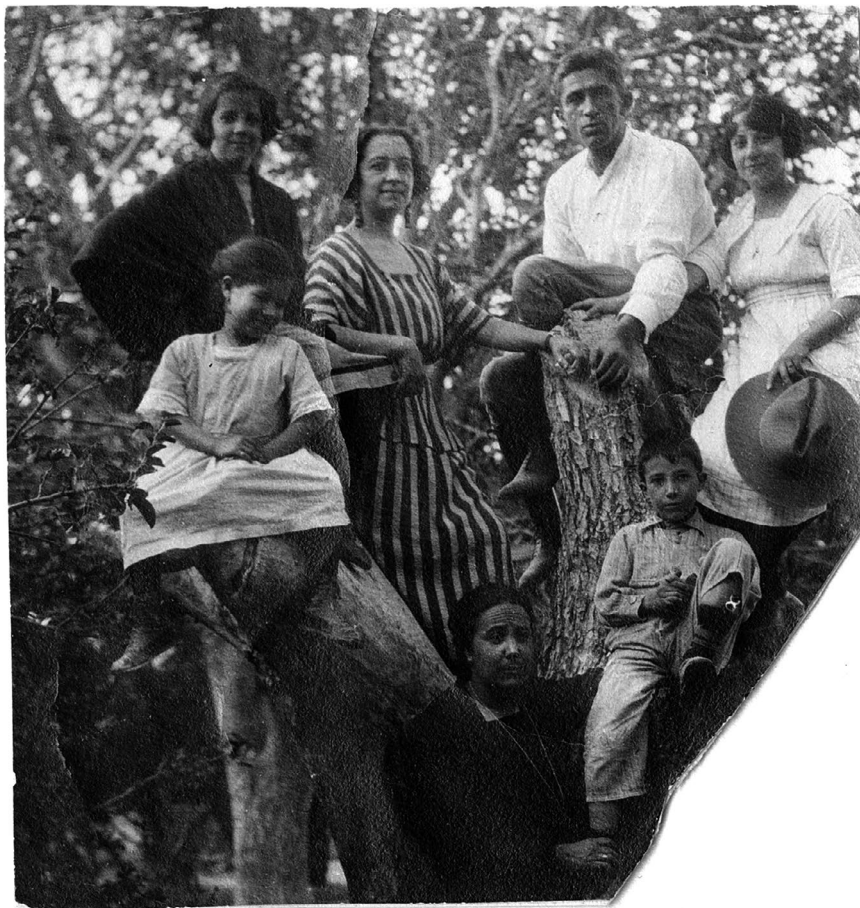
El 19 de noviembre de 1970 la Academia Potosina de Ciencias y Artes distinguía a Francisco de la Maza, nacido en San Luis Potosí, con la Medalla de Oro de la institución.¹ El reconocimiento remitía a una vida de estudio y defensa de la cultura nacional.² La notoriedad alcanzada en vida por Paco de la Maza, como a él le gustaba ser nombrado, y que lo situaba en el panorama académico como uno de los más importantes historiadores del México de su tiempo, había acarreado un nutrido número de honores y distinciones corporativos previos. Recordemos que desde 1965 ocupaba uno de los sitios de número de la Academia de la Historia.³ Poco antes del homenaje en San Luis Potosí, el polifacético Antonio Castro Leal, potosino también, ex rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), publicó la obra: *Francisco de la Maza. Historiador y crítico de arte*,⁴ pocos colegas en el centro de trabajo

1. Una breve noticia del acto se publicó en la *Revista de la Universidad* XXV, núm. 5 (enero de 1971): 37.

2. Manuel González Galván, en la nota biográfica sobre Francisco de la Maza que se publicó en el libro *Semblanzas* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985), 73-75, destaca esas acciones como defensor del patrimonio cultural y las considera “de lo más importante en su vida”. Diez años antes Rogelio Naranjo caricaturizaría a Francisco de la Maza como “ángel defensor del patrimonio colonial” en la revista *Siempre. Presencia de México*, suplemento, núm. 1124 (8 de enero de 1975): VII. Agradezco a Carmen Vázquez Mantecón la referencia de esta imagen.

3. Su “Discurso de ingreso” se publicó en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la Real de Madrid* XXIV, núm. 4 (octubre-diciembre de 1965): 341-358.

4. Antonio Castro Leal, *Francisco de la Maza. Historiador y crítico de arte* (Ciudad de México: Ediciones de la Academia de Artes, 1970), 139.



1. Francisco de la Maza (niño a la derecha) con su familia. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.

de De la Maza (el Instituto de Investigaciones Estéticas) podían presumir de situación igual: contar en vida con un estudio biobibliográfico.

Sin embargo, la obra de Castro Leal —a quien De la Maza agradeció al final del discurso en la ceremonia medallista, la publicación y el gesto—, no fue muy bien recibida por todos y Jorge Alberto Manrique la reseñó furibundo en la *Revista de la Universidad*. Le achacaba “haberse quedado en las

buenas intenciones” y cuya virtud sólo parecía permitir que nos asomásemos a la gran variedad de temas que habían ocupado “los desvelos de De la Maza”. Criticaba, asimismo, que la obra contara con una introducción deslucida y “una biografía, excesivamente superficial”.⁵ Al sopesar los resortes de aquello, llama la atención que nadie del entorno académico pareció subsanar de forma mediata las deficiencias de esa biografía, ni siquiera el propio Manrique.

Es por demás curioso que el discurso que Francisco de la Maza dio en la Academia potosina abordara, precisamente, aspectos de esa biografía que a todas luces era superficial en la obra de Castro Leal, y que el año siguiente se publicara la disertación en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* con el título “Niñez potosina”;⁶ un artículo de memorias que nos ilustraba sobre su discurrir temprano en los espacios domésticos, urbanos, educacionales y del afecto, y recordaba con ello el inicio de una vocación. Sobra decir que el artículo se usaría, andando el tiempo, para recrear las pocas pinceladas biográficas existentes de Francisco de la Maza, como veremos (fig. 1).⁷

Poco más de un año después de aquella medalla, Francisco de la Maza falleció a las 14:45 horas del 7 de febrero de 1972, contaba tan sólo con 58 años. El deceso ocurrió en una de las habitaciones del Centro Médico de la Ciudad de México.⁸ La escueta información del acta de defunción reportaba que la causa de la muerte la había propiciado una insuficiencia hepática que lo había llevado a un coma hepático. Su cuerpo, tal como recoge el documento, fue inhumado en el Panteón Jardín.

Tras su muerte, la avalancha de notas de prensa, publicaciones conmemorativas y testimonios de los colegas no se hicieron esperar. El Instituto de Investigaciones Estéticas dedicó el número 41 de la revista *Anales* a su impronta

5. Jorge Alberto Manrique, “De y sobre Francisco de la Maza”, *Revista de la Universidad* XXV, núm. 5 (enero de 1971): 37-39.

6. Francisco de la Maza, “Niñez potosina”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* X, núm. 40 (1971): 101-106. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1971.40.940>. El discurso se publicó, asimismo, dentro de la obra antológica preparada por Elisa Vargaslugo, *Francisco de la Maza. Obras escogidas* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992), 685-692.

7. Agradezco a Cecilia Gutiérrez Arriola su entusiasta apoyo en la búsqueda de las imágenes que acompañan este trabajo.

8. Registro Civil, Ciudad de México, acta de defunción de Francisco de la Maza, Distrito Federal, Oficialía 6, lib. 2, 1972, f. 386, núm. 386, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q57-99KM-BKHT?cc=1923424&personUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AQGHJ-HCY3>

en el arte, con escritos de muchos de sus compañeros,⁹ como: Clementina Díaz y de Ovando, Justino Fernández, José Rojas Garcidueñas, Pedro Rojas, Jorge Alberto Manrique, Elisa Vargaslugo, Manuel González Galván, Xavier Moyssén, Eduardo Báez Macías, Elisa García Barragán, Marta Foncerrada de Molina, Luz Gorráez Arcaute, e incluso aparecía un trabajo del propio Francisco de la Maza sobre Juan de Herrera. En la lectura de todos ellos, los artículos de Manuel González Galván¹⁰ y Clementina Díaz de Ovando¹¹ me propiciaron reflexiones para este ejercicio.

Manuel González Galván, consciente de que la biografía de De la Maza era asunto pendiente, escribió:

Hablando, pues, de Paco, si él no escribió su autobiografía, su biografía oficial, la que todos sus allegados buscamos estructurar como homenaje a él, será como un rompecabezas en el que cada uno pondrá una pieza para reconstruir su imagen, aunque constituyan, necesariamente, visiones parciales de su rica y polifacética personalidad.¹²

Párrafos adelante, al describir la personalidad de De la Maza entendí que el artículo “Niñez potosina” estaba en consonancia con el retrato que González Galván daba de Paco y lo que había hecho era “rebatir y corregir”, precisamente, la biografía de la autoría de Castro Leal, por estar falta de contexto y personajes circundantes.

Acorde con ese deseo de biografiar al amigo desaparecido, en 1974 un nutrido grupo de historiadores del arte mexicanos y extranjeros, escritores y colegas participaron en el libro homenaje *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*.¹³ Jorge Alberto Manrique, Manuel González Galván y Clementina Díaz

9. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, núm. 41 (1972), <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41> (consultado el 29 de agosto de 2022).

10. Manuel González Galván, “Visión arquitectónica de Francisco de la Maza”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, núm. 41 (1972): 87-98, <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.958> (consultado el 29 de agosto de 2022).

11. Clementina Díaz y de Ovando, “Francisco de la Maza, defensor del arte”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, núm. 41 (1972): 5-21, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.959> (consultado el 29 de agosto de 2022).

12. González Galván, “Visión arquitectónica”, 88.

13. Diego Angulo Íñiguez, coord., *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974).

de Ovando estuvieron tras bambalinas de aquel libro, en cuya segunda parte se anunciaban colaboraciones que abordaban la vida y obra de Francisco de la Maza.

Por su parte, Clementina Díaz de Ovando, en un vivencial testimonio de aquel número monográfico de *Anales*, narraba los constantes dimes y diretes que De la Maza, en actitud de rebate y corrección, solía sostener con José Rojas Garcidueñas, y dejó escrito de don Paco un retrato para quienes no lo conocimos.

Fue Francisco de la Maza de mediana estatura, complexión delgada, de color blanco como corresponde al “criollo purísimo” que a voces afirmaba ser; de ojos vivaces y, según escribió el malicioso José Rojas Garcidueñas, de nariz “casi hebraica”.¹⁴

La descripción era un interrogante perfecto para una investigación de reconstrucción familiar. ¿Qué tan criollo era realmente Francisco de la Maza? Recordemos que la definición básica de un criollo es aquel hijo de europeos nacido en territorio americano. Contestar la pregunta suponía un reto-divertimento para adentrarme en la conformación del árbol genealógico y analizarlo. No podía yo dejar de pensar en lo que José Ignacio Conde y Díaz Rubín, mi maestro en las artes genealógicas, siempre que podía me aleccionaba: “Javier, familia que lleve en México varias generaciones, no es difícil que tenga su porcentaje de indígena o negro”. Y tras averiguar raíces, quizá podríamos indagar si hubo relaciones de parentesco con sus contemporáneos en el Instituto de Investigaciones Estéticas.

En aquel discurso “Niñez potosina”, De la Maza había hilvanado alguna información familiar de entre sus recuerdos; desfilaba, así, un padre que había construido una casa; una madre llamada Lola Cuadra, que además de poner un evocador nacimiento, la menciona como compañera de excursiones; unas hermanas y una nana con las que asistía a las funciones religiosas, un abuelo que se había casado en segundas nupcias “con la tía Esther”; dos tíos de la familia de los Cuadra llamados Vicente y David, e incluso un par de retratos de abuelos que eran parte de la escenografía doméstica. Eso era todo.

Al seguir el andamiaje que el propio De la Maza utilizaba en sus estudios biográficos, cabe analizar qué habían dicho al respecto quienes me precedían en la tarea; sobre todo pensando que desde 1973, cuando González Galván detecta el vacío biográfico; éste podía haberse subsanado, y en las biografías pudo abordarse tanto su entorno familiar como la condición criolla del personaje.

Desde el libro homenaje de 1974, y durante dos décadas, Francisco de la Maza apenas encontró cabida en los diccionarios biográficos de México. Así,

14. Díaz y de Ovando, “Francisco de la Maza”, 5.

no es extraño que el *Diccionario biográfico* de Miguel Ángel Peral¹⁵ no lo contemplase, ni la *Enciclopedia de México* en su edición corregida y ampliada de 1987,¹⁶ o la reciente *Enciclopedia de México*.¹⁷ Ello, a pesar de que Rafael Montejano y Aguiñaga presentase desde 1979 una extensa nota de su producción en *Biobibliografía de los escritores de San Luis Potosí*.¹⁸ Obra que daba también entrada a las fichas de algunos parientes como Gregorio de la Maza y Antonio de la Maza Cuadra (hermano de Paco).

Según mis pesquisas, Juan López de Escalera Sánchez fue de los primeros en incorporarlo en un diccionario en la edición de 1981,¹⁹ poco después el *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, lo integró hasta la quinta edición en 1986,²⁰ Humberto Musacchio lo hizo en septiembre de 1989 en el *Diccionario enciclopédico de México ilustrado*, y se mantuvo la entrada en su edición de 2006.²¹

Por fin, en enero de 1996 Leticia Gamboa Ojeda publicaba su libro *Francisco de la Maza. Breve historia de una pasión por el arte*,²² obra que obtuvo el premio único en el certamen biográfico “Francisco de la Maza” convocado por el Gobierno del Estado de Puebla, por medio de la Secretaría de Cultura. Veinte años después del llamado de Rojas Garcidueñas, Paco de la Maza contaba con una biografía.

Leticia Gamboa abordó la infancia de la página 9 a la 13, con pocas fuentes documentales, pero supo hábilmente utilizar lo hasta entonces publicado. Así informaba que: “Vino al mundo en el seno de una familia acomodada, pues

15. Miguel Ángel Peral, *Diccionario biográfico mexicano* (Ciudad de México: Editorial P.A.C., [s.a.]).

16. José Rogelio Álvarez, dir., *Enciclopedia de México* (Ciudad de México: Compañía Editora de Enciclopedias de México S.A. de C.V./Secretaría de Educación Pública, 1988).

17. Lorena Gómez Mostajo et al., *Enciclopedia de México* (Ciudad de México: Editorial Planeta, 2008).

18. Rafael Montejano y Aguiñaga, *Biobibliografía de los escritores de San Luis Potosí* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979), 214-218.

19. Juan López de Escalera Sánchez, *Diccionario biográfico y de historia de México* (Ciudad de México: Petróleos Mexicanos, 1981), II, 1409 y 1410.

20. *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México* (Ciudad de México: Editorial Porrúa, 1986), 1811.

21. Humberto Musacchio, *Diccionario enciclopédico de México ilustrado* (Ciudad de México: A. León Editor, 1989), 3, 1180.

22. Leticia Gamboa Ojeda, *Francisco de la Maza. Breve historia de una pasión por el arte* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1996), 114.

fue descendiente de mineros que hicieron fortuna en el ubérrimo y barroco Real de Catorce”.²³ Es curioso notar que esta vinculación con Real de Catorce propiciase que Jorge Alberto Manrique llegara a escribir que ahí había nacido Paco de la Maza [...].²⁴

También escribió Leticia Gamboa:

Se preciaba de ser un “criollo purísimo” y así lo era, si se tiene en cuenta que el fundador de la familia De la Maza en México había nacido en un pueblo de España llamado Ogarrio. Este pionero llamado Santos de la Maza llegó a San Luis Potosí en 1822 y se asentó efectivamente en Catorce, donde cobró fama de intrépido minero por el impulso que dio a la explotación de los yacimientos de plata, cobre y plomo de dicho mineral. Ya viudo regresó a España en 1865, donde murió. Al frente de los negocios dejó a su hermano Francisco, y se dice que eran tan prósperos que cubrían una región considerable, desde Zacatecas hasta Matamoros.²⁵

Dos párrafos adelante, sin que sepamos si ese Francisco era el antepasado de nuestro Paco de la Maza, continúa la biografía: “El padre de Francisco debe haber muerto cuando éste era niño porque al evocar su infancia sólo lo menciona de paso”. Sí habla en cambio de su madre, Lola Cuadra, quien tuvo el mérito de haber sido la “eficaz despertadora de su vocación de historiador”.²⁶

Y con ello se acaba en el capítulo la información sobre su familia.

No es de extrañarse que, con estos antecedentes, Wikipedia, en donde se encuentra la más reciente biografía, toda vez que está siempre en construcción, tampoco mencione el entorno familiar.

Al analizar lo producido, me sorprendió que, salvo lo mencionado por Gamboa, nadie reportaba cómo se llamaban los progenitores de Paco de la Maza. Parecía que era un ejemplo de generación espontánea.

Francisco de la Maza, al construir sus investigaciones sobre Rodríguez Alconedo,²⁷ o fray Diego Valadés, señaló la importancia de que el andamiaje biográfico contara con una documentada filiación, que se estableciera un diálogo

23. Gamboa Ojeda, *Francisco de la Maza*, 9.

24. Jorge Alberto Manrique, “Francisco de la Maza (1913-1972) 100 años de su nacimiento”, en *Homenaje a Francisco de la Maza (1913-2013)* (Ciudad de México: Academia de Artes, 2013), 8.

25. Gamboa Ojeda, *Francisco de la Maza*, 10.

26. Gamboa Ojeda, *Francisco de la Maza*, 10.

27. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* II, núm. 6 (1940): 39-56, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1940.6.212>

con los registros vitales (bautismo, matrimonio y defunción) que dejaban los personajes abordados. Así, al biografiar a fray Diego Valadés no es de extrañar que aparecieran en el texto hasta los abuelos del fraile²⁸ y que se recrease el entorno familiar, con hermanos y parientes. Era evidente que para don Paco el grupo familiar permitía contextualizar al individuo, y si bien no profundizaba en ello, como hacemos los genealogistas, era asunto necesario de abordar.

La familia nuclear

El acta de defunción de Francisco de la Maza Cuadra reportaba de manera escueta que los padres del occiso eran Joaquín de la Maza y Dolores Cuadra, finados.

Al contar con la fecha de nacimiento en las obras mencionadas y, gracias a la puesta en línea de los registros sacramentales católicos y los del Registro Civil por parte de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días (vulgo “los mormones”) en su portal www.familysearch.org, no era complicado localizar los documentos registrales que su paso por este mundo generó en las esferas civil y religiosa; algo, no obstante, que no era sencillo hacer cuando Leticia Gamboa escribió su biografía.

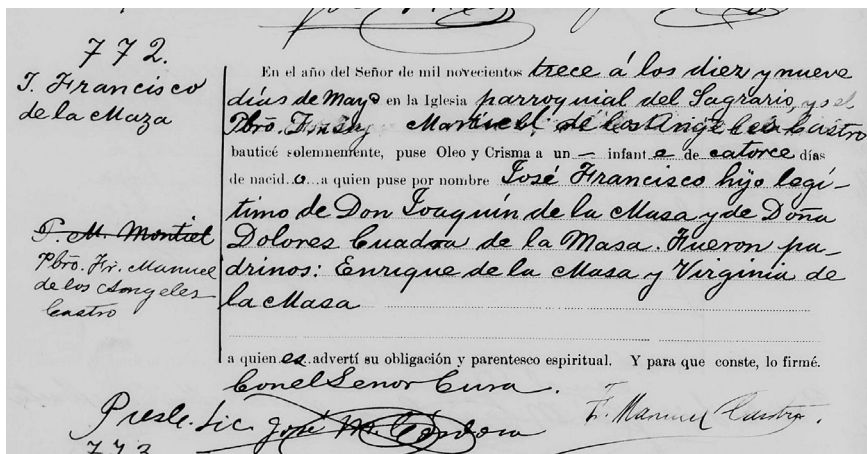
Para mi fortuna contaba, además, con un esquema genealógico que sobre los De la Maza, Óscar G. Chávez, miembro del Seminario de Genealogía Mexicana, había trabajado y compartido en el portal de Geneanet.²⁹ Chávez había comenzado sus pesquisas para dar explicación a los nexos familiares que existían entre varios personajes del mundo ilustrado potosino como Ricardo B. Anaya, Francisco Javier Cossío y Francisco de la Maza. Partía su análisis de una curiosa fotografía familiar sobrepintada y conservada en una colección particular. Con esos antecedentes, y sus sabias y eruditas orientaciones, me dediqué a documentar a la familia.

El bautismo fue localizado el día 19 de mayo (según la inscripción, tenía 14 días por lo que no coincidían las fechas proporcionadas en los diccionarios). El sacramento fue administrado en la Parroquia del Sagrario potosino, cuando se le impuso el nombre de José Francisco.³⁰ Los padrinos escogidos fueron

28. “Fray Diego Valadés. Escritor y grabador franciscano del siglo xvi”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* IV, núm. 13 (1945): 15-44, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1945.13>

29. <https://gw.geneanet.org/sanchiz>

30. San Luis Potosí, México, Archivo de la Parroquia del Sagrario, Libro de Bautismos, f. 115v, núm.



2. Acta de bautismo de José Francisco de la Maza, “México, San Luis Potosí, registros parroquiales, 1586-1970”, base de datos con imágenes, *FamilySearch*, San Luis Potosí > Sagrario > Bautismos 1912-1913 > image 453 of 597.

Enrique y Virginia de la Maza, por lo que cabría pensar en una elección dentro del grupo familiar paterno (fig. 2).

Ante la falta de mayor información en el ámbito religioso, las fuentes civiles fueron más generosas. El nacimiento quedó registrado en el volumen 358 correspondiente a 1913. En dicha inscripción constaba la fecha que ya conocíamos del 7 de mayo de 1913, también que Francisco Maza y Cuadra había nacido en la casa número 44 de la cuarta calle del Apartado. Según refiere el acta, el día 14 el juez se desplazó al domicilio para recibir las particularidades del alumbramiento, el asunto no es banal, pues al revisar las actas anteriores y posteriores, los interesados iban a la oficina del Registro Civil, no era el juez el que se desplazaba, por lo que algo de distinción había en la familia para propiciar tal deferencia. El padre se registró como el señor Joaquín Maza Gómez, casado, empleado, de 38 años, originario de Catorce en este estado y vecino de San Luis Potosí. La madre, la señora Dolores Cuadra García de Maza, de 30 años, del mismo origen y vecindad que su esposo.³¹

772, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-9G5V-H32?i=452&wc=3PC8-FM3%3A167669901%-2C171046502%2C171653001&cc=1860864> (consultado el 29 de agosto, 2022).

31. San Luis Potosí, México, Registro Civil, libro de nacimientos de 1913, núm. 358, f. 91v-

El acta proporcionaba, asimismo, el nombre de los abuelos tanto paternos como maternos: Joaquín Sáinz de la Maza y María Gómez Cossío, los primeros, y Agapito Cuadra y Dolores García Garibay, los segundos.

La familia se había constituido con el matrimonio de Joaquín de la Maza y Dolores Cuadra, celebrado en Real de Catorce el 3 de mayo de 1900, después de casi un mes de preparar la boda.³² La localización de las informaciones matrimoniales realizadas el 6 de abril son harto elocuentes respecto a la trayectoria vital de los novios antes de casar.

Joaquín informó “que es natural de Catorce, [donde estuvo] hasta la edad de seis años, vecino de la villa de Madrid (España) ocho años; vuelto a Catorce, donde permaneció seis meses, y en dos [años] enseguida para Estados Unidos (a un colegio católico de Nueva York) y vuelto al lugar de origen hace nueve años, soltero de veinticinco de edad, hijo legítimo del señor don Joaquín Maza y de la señora doña María Gómez Cossío, ya difuntos”.

Ausente del terruño desde los seis años, se educó en Madrid (1880-1888) y Nueva York (1889-1890), una exquisita formación similar a la de la novia que, si bien era del mismo origen, Catorce, se había educado en San Luis Potosí, en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, y acababa de regresar a la localidad un año antes de concertarse el matrimonio. Contaba sólo 17 años por lo que requirió el consentimiento paterno de don Agapito Cuadra, ya que su madre Dolores García Garibay, ya había fallecido.

Además de la educación en colegios tradicionales católicos, el ser ambos de Catorce y haber vivido fuera, a los novios los unía una característica común: sus respectivos padres habían quedado viudos y contraído nuevas nupcias. En el caso de Joaquín, él había sido hijo único del primer matrimonio de su padre, su madre había fallecido pocos días después de haberlo dado a luz, en septiembre de 1874; y su padre casó año y medio después con Refugio Bouvi Sismondi, y tuvieron nueve hijos. Una interesante conversación sostenida con Óscar G. Chávez en junio de este año me develaba que parecía que Joaquín encontró cobijo afectivo en el grupo familiar materno, y la abuela Ysabel Cossío Aramberri fungió como madre sustituta, frente a la madrastra (fig. 3).

92, núm. 836. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-GP5H-VS?i=103&wc=M-JF3-PT5%3A1046545901%2C1046646801&cc=1916239> (consultado el 9 de abril, 2022).

32. Real de Catorce, San Luis Potosí, Archivo de la Parroquia de La Purísima Concepción, Informaciones matrimoniales, 1898-1901, vol. 87, f. 238, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-GGLJ-G1M?i=261&wc=3PHG-SP8%3A167670601%2C167670602%2C168730101&cc=1860864> (consultado el 12 de abril, 2022).



3. L. Kirk, Joaquín de la Maza y su abuela Ysabel Cossío (ca. 1886), Colección particular.
Foto: Óscar G. Chávez.

Joaquín y Dolores tuvieron seis hijos: María Dolores (1901-1988), Victoria (1902-1987), Joaquín (1904-), José Antonio (1905-1956), María (1909-1995) y Francisco, el último de la familia (1913-1972). Los intervalos entre los nacimientos de los hermanos son también interesantes de analizar pues 12 años de diferencia con la mayor y cuatro con la hermana anterior, marcan una distancia generacional, acusada en el periodo formativo.

Los padrinos escogidos para los niños muestran, salvo en el caso de la primera de las hijas, un dirigismo paterno y la preferencia de individuos del grupo familiar de los De la Maza.³³

33. (Dolores): Agapito Cuadra y Elodia Gómez de Galán; (Victoria): Pedro Maza y Elodia Echeverría Muro; (Joaquín): Joaquín Maza Ramos y María de la Luz Icaza; (José Antonio): José Félix Óscar Madrazo Maza y esposa María Dolores Suárez de Madrazo; (María): Teodoro Gerez y Herminia Maza (Echeverría).



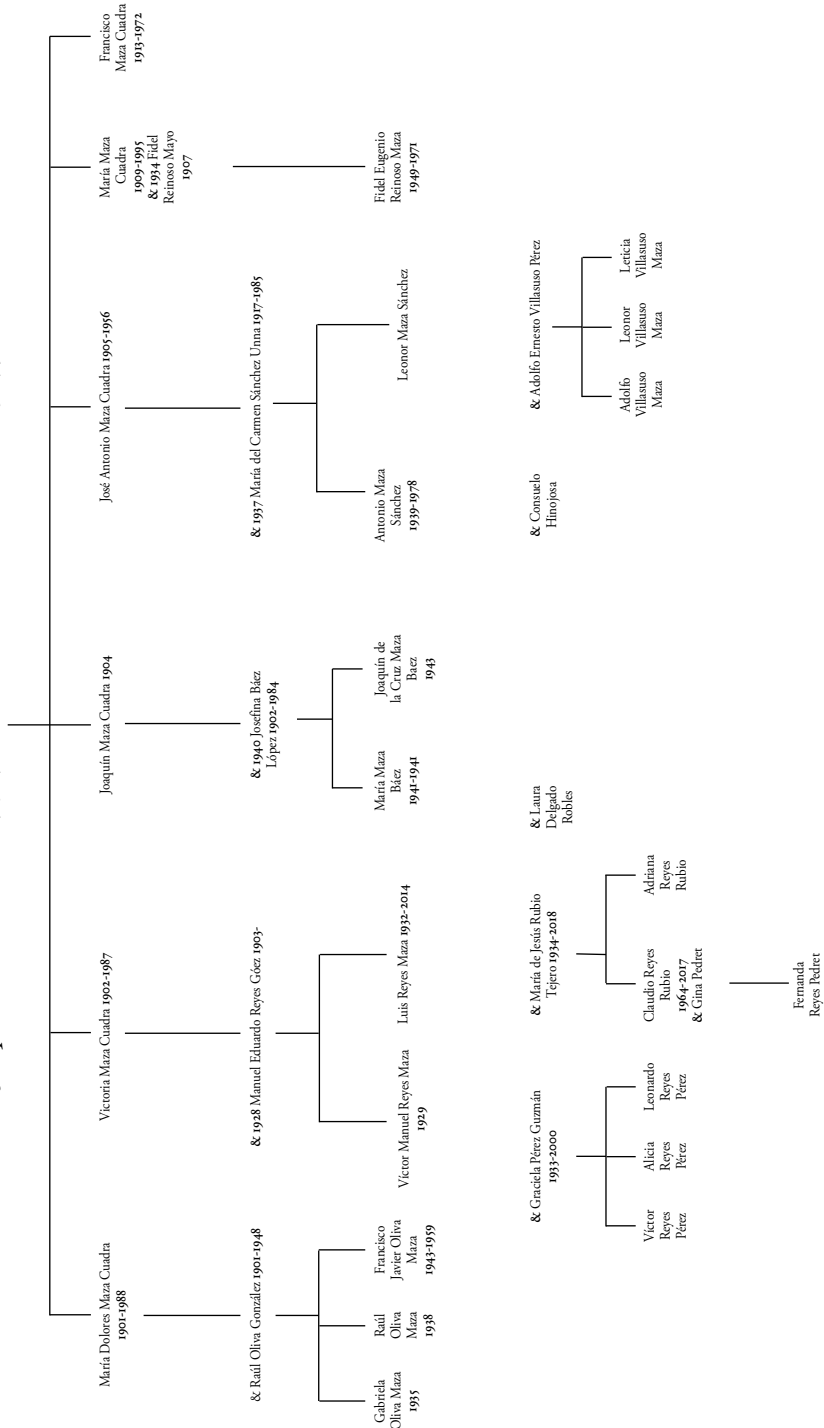
4. Lola Cuadra y su hijo Paco de la Maza. Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

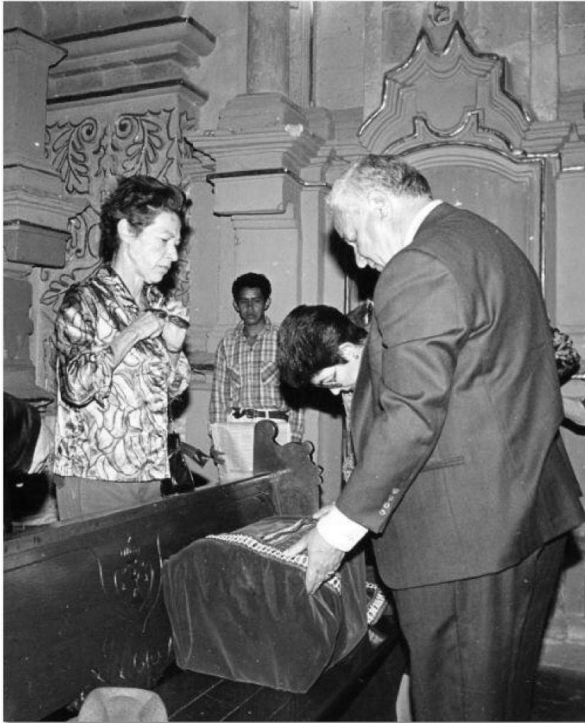
Cuando Francisco contaba con tres años de edad y 19 días, el 26 de mayo de 1916, quedó huérfano de padre. Joaquín de la Maza falleció en San Luis Potosí, de cirrosis hepática atrófica.³⁴ Si recordamos que Paco de la Maza falleció de coma hepático, quizá pudo haber una susceptibilidad genética en ello.

Su madre, Dolores Cuadra García (fig. 4), sobrevivió a su marido 34 años, sin haberse vuelto a casar, al parecer mantuvo el luto en la ropa y se constituyó

34. San Luis Potosí, México, acta de defunción, Juzgado del Estado Civil, Libro de defunciones, 1916, vol. 408, f.112 r y v., partida 1157, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-9P5X-NQN?i=610&cc=1916239&personUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AQG99-DH24> (consultado el 9 de abril, 2022).

Esquema genealógico i. Descendencia del matrimonio De la Maza-Cuadra *Joaquín Maza Gómez 1874-1916 & Dolores Cuadra García 1883-1950*





5. Depósito de los restos de Francisco de la Maza en San Luis Potosí. Colección particular. Cortesía de Óscar G. Chávez.

como el pilar de su familia, falleció a los 67 años, el 15 de marzo de 1950 en San Luis Potosí.³⁵

La prematura orfandad paterna explicaría gran parte de la pérdida de tradición oral del grupo familiar de los De la Maza, traducida en la ausencia de recuerdos de su niñez. Asimismo, si consideramos que, a principios del siglo xx, la viudedad acarrea, por lo general, un distanciamiento de la familia política, cabe pensar que Dolores Cuadra de la Maza no frecuentó mucho a la familia De la Maza, y el dirigismo paterno a la hora de escoger padrinos quedó en un esfuerzo truncado.

En una mirada a su núcleo familiar quedan interrogantes abiertas sobre la relación de Paco de la Maza con sus hermanos, al no estar mencionados en

35. San Luis Potosí, México, acta de defunción, Dirección General del Registro Civil, Libro de defunciones, 1950, vol. 607, f. 90 r y v., partida 231, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3357-9P5X-H8K?i=109&cc=1916239> (consultado el 9 de abril, 2022).

sus notas sobre la infancia. ¿Habría influido en ello la percepción que éstos tuvieron de los afectos desarrollados por Francisco en su vida adulta? Óscar G. Chávez es de la opinión que vivir en la Ciudad de México le permitía escapar de una rígida moral que algunos miembros de las “buenas familias de San Luis” querían imponer a sus integrantes.³⁶

De los hermanos, todos contrajeron matrimonio y queda descendencia, al parecer, sólo de Victoria y José Antonio, en las líneas Reyes de la Maza y Villasuso Maza, por lo cual el De la Maza, en esta línea, ha quedado como apellido endémico (véase esquema genealógico 1).

Conscientes de la responsabilidad tribal, las sobrinas, Gabriela Oliva Maza y Leonor Maza Sánchez, presidirían la ceremonia en la que Manuel González Galván llevó a San Luis Potosí los restos de Francisco de la Maza, al no haber podido ser enterrados junto a Sor Juana, como dispuso en su última voluntad (fig. 5).

La búsqueda de varias raíces

Desde el punto de vista cultural, el peso del primer apellido ha condicionado el análisis familiar en los estudios biográficos de los sujetos. Como veremos, no es extraño que al atender al De la Maza, se hablara de un marcado origen español de la familia.³⁷ Sin embargo, cuando se analiza la interacción de los individuos con su entorno familiar y se profundiza en las vidas de éstos y en su genealogía no es extraño encontrar que son otros los grupos familiares que más influyen en el desarrollo de los integrantes de la familia y donde suelen volcarse los afectos tribales y su memoria.

Ni qué decir se tiene en cuanto a que la casuística (muerte de uno de los progenitores, emigraciones forzadas, pluralidades étnicas y raciales, o religiosas entre muchas otras) puede alterar el patrón y, al tratarse de familias mexicanas es importante atender, sobre todo, a las líneas femeninas del árbol genealógico y no limitarse a los dos apellidos del sujeto. Los cuatro apellidos sobre los cuales se deben indagar las raíces de Francisco de la Maza para com-

36. Óscar G. Chávez, conversación vía WhatsApp con el autor, 21 de junio de 2022.

37. El sentimiento hispano de Francisco de la Maza le lleva a escribir en su diario de viaje de 1939, al llegar a la cornisa cantábrica “Heme aquí en España, gloriosa tierra de mis ancestros”, Francisco de la Maza, *Del neoclásico al art nouveau y primer viaje a Europa (Dos estudios inéditos)* (Ciudad de México: SepSetentas, 1974), 188.

probar su criollismo, son: Maza, Cuadra, Gómez y García. Veamos a grandes rasgos lo localizado de cada uno.

1. Maza

El primer apellido de Francisco aparece en la documentación como Maza, De la Maza y Sáinz de la Maza. Diversos tratadistas genealógicos y heráldicos como Pedro Lezcano³⁸ y Julio de Atienza y Navajas³⁹ consideran que se trata de distintos apellidos. Respecto al Sáinz de la Maza, dicen ser originario de las montañas de Santander, y respecto al apellido Maza, si bien identifican tres diferentes asentamientos en la Península Ibérica, uno de ellos corresponde, asimismo, a la actual comunidad autonómica de Cantabria. Acerca de la familia que nos ocupa el análisis de la documentación indica que, si bien la forma originaria fue Sáinz de la Maza, se simplificó por el De la Maza.

Fernando Muñoz Altea constata la hidalguía del linaje en el siglo XVIII en diferentes localidades de la geografía cántabra tras la consulta del Catastro del Marqués de la Ensenada. La presencia del apellido Maza en Nueva España es profusa, asimismo, durante el siglo XVIII y está disperso en numerosas localidades de estados tan variados como Coahuila, Puebla, Jalisco, Yucatán, Ciudad de México, Chiapas, Oaxaca, Veracruz, y un largo etcétera, sin que se puedan establecer vínculos y conexiones parentales entre todos ellos.⁴⁰

Respecto a la línea familiar de los De la Maza de nuestro investigado, el origen español peninsular se localiza en la persona del abuelo paterno: don Joaquín Adriano de la Maza Porres, quien nació en Cañedo, lugar de la provincia y diócesis de Santander, partido judicial de Ramales y que pertenece al Valle de Soba. Fue bautizado en la iglesia parroquial de Santa María el 8 de septiembre de 1841,⁴¹ y, por la sucesiva documentación sacramental localizada, debe haber

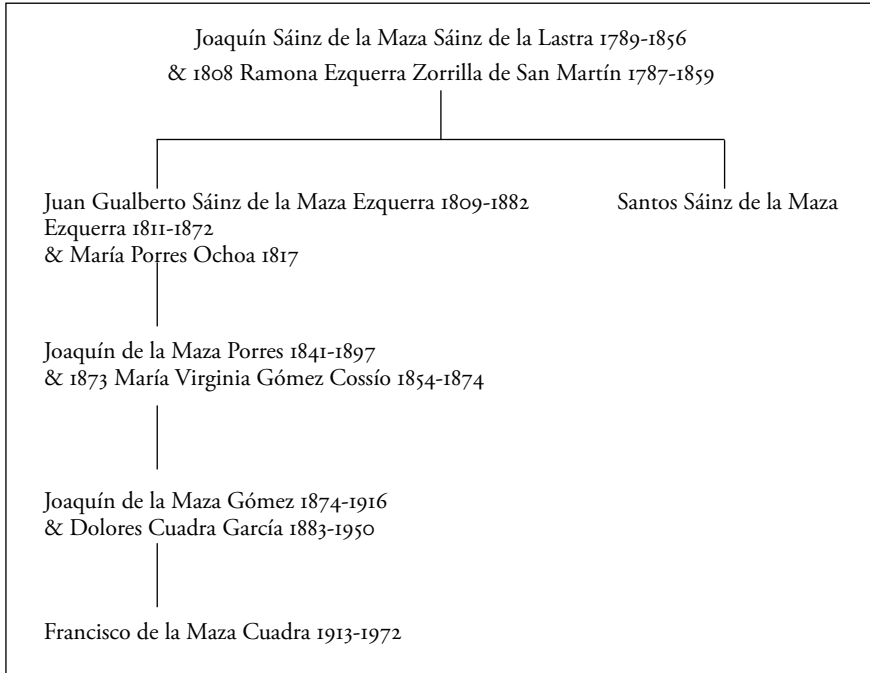
38. Pedro Lezcano, *Historia genealógica de las familias y hechos de armas de los que concurrieron a la conquista de Andalucía*, 1650, 185. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 11833.

39. Julio de Atienza y Navajas, "Barón de Cobos de Belchite", *Diccionario de apellidos* (Madrid: Aguilar, 1959), 524 y 675.

40. Fernando Muñoz Altea, "Sainz de la Maza", en *Blasones IV* (Ciudad de México: edición del autor, 1996), s.p.

41. Cañedo de Soba, España, Archivo Diocesano de Santander, Libro de bautizados, núm. 6 que comienza en 1829, ff. 57v y 58r, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1>

Esquema genealógico 2.
Líneas de la Maza en San Luis Potosí



llegado a México en torno a 1864, y se estableció como comerciante en Matehuala y con posterioridad en Catorce.

El acta del bautismo mencionado permite, a su vez, corroborar el cambio de apellido y el trasiego de localidades en la zona de origen, pues su padre, Juan de la Maza, fue originario de Ogarrio, y el abuelo, Joaquín “Sáinz de la Maza”, había sido natural del referido Cañedo.

Comerciante el abuelo español, comerciante el padre mexicano y ¿dónde quedaban las actividades mineras de su familia patronímica y el asentamiento por generaciones en el Real de Catorce que se desprendía de las escasas notas publicadas sobre Paco de la Maza? Leticia Gamboa nos había mencionado la im-

S3HT-D4M9-9K4?i=63&wc=Q6MC-P22%3A357504401%2C360767501%2C357568402%-2C360769601&cc=2078544 (consultado el 3 de mayo, 2022).

portancia ejercida en el grupo por Santos de la Maza, quien había llegado a San Luis en la segunda década del siglo xx, y que tuvo fama de intrépido minero.

La investigación genealógica permitió trazar el correcto parentesco (véase el esquema genealógico 2): el abuelo Joaquín llegó a México, muy probablemente siguiendo el llamado de parientes que lo precedieron en la aventura migratoria, los nexos con los famosos mineros Sáinz de la Maza establecidos en San Luis Potosí pueden apreciarse en el esquema y permiten intuir que Joaquín llega, quizá atraído por la fortuna que adquiere el tío (Santos Sáinz de la Maza Ezquerro), pero éste, que había ejercido una actividad monopólica en la minería y era para 1861 el minero más acaudalado de Catorce,⁴² para 1865, había abandonado México y se había instalado en Sevilla con sus hijos. Su descendencia establecida en Andalucía trazó una selectiva política matrimonial, su hija acabaría casándose con el marqués de San Marcial y su nieto Leopoldo Sáinz de la Maza obtendría el título de Conde de la Maza. Estas precisiones son importantes de tener en cuenta, pues las pocas referencias de los De la Maza en San Luis Potosí, parecieran confundir las dos líneas familiares.

Testimonios orales afirman que Paco de la Maza conocía perfectamente estos nexos familiares y en sus viajes a Europa estrechó lazos con ellos,⁴³ esta familiaridad puede también haber fomentado las referencias a los parientes que hiciese Leticia Gamboa.

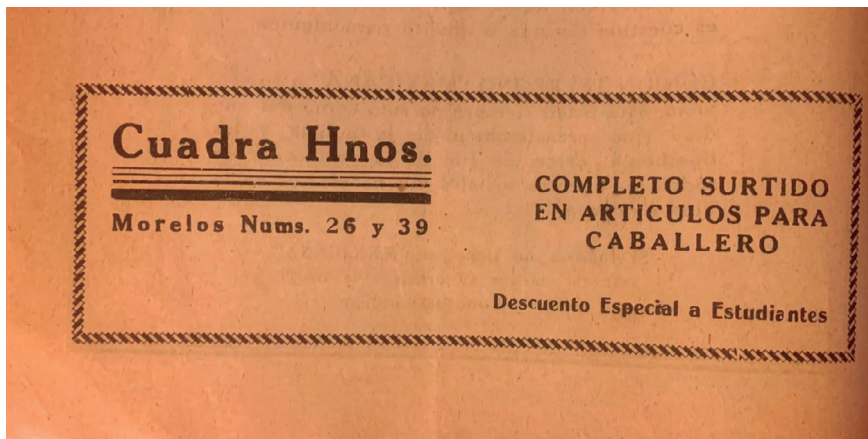
2. Cuadra

Lola Cuadra, como fue conocida la madre de Paco de la Maza, había nacido en Real de Catorce, y como ya escribí párrafos atrás era hija de Agapito Cuadra Diego y de María Dolores García Garibay. Era la mayor de los hijos del matrimonio.

El ya mencionado tratadista Fernando Muñoz Altea considera a los del apellido Cuadra, de la Cuadra o Quadra, como originarios del barrio de la

42. Octaviano Cabrera Ipiña, *El Real de Catorce* (San Luis Potosí: Sociedad Potosina de Estudios Históricos, 1975), 77-86.

43. Las *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963) que escribiese Paco de la Maza y recogen su viaje de estudio por España, no menciona a la familia andaluza a su paso por Sevilla. Sin embargo, permaneció en la capital hispanense 20 días. Un tiempo muy dilatado, que permitiría pensar en otras actividades de ocio (en donde cabrían las familiares) y que por lo ajenas a la temática de la correspondencia no aparecen en la obra.



6. Propaganda impresa de los Almacenes Cuadra Hnos. San Luis Potosí. Colección particular.

Cuadra, perteneciente al ayuntamiento de Musques, en el partido judicial de Balmaseda,⁴⁴ en las Encartaciones de Vizcaya, y refiere que de allí pasaron diferentes líneas al resto de la Península. No es así extraño que, de ser cierto lo anterior, en las zonas limítrofes al País Vasco se localicen familias apellidadas Cuadra. El abuelo materno de Francisco de la Maza, Agapito Cuadra Diego, nació en Ampuero, asimismo provincia de Santander,⁴⁵ distante 50 kilómetros de las Encartaciones y llegó a México hacia 1868. Sus ascendientes por varias generaciones eran, asimismo, originarios de Ampuero. Agapito se estableció en Catorce, sin que por el momento se halla detectado alguna red familiar dentro de su patronímico que implicase una corriente migratoria. Fue asimismo comerciante, y desde el Mineral de Catorce se trasladó a la capital del estado en donde alcanzó relativa presencia y notoriedad social (fig. 6).⁴⁶

44. Fernando Muñoz Altea, *Blasones y apellidos* (Monterrey: Grupo Impresores Unidos, 2015), I, 536 y 537.

45. Fue bautizado en la Parroquia de Santa María de la villa de Ampuero el 27 de marzo de 1855. Ampuero, España, Archivo Diocesano de Santander, Libro de bautizados, núm. 13, 1852-1858, f. 67v. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-DTHQ-WQ9?i=419&wc=-Q6MC-PQ1%3A357504401%2C360475401%2C357568402%2C360475402&cc=2078544> (consultado el 10 de abril, 2022).

46. Varios de sus descendientes seguían figurando en las listas de socios de la Lonja de San Luis Potosí, uno de los centros sociales más antiguos y de más prestigio en todo México, según

Esquema genealógico 3. *Familia de Agapito Cuadra Diego*

Agapito Cuadra Diego

- Nacido el 26 de marzo 1855 - Ampuero, Santander, España
- Bautizado el 27 de marzo 1855
- Fallecido el 19 de julio 1912 - San Luis Potosí, San Luis Potosí, México, a la edad de 57 años
- Enterrado el 20 de julio 1912 - Cementerio del Saucito - San Luis Potosí, San Luis Potosí, México

Padres Celestino Cuadra Ruiz 1826 y Felipa Antonia Diego Ribas 1830

Casamientos e hijos

- Casado el 11 de agosto 1881, *Parroquia de San Francisco - Real de Catorce, San Luis Potosí, México*, con María Dolores García Garibay 1864-1890 (*Padres: Agustín García Aranda 1829-1877 & Valeriana Garibay Barragán 1844-1889*) con
 - ♀ Dolores Cuadra García 1883-1950 Casada, *Real de Catorce, San Luis Potosí, México*, con Joaquín Maza Gómez 1874-1916
 - ♂ José Agapito Cuadra García 1884-1894
 - ♂ Arturo Cuadra García 1887-1968 Casado el 10 de agosto 1908, *Doctor Arroyo, Nuevo León, México*, con Virginia Azcárate Peña 1893-1929 *Arturo Cuadra García 1887-1968 Casado el 22 de marzo 1932, Guadalupe, Jalisco, México*, con Josefina Chávez Navarro 1910
 - ♀ María Leonor Cuadra García 1888-1902
 - ♂ Salvador Cuadra García 1889-1990
 - ♂ Roberto Pilar Cuadra García 1890
- Casado el 1 de septiembre 1892, *Real de Catorce, San Luis Potosí, México*, con María de la Luz Esther Suárez Báez 1871-1942 (*Padres: José Suárez González 1844 & María de la Luz Báez Delgado 1851*) con
 - ♂ José Luis Lucas Cuadra Suárez 1894
 - ♂ José Ignacio Enrique Cuadra Suárez 1896-1976 Casado el 12 de mayo 1918, *San Luis Potosí, San Luis Potosí, México*, con Josefina Gutiérrez Palacios 1890 *José Ignacio Enrique Cuadra Suárez 1896-1976 Casado el 27 de junio 1932, San Luis Potosí, San Luis Potosí, México*, con Carmen Salazar Torres
 - ♂ Roberto Cuadra Suárez 1897-1966 Casado con Virginia Niño Sánchez 1902-1966
 - ♂ Vicente Cuadra Suárez 1900-1969
 - ♂ Agapito Cuadra Suárez 1902-1984 Casado el 24 de junio 1935, *San Luis Potosí, San Luis Potosí, México*, con Evangelina Palafox Narváez 1912-
 - ♂ David Cuadra Suárez 1903-1959 Casado el 25 de agosto 1932, *San Luis Potosí, San Luis Potosí, México*, con María de Jesús Vázquez Cerda 1912
 - ♂ Agustín Cuadra Suárez 1904 Casado el 19 de febrero 1930, *San Luis Potosí, San Luis Potosí, México*, con Celia Espinosa Balbantín 1910 *Agustín Cuadra Suárez 1904 Casado el 10 de febrero 1950, León, Guanajuato, México*, con Raquel Murillo
 - ♀ María de Lourdes Esther Cuadra Suárez 1905-1994
 - ♀ María de la Luz Cuadra Suárez 1907-1999 Casada el 28 de abril 1928, *San Luis Potosí, San Luis Potosí, México*, con Manuel C. Machinena Aranda
 - ♂ José Carlos Guillermo Cuadra Suárez 1909

Al reconstruir el grupo familiar de los Cuadra vemos aparecer en escena a cuatro de las personas mencionadas en el texto de “Niñez potosina”: su madre, la segunda esposa del abuelo, y los tíos Vicente y David. Ni qué decir se tiene respecto de que, según los testimonios de Francisco de la Maza, la familia materna pesaba más en la balanza de los recuerdos mediatos (esquema genealógico 3).

Agapito, de acuerdo con las informaciones matrimoniales de 1881, había llegado a México en 1870, desde Santander, cuando contaba con 13 años de edad.⁴⁷ Celebró su enlace a los 24 años con la hija de un abogado, y nacieron de dicho enlace seis hijos, y sólo la mitad llegó a edad adulta. Viudo desde 1890 (año en el que su esposa falleció a consecuencia de parto), casó en segundas nupcias en 1892 con María Esther Suárez Báez, quince años menor que él.⁴⁸ Ese año anunciaba estar dedicado al comercio.

Toda la ascendencia por parte de los Cuadra estaba, asimismo, afincada en Cantabria, por lo que tampoco por ahí parecía asomar el carácter novohispano de Paco de la Maza.

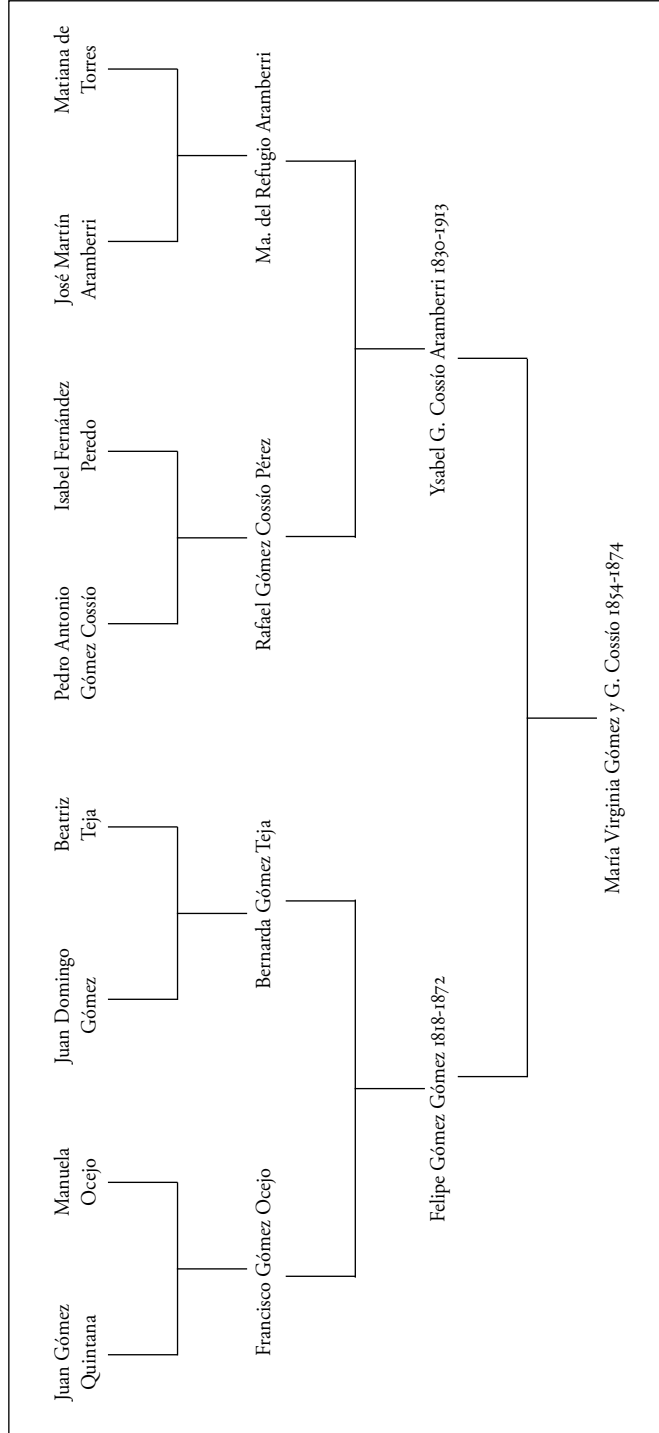
Es curioso notar que, además de los padres de Francisco de la Maza, hubo en el grupo familiar otro enlace con el cual quedaron unidos estos apellidos, al casar Enrique de la Cuadra Gibaja con Marciala Sáinz de la Maza y Gómez de la Puente, esta última prima hermana del abuelo paterno de Paco de la Maza, y ya aludidos. No obstante, se trataba de familias Cuadra de diferente procedencia, si bien todos ellos de la cornisa cantábrica. Recuérdese que a Enrique de la Cuadra le fue concedido el título de marqués de San Marcial por la reina

opinión de Matilde Cabrera e Ypiña, de Corsi y María Buerón Rivero, de Bárcena, *La Lonja de San Luis Potosí. Un siglo de tradición* (San Luis Potosí: edición de las autoras, 1957), 11. Los Almacenes de Ropa Cuadra Hermanos ubicados en la calle de Morelos núms. 26 y 39 de San Luis Potosí se convirtieron en uno de los negocios de mayor reputación y se especializó durante algún tiempo en artículos para caballero. A las dos tiendas hace referencia Francisco de la Maza en su relato “Niñez potosina”, en donde laboraban sus tíos Vicente y David. Cfr. Francisco de la Maza, *Obras escogidas* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992), 691.

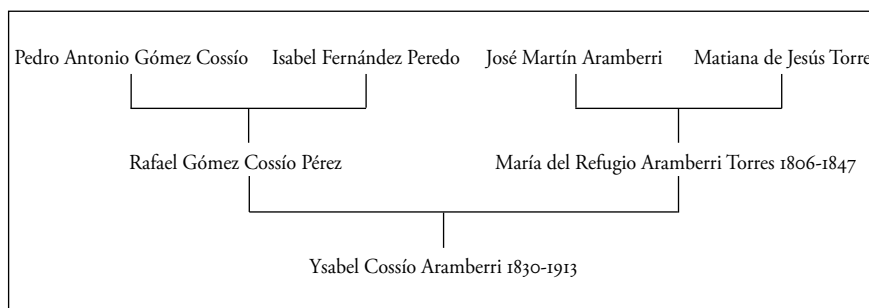
47. Archivo de la Parroquia de La Purísima Concepción, Real de Catorce, San Luis Potosí, Información matrimonial, 1881-1883, vol. 76, f. 11, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-9GL6-1HI?i=18&wc=3PHK-MNL%3A167670601%2C167670602%-2C170628001&cc=1860864> (consultado el 12 de abril, 2022).

48. Registro Civil, Catorce, San Luis Potosí, Matrimonios 1892, vol. 45, f. 29v, núm. 41 <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-GP58-7JQ?i=518&cc=1916239> (consultado el 12 de abril, 2022).

Esquema genealógico 4.
Ascendencia de María Virginia Gómez



Esquema genealógico 5.
Ascendencia de Ysabel Cossío Aramberri



regente el 6 de mayo de 1892,⁴⁹ y téngase presente que parte de su descendencia llegaría a San Luis Potosí a atender intereses familiares,⁵⁰ por lo que pudo existir conocimiento entre ella y Paco de la Maza.

3. Gómez

La tercera raíz/apellido de Francisco de la Maza a inquirir era Gómez, y correspondía al primer apellido de la abuela paterna María Virginia Gómez Cossío, nacida en Matehuala, San Luis Potosí en 1854, y de quien ya informé falleció al dar a luz a Joaquín Sáinz de la Maza.

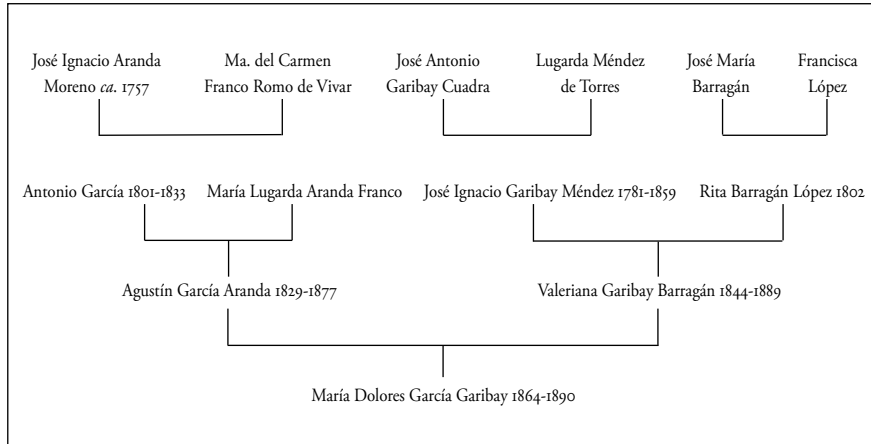
El árbol de ascendencia (esquema genealógico 4) nos muestra que la abuela debió apellidarse Gómez y Gómez Cossío, quizá por ello cuando las fuentes se refieren a ellos usan el Cossío que, al parecer identificaba mucho más a la familia.

Gómez es apellido que procede del nombre propio de Gome, muy utilizado en la antigüedad, y por tanto constituye uno más de los denominados apellidos patronímicos “hijo de Gome” y, al igual que los demás de su género (García, Rodríguez, Fernández, etc.), por nacer de manera independiente en

49. Julio de Atienza y Navajas, *Titulos nobiliarios hispanoamericanos* (Madrid: Aguilar, 1947), 263.

50. Sobre estos otros Cuadra véase: Eduardo González de la Peña y de la Peña, *Don Clemente de la Cuadra* (Utrera: Utrerana de Ediciones, 1999), 81.

Esquema genealógico 6.
Ascendencia de María Dolores García Garibay



diversos puntos de España y sus posesiones, no suelen tener vinculación entre sí las numerosísimas familias así apellidadas.

La antepasados Gómez de Francisco de la Maza llegaron a México en la generación del bisabuelo, y Felipe Gómez y Gómez, que así se llamaba, procedía asimismo de la cornisa cantábrica, en concreto de la localidad de Orejo, un pequeño núcleo contenido en la Junta de Cudeyo que, a su vez, era una de las cinco de las que se componía la antigua merindad de Trasmiera en la provincia de Santander.⁵¹ Felipe Gómez había nacido el 1 de abril de 1818 y llegó a territorio mexicano en la primera mitad del siglo XIX, se dedicó al comercio en la ciudad de Matehuala, ciudad cabecera del municipio de su nombre y que se situaba a 50 leguas de la capital del estado, y en donde la mayoría de la población se dedicaba a la agricultura. Es importante detenernos brevemente en la familia de la esposa: Ysabel Gómez Cossío Aramberri, quien, si bien había nacido en Cádiz, Andalucía, tenía ascendencia en México.

51. Pascual Madoz, *Diccionario geográfico, estadístico, histórico. Santander*, edición facsimilar (Valladolid: Ámbito Estudio, 1984), 101.

El padre de ella, no obstante, tampoco permitía encontrar antepasados en la Nueva España y repetía el esquema conocido de español peninsular que se casa con criolla; Rafael Gómez Cossío Pérez resultó ser, asimismo, cántabro de Santa María de Cayón. No pude localizar su acta de bautismo en Cantabria, que debió ocurrir en torno a 1799. Por la documentación para casarse formalizada en 1825, sabemos que llegó a México hacia 1814 y trabajó en la hacienda de las Lajas, en la Nueva Galicia. El 6 de abril de 1825 se casó en Matehuala⁵² con María del Refugio Aramberri, apellido de origen vasco pero que llevaba algunas generaciones en el Nuevo Reino de León, y había proliferado en el paraje de Rioblanco, lugar que, andando el tiempo, acabaría precisamente recibiendo el nombre del apellido de los antepasados de Ysabel: Aramberri. Aunque la investigación de ascendientes por este lado no permitió grandes avances, queda abierta la posibilidad de de una antigüedad mayor en el territorio (esquema genealógico 5).

4. *García*

La abuela materna María Dolores García Garibay, con apellidos tan poco orientativos, era ya la única oportunidad de localizar raíces en México. Representaba, desde luego, el patrón común en la historia del mestizaje hispanomexicano arriba mencionado: el nexos con México se daba, de manera predominante, en las líneas femeninas, al ser los peninsulares recién llegados, comerciantes que entraban a familias nicho novohispanas (esquema genealógico 6).

Al investigar a María Dolores, resultó ser, hablando en términos genealógicos, una caja de sorpresas, y gracias a la información matrimonial realizada por Antonio García para casar con María Lugarda Aranda Franco, sus abuelos paternos, pudimos saber que él era “hijo adoptivo”; por lo que hasta ahí llegaba nuestra posibilidad de conocer los orígenes; pero pequeños matices en la información sobre la novia, María Lugarda Aranda, eran esperanzadores. Era originaria de Lagos, obispado de Guadalajara y, por tanto, de los Altos de Jalisco. Había salido de allí cuando contaba con tres años, y sus padres aparecían mencionados con el tratamiento de don y doña.

Al procesar la información de ella en la base de datos que nutrimos en el Seminario de Genealogía Mexicana, el programa nos avisó que María Lugarda Aranda Franco ya se encontraba en el sistema.

52. Archivo de la Sagrada Mitra de Guadalajara, Jalisco, *Matrimonios*, Hojas Sueltas, 1825, parte 1, exp. s/n, <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:9392-6P3W-5T?i=743&cc=1874591>

Esquema genealógico 7

Árbol de ascendencia de Francisco de la Maza hasta Pedro Pachó (judeo converso)



María Lugarda estaba conectada en nuestra base de datos y al trazar sus líneas ascendentes, tanto esfuerzo nos era recompensado con un guiño histórico: era descendiente de Pedro Pachó y María Ana Temiño de Bañuelos quienes, procedentes de la Península Ibérica (Extremadura y Andalucía, respectivamente), se habían casado en Guadalajara hacia 1541. El bautismo de su hija Ángela se encuentra en los primeros libros conservados del Sagrario de la Ciudad de México.

Con toda propiedad, podíamos ya decir que no era del todo correcto, como escribiesen Clementina Díaz de Ovando o Leticia Gamboa, que Francisco de la Maza fuese criollo en la acepción de descendiente de europeos nacido en un país hispanoamericano, ya que tenía ascendencia novohispana por 13 generaciones, por lo que en su paleta de ADN ancestral, junto a un predominante porcentaje de ibérico (y entre ellos de cántabro como hemos visto), no sería raro encontrar quizá los aportes que mencionaba José Ignacio Conde; pues pensemos que la línea localizada había llegado al territorio desde el siglo xvi.

Pero he aquí que ese Pedro Pachó, en estos últimos años, ha trascendido no por la antigüedad en llegar al país y la cantidad enorme de descendientes que tuvo, sino por las características de su pase a Indias, al tratarse de población excluida para hacerlo por ser judeoconverso. Y con el descubrimiento no puede uno dejar de pensar en aquella descripción que hiciese Clementina Díaz y de Ovando y de la nariz “casi hebrea” que alegaba José Rojas Garcidueñas que tenía Francisco de la Maza (esquema genealógico 7).

*Origen de los Pachó*⁵³

Pedro Pachó, 12° abuelo de Francisco de la Maza y Cuadra, aparece mencionado en el manuscrito *[Informes] verídicos de las personas que se hallaron en la conquista de la Nueva España y ciudad de México que pasaron con el Marqués del Valle*, en los siguientes términos:

[Al margen: Pedro Pachó. Muerto]. Dize en efecto, que es vecino de esta ciudad y natural de la villa de Fregenal, e hijo legítimo de Diego Pachó y de Beatriz Rodríguez,

53. La documentación que comprueba el origen judeoconverso de esta familia me fue gentilmente compartida por el investigador Nefi Arenas Salazar.

vecinos que fueron de Sevilla, y que ha trece años que pasó a esta Nueva España, y a la continua ha residido en ella y tenido armas y caballos, y que ha seis años que se casó con doña Ana de Velasco de Temiño, hija del Alcaide de Temiño.⁵⁴

Y si bien Pedro Pachó es mencionado en diversas obras de la emigración a Indias, no aparece en las listas que se conservan de los pasajeros en la Casa de Contratación, por lo que debió cruzar el charco encubierto o aprovechando alguna composición. La anterior información fue recogida por Francisco A. de Icaza en el *Diccionario autobiográfico de conquistadores y pobladores de Nueva España* y, acorde al testimonio anterior, constaba ser originario de Fregenal e hijo de Diego Pachó y Beatriz Rodríguez.⁵⁵

García Pachó, hijo de ellos y, por tanto, hermano de Pedro, sí aparece en los registros de Pasajeros a Indias realizados ante la Casa de Contratación en 1537.⁵⁶ Era vecino de Fregenal y, al pasar a Indias, juraron en su favor que “no es de los prohibidos” Cristóbal Rodríguez de Ávila y Hernando Pachó. Ese mismo día, Cristóbal Rodríguez de Ávila también fue registrado para el viaje, declaró ser natural de Fregenal, y presentó por testigos a García Pachó y Hernando Pachó.

Cuarenta años después de aquellas testificaciones, en 1577, Hernando Pachó, vecino de Fregenal, y que aparecía como testigo en las dos inscripciones anteriores, fue reprendido y condenado por la Inquisición por haber perjurado en favor de “muchas personas que son de generación de judíos” para que pasaran a Indias. El grueso expediente de la causa se encuentra en el Archivo Histórico Nacional de Madrid en el Ramo Inquisición.⁵⁷

El origen converso de todos los implicados se confirmaba con la lista de reconciliados por la Inquisición de Fregenal de 1491, conservada, asimismo, en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, en la cual aparecía: “106-Diego Pachó tintor hijo de García González Pachó jubetero vecino de Fregenal hereje judaizante reconciliado año 1491” (padre de Pedro y García Pachó).⁵⁸

54. Archivo General de Indias (AGI), *[Informes] verídicos de las personas que se hallaron en la conquista de la Nueva España y ciudad de México que pasaron con el Marqués del Valle*, México, 1064, lib. 1, f. 115 v.

55. Francisco A. de Icaza, *Conquistadores y pobladores de Nueva España. Diccionario Autobiográfico, sacado de los textos originales* (Madrid: Imp. “El adelantado de Segovia”, 1923).

56. AGI, *Contratación*, 5536, lib. 5, f. 17r.

57. Archivo Histórico Nacional (AHN), *Inquisición*, leg. 1988, exp. 73, “Relación de causas de fe, causas pendientes y procesos criminales del tribunal de la Inquisición de Llerena (1577-1578)”.

58. AHN, *Inquisición*, “Lista de reconciliados de Fregenal de la Sierra”, 1491, leg. 4567, f. 41v, 42, 43v.



7. Manuel Romero de Terreros y Vinent preside la recepción de Francisco de la Maza en la Academia de la Historia. Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Alcaldes, escribanos, testigos y mucha población estaba coludida, alegaban algunos vecinos de Fregenal, que los descendientes de los judíos estaban ya en Indias “con oficios de justicia y gobernación muy principales”.

Conseguir entroncar con Pedro Pacho supuso para muchos mexicanos obtener pasaporte español y/o portugués en los últimos años en atención a las leyes de nacionalidad de ambos países que atendían la memoria histórica. Por eso, muchas de sus líneas estaban ya en nuestra base; pues el seminario se ha visto desbordado en consultas de “saben Uds. si descendemos de algún judeoconverso”.

La mirada al grupo familiar de Paco de la Maza permitió ver que sí podía considerarse criollo en lo que respecta a tres de sus cuatro líneas ascendentes. Pero vimos que, al estirar la cuerda documental, don Francisco de la Maza era resultado del variopinto mosaico cultural que de forma intrínseca conlleva nacer en México de familias asentadas aquí varias generaciones, como apuntaba José Ignacio Conde. Pudimos constatar que sus antepasados no fueron

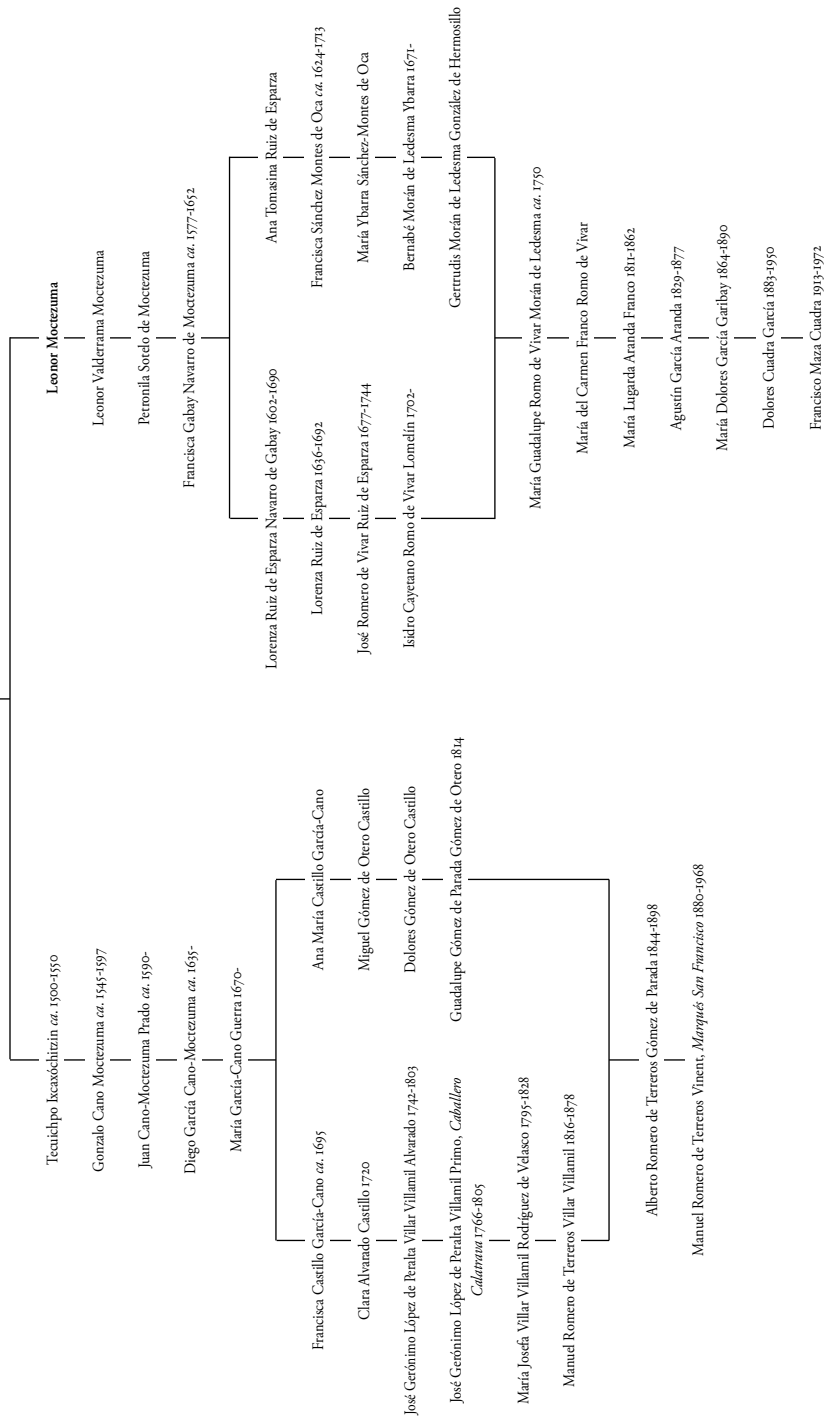
mineros, sino comerciantes cántabros asentados en zona minera, que además de Catorce, San Luis Potosí, Matehuala, Zamora, Guadalajara, Nueva Galicia y Nuevo León, fueron los escenarios vitales del grupo familiar ascendente. Vimos que deficiencias hepáticas manifestadas en el deceso de su padre se repitieron en él, como respuesta quizá a un probable patrón genético. Y en respuesta al llamado que hace 50 años lanzó Manuel González Galván para construir su biografía, hoy contamos con algunos nombres y fechas bien trazados que contextualizan su entorno familiar; aspecto que el propio Francisco de la Maza consideraba importante al esbozar una biografía.

Con todo ello, no obstante, había quedado pendiente uno de los objetivos planteados en la propuesta de esta investigación, ver si había nexos parentales con otros miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas. Para cumplir con este objetivo secundario hice el ejercicio con uno de los académicos emblemáticos del Instituto de Investigaciones Estéticas, Manuel Romero de Terreros y Vinent (investigador desde 1944), y a quien vemos en la fotografía presidiendo la sesión de recepción de Francisco de la Maza en la Academia de la Historia (fig. 7).

Así que, como parte del divertimento implícito en las investigaciones genealógicas, lancé la pregunta a la base de datos generada: ¿Hay alguna relación de parentesco entre Francisco de la Maza Cuadra y Manuel Romero de Terreros y Vinent?, y el asombro tardó sólo unos segundos en aparecer. Una sorpresa que —si hubiesen vivido ambos implicados— de seguro quedaban perplejos.

Los dos descendían de Moctezuma Xocoyotzin... El parentesco era tan lejano que no lo alcanzaba un galgo, pero comprobaba que, como decía José Ignacio Conde, en este país, y aun cuando no somos conscientes de ello, de población autóctona americana, esclavitud africana y emigrantes europeos casi todos tenemos un poco (esquema genealógico 8). ♣

Esquema genealógico 8. Parentesco entre Francisco de la Maza y Manuel Romero de Terreros
Moctezuma II Xocoyotzin N. Tlatoani México-Tenochtitlan ca. 1466-1520 & María Mabusuchil, Señor de Tula ?1470-



Francisco de la Maza, amante del arte

Francisco de la Maza, a Passion for Art

Artículo recibido el 8 de noviembre de 2022; aceptado el 20 de junio de 2023.

Clara Bargellini Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, cioni@unam.mx, <https://orcid.org/0000-0002-8640-991x>

Líneas de investigación Arte novohispano; arte de las misiones en contextos internacionales; metodologías de la historia del arte; materialidad en las artes.

Lines of research Arts of New Spain; mission art in international contexts; methodologies of art history; materiality in art.

Publicación más relevante “Arquitectura y artes plásticas en el Nuevo Mundo (1521-1821)”, en Candida Fernández, *México 1521-1821. Se forja una nación* (Ciudad de México: Fomento Cultural CitiBanamex, 2022).

Resumen La amistad y el interés por el arte compartidos por el poeta Carlos Pellicer y el historiador y crítico del arte Francisco de la Maza durante los años de su interacción documentada en correspondencia de De la Maza a Pellicer entre 1934 y 1965.

Palabras clave Francisco de la Maza; Carlos Pellicer; crítica del arte en el siglo xx, relaciones texto-imagen; norte novohispano; paisaje.

Abstract The friendship and interest in the arts shared by the poet Carlos Pellicer and the art historian and critic Francisco de la Maza during the years of their interaction as documented in the correspondence of De la Maza to Pellicer between 1934 and 1965.

Keywords Francisco de la Maza; Carlos Pellicer; art criticism in the 20th century; relationships between texts and images; art of New Spain; landscape.

CLARA BARGELLINI
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Francisco de la Maza, amante del arte

A su memoria y a la memoria del poeta Carlos Pellicer

Francisco de la Maza fue el primer historiador del arte mexicano de quien tuve noticias. Nunca lo conocí en persona, pero durante mi primera visita a la Ciudad de México en 1972, el poeta Carlos Pellicer Cámara (primo hermano de mi esposo), quien me recibió con interés y cortesía, no pudo dejar a un lado la tristeza que sentía por la muerte reciente del historiador del arte potosino, el 7 de febrero de ese mismo año. Me aseguró que me había faltado conocer a un gran estudioso de quien habría aprendido mucho y con quien hubiera podido tener conversaciones e intercambios importantes acerca de la historia del arte. Conforme he conocido más los escritos de Francisco de la Maza y también los del poeta, le he dado la razón a Pellicer y lamento el destino que impidió esos encuentros. Por esos recuerdos y para contribuir al conocimiento y aprecio por Francisco de la Maza, presento este texto.

De hecho, fue precisamente un escrito de Francisco de la Maza el primer artículo que me sirvió para emprender mi propio camino en los estudios del arte novohispano. Recién casada, pasé mi primer año en México dedicada a la redacción final de mi tesis doctoral en Historia del Arte (acerca de la arquitectura y los mosaicos medievales en Italia) y a aprender español. Los estudios de mi esposo lo habían llevado a ocuparse de una reforma educativa en Chihuahua, así que fue en esa ciudad nortea donde —terminada y aceptada mi tesis— inició mi futuro camino al emprender una investigación acerca de una de las obras arquitectónicas más notables del norte de México: la gran catedral del

siglo XVIII de la ciudad de Chihuahua. Los estudios virreinales tienen muchos nexos con los temas de historia del arte europeos —medievales, renacentistas y barrocos— que conocía bien, así que pude avanzar sin muchos problemas. Además, un amigo chihuahuense, el arquitecto Felipe Siqueiros (pariente del pintor), tuvo la gentileza de pasarme una fotocopia de un texto que Francisco de la Maza había publicado en 1961, justo acerca de ese notable edificio.¹

El artículo de De la Maza me aclaró la historia y los valores del templo norteño y me introdujo en los temas del arte virreinal que me siguen interesando desde entonces. Al vivir en Chihuahua, tuve las facilidades y el tiempo para consultar el importante archivo de la catedral, donde encontré nombres de maestros, descripciones de etapas de la obra, documentos de visitas de obispos y numerosos inventarios de la catedral y de otros templos, materiales que De la Maza no había podido examinar, y que nadie más con interés por la historia del arte y la arquitectura había consultado. Los años en Chihuahua me dieron, además, la posibilidad no sólo de conocer a detalle y a fondo el edificio y la historia de la catedral, que es la construcción virreinal novohispana más notable al norte de Zacatecas y Durango, sino también de explorar otros temas de historia de la arquitectura: las misiones franciscanas y jesuitas, que incluyen las que en la actualidad están al otro lado de la frontera norte y también en otros contextos norteños, tanto al oriente como al occidente del centro del país.

En éste —para mí— “nuevo mundo”, Francisco de la Maza, oriundo de San Luis Potosí, siguió siendo un guía, al haberse interesado una y otra vez por sitios y obras lejanos de la Ciudad de México. Un lugar norteño muy relevante, conocido y comentado por Francisco de la Maza, fue la ciudad de Durango. Como capital de la Nueva Vizcaya y sede episcopal, esa ciudad tiene muchísimo interés para la historia del arte virreinal de todo el norte novohispano. De la Maza informa en su publicación de 1948 acerca de Durango, que estuvo allí:

durante el VIII Congreso de Historia celebrado en septiembre de 1947, como delegado del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en compañía de los investigadores, también delegados del mismo

1. Francisco de la Maza, “La catedral de Chihuahua”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VIII, núm. 30 (1961): 21-38. Véase también mi libro acerca de esa catedral del siglo XVIII: *La catedral de Chihuahua* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984). Otra persona a quien quiero recordar aquí es a Elisa Vargaslugo, gran amiga, quien seguido me contaba sobre las salidas con “Paco” para fotografiar obras virreinales y de otras aventuras.

Instituto, Clementina Díaz y de Ovando y Salvador Toscano. La publicación se hizo bajo los auspicios económicos de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y del Señor don Atanasio G. Saravia, Director de la Academia Mexicana de la Historia. Doy aquí, por ello, las más cumplidas gracias a la benemérita institución y al distinguido historiador.²

En Durango, De la Maza se alarmó frente a los cambios recientes en la ciudad y al poco cuidado que se tenía del patrimonio artístico y arquitectónico monumental: el colonial primero, pero también el decimonónico. El tema y el carácter académico de la reunión a la que asistió lo animó a citar e ilustrar casos específicos. Incluyó 42 fotografías en la publicación, y dio a conocer al público más allá del local, muchas obras arquitectónicas y artísticas. También registró piezas escultóricas dañadas (ahora perdidas, al parecer), y citó otros ejemplos más de destrucción y descuido en monumentos de arquitectura virreinal; o tan sólo de cambios, como fueron los repintes decimonónicos en la catedral. En su texto quiso, sobre todo, poner frente a los ojos de los capitalinos —pero también a los duranguenses— importantes ejemplos del rico patrimonio arquitectónico de la antigua capital de la Nueva Vizcaya, prácticamente desconocido en el centro del país y no apreciado lo suficiente en la propia localidad.

No hace falta abundar en detalles acerca de la cantidad y la variedad de los escritos de De la Maza y de su empeño en registrar, estudiar y hacer lo posible para salvaguardar el patrimonio artístico de México. Con razón, se le identifica más que nada con las áreas de artes virreinales y decimonónicas. Por mi parte, debo confesar que, al llegar a México en 1972, no podía dejar de maravillarme frente a todo lo que había que estudiar acerca del arte en México, cuya existencia me era casi del todo desconocida, a pesar de los años que ya tenía de estudiar, leer y publicar acerca de temas de historia del arte en Italia y en Estados Unidos. Mi nueva vida en México no fue sólo un nuevo camino personal; también me abrió un “nuevo mundo” de conocimientos al que podía contribuir con las enseñanzas y prácticas que había adquirido en mis estudios y viajes anteriores. La ocasión del presente coloquio en honor a De la Maza no sólo me recordó mis primeros tiempos en México. De igual manera, me animó a volver a los papeles de Pellicer —con la invaluable ayuda de su sobrino, Carlos Pellicer

2. Francisco de la Maza, *La ciudad de Durango, notas de arte* (Ciudad de México: Imprenta Grama, 1948).

López. Mis hallazgos acerca de De la Maza, relacionados con Pellicer —aunque no muchos—, añaden algo a las historias tanto del historiador del arte como del poeta, así que me ha parecido apropiado compartirlos en esta ocasión.

El primer documento que presento es una postal enviada por Francisco de la Maza a Pellicer el 16 de septiembre de 1934 (figs. 1a y b), firmada “Francisco de la Maza su discípulo y amigo”. Se trata de una fotografía en blanco y negro del interior de la iglesia del Carmen de San Luis Potosí, ciudad natal del historiador, con el comentario: “He aquí una prueba de la magnificencia de nuestros templos”. Parece tratarse de la continuación, o de recuerdos, de conversaciones que, con seguridad, tuvieron. Pellicer había pasado un periodo bastante largo en Europa y había escrito cartas, ahora publicadas, en las que expresaba su maravilla al conocer las obras de arte en Italia.³ De la Maza, futuro miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, estaba conociendo y dando a conocer el arte no sólo de su ciudad de origen, sino de otros lugares virreinales de México, muchos de ellos alejados del centro del país. No despreciaba para nada el arte europeo, pero su misión principal era otra: conocer y valorar el patrimonio artístico de México.

El segundo documento es otra postal de San Luis Potosí, enviada a Pellicer a finales del año siguiente, el 30 de diciembre de 1935 (figs. 2a y b). Se trata del Santuario de Guadalupe en San Luis. De nuevo, De la Maza firma como “su discípulo Francisco” y hace comentarios jocosos y agudos acerca del cura Hidalgo (por cierto, muy a la manera y estilo del poeta). Menos de un mes después, sigue otra postal, fechada el 23 de enero de 1936 (fig. 3). La imagen (no ilustrada) es de “El muchas veces famoso Teatro Juárez de la muy noble ciudad de Guanajuato”. Y añade: “Desde la ciudad que según cuentan tiene oro y plata en las paredes y en las calles, reciba mis recuerdos, F. de la Maza”. Sigue otra postal desde San Luis Potosí del 13 de febrero del mismo año, con fotografía del interior de la catedral (originalmente parroquia) del siglo XVIII, remodelada en estilo neoclásico por el obispo Montes de Oca en el siglo XIX (figs. 4a y b). “Desolado” es el sentimiento de De la Maza frente a los cambios en la catedral. Del mismo periodo, aunque la fecha precisa no se lee, debe ser la postal con fotografía de la Presa de San José, obra notable terminada en 1893 (figs. 5a y b). “Muy bella e inteligentemente construida”, dice el alumno a su maestro Pellicer.

3. Carlos Pellicer, *Cartas desde Italia* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985).

El mensaje siguiente es un telegrama dirigido al poeta (fig. 6), diez años más tarde, el 4 de noviembre de 1946, día de San Carlos, con “nuestros amorosos y respectivos corazones contigo hoy. Paco de la Maza y Horacio Chenhalls [*sic*, por Chenalls]”, un amigo potosino de la Juventud Sinarquista.⁴ Es evidente que el trato entre De la Maza y su maestro Pellicer había tomado para entonces un giro de familiaridad que continuó el resto de la vida del poeta y del historiador del arte. Aunque los significados políticos de estas relaciones quedan por explorarse aún, es evidente la sustancia afectiva de las comunicaciones.

Otro documento inédito del archivo de Pellicer es una carta del historiador del arte al poeta, en papel membretado de la UNAM, fechada el 28 de septiembre de 1959 (fig. 7):

Querido y admirado Carlos:

Tuve el atrevimiento, el honor y el gusto de dedicarte una nota sobre escultura que se imprimió en los “Anales” 28 de este Instituto y que seguramente ya llegó a tus manos. Nada más justo que recordarte allí, pues tú me señalaste y me diste a conocer la más bella de las lápidas.

Espero te haya parecido bien la audacia.

Te agra[de]cería unas líneas.

Con un cordialísimo abrazo

Francisco de la Maza.

El número citado de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* contiene un texto dedicado al poeta: “Escultura romántica”. Se trata de una reseña de esculturas del siglo XIX, algunas de las cuales De la Maza y Pellicer habían visto juntos, muy probablemente en San Luis Potosí. De hecho, son numerosas las esculturas de este género, talladas en mármol blanco (de Carrara en muchos casos), que conmemoran a los difuntos, que pueden verse en cementerios y en iglesias mexicanas, aunque el tema es casi inédito en nuestras historias del arte. Algunas deben ser importadas, pero también las hay hechas por italianos en México.⁵ No está por demás añadir que en la portada de ese número de *Anales*

4. Horacio Chenhalls está documentado en la Juventud Sinarquista de San Luis Potosí: <https://biblioteca.archivosdelarepresion.org/item?Search=&property%5Bo%5D%5Bproperty%5D=58&property%5Bo%5D%5Btype%5D=eq&property%5Bo%5D%5Btext%5D=Horacio%20Chenhalls>

5. Son notables, por ejemplo, las del estado de Chihuahua: en la propia ciudad capital, en Parral y en Valle de Allende, para citar sólo algunos sitios.

está impreso un dibujo de una media figura de un joven, que no dudo en identificar como una representación en relieve de Antinoo (fig. 8), personaje amado y estudiado por De la Maza, como es muy sabido.⁶

Son dos las últimas cartas del historiador del arte dirigidas a Pellicer, que se conservan en el acervo de la biblioteca del poeta. Una es breve y fue dejada por el historiador, ya que no encontró al poeta en casa (fig. 9). Carece de fecha, pero tiene una dirección (Balderas 89) abajo, que sería del historiador (?). Con la carta, De la Maza dejó el texto de un soneto suyo (fig. 10), escrito a máquina, pero con correcciones mínimas a pluma. En su carta le pide al poeta que guarde el soneto porque “es la única copia que tengo”. Legible en la fotografía, el soneto es un mensaje amoroso, de despedida y reencuentro.

Una última carta del historiador para el poeta está fechada el 15 de enero, sin año (fig. 11). Es un mensaje con elementos de humor y algo de resentimiento (“no me gustó tu biblioteca y dice Pedro Rojas que soy un idiota”), pero termina “con todo cariño, tu último amigo”. Existe, además, un pequeño papel manuscrito de Pellicer (fig. 12) con una referencia al primer grabador en metal conocido de la Nueva España, quien trabajó en la Ciudad de México a principios del siglo XVII, Samuel Stradanus: “dato necesario para don Germán Arciniegas, preguntar al Sr. Francisco de la Maza. Mayo 14 1965. C. P.”.

Cierro este texto con una imagen de Francisco de la Maza, como es apropiado para una publicación acerca de un historiador del arte. Se trata de la portada del número 41 de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (fig. 13) en la que se ve un dibujo del rostro sonriente del historiador, recién fallecido el 7 de febrero de 1972. Lo que cualquier historiador del arte puede reconocer es que la fuente de inspiración del dibujo son ni más ni menos que las páginas titulares del famosísimo libro de Giorgio Vasari en el que registra las vidas de los artistas renombrados de su tiempo y de siglos anteriores: *Le vite dei piu' eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri*, de 1550. Tal como lo hizo Vasari con sus antecesores y colegas artistas, el diseñador de la portada de *Anales* enmarcó el rostro de De la Maza entre dos imágenes alusivas a sus pasiones e intereses: la figura de Antinoo, el joven amado del emperador Adriano, y una pilastra estípíte. ✱

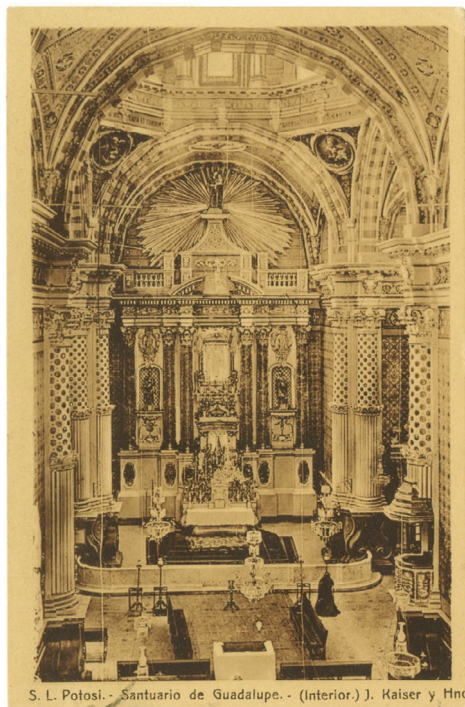
6. Francisco de la Maza, *Antinoo. El último dios del mundo clásico* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966), consultado en la segunda edición de 2020 (con muy buen prólogo de Jaime Cuadriello).

Anexo



1. Postal de Francisco de la Maza a Carlos Pellicer, iglesia del Carmen de San Luis Potosí, 16 de septiembre de 1934. Biblioteca Nacional, Archivo Carlos Pellicer, UNAM.





S. L. Potosí. - Santuario de Guadalupe. - (Interior.) J. Kaiser y Hno

2. Postal de Francisco de la Maza a Carlos Pellicer, Santuario de Guadalupe de San Luis Potosí, 30 de diciembre de 1935. Biblioteca Nacional, Archivo Carlos Pellicer, UNAM.

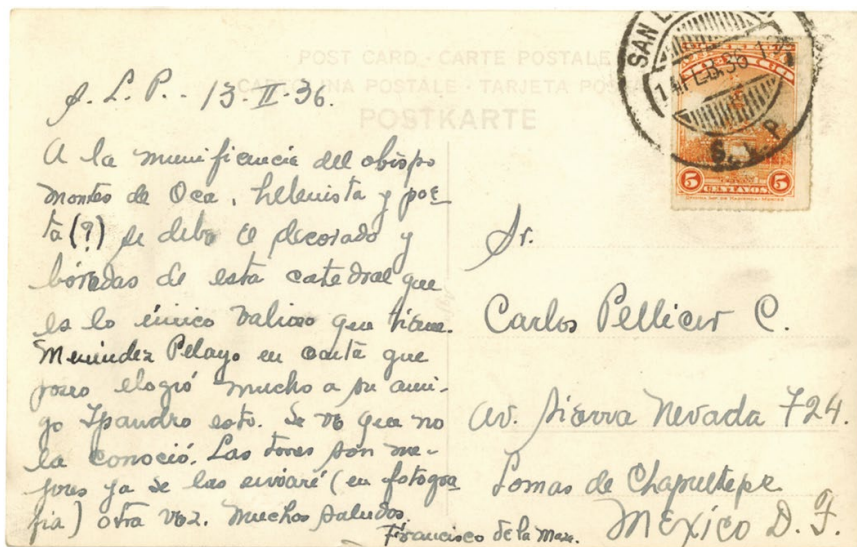


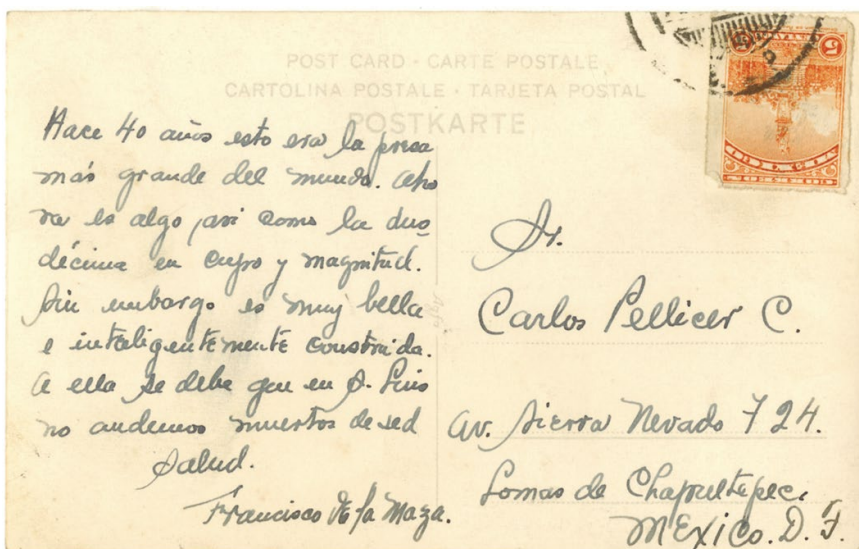


3. Postal de Francisco de la Maza (anverso), 23 de enero de 1936. Biblioteca Nacional, Archivo Carlos Pellicer, UNAM.

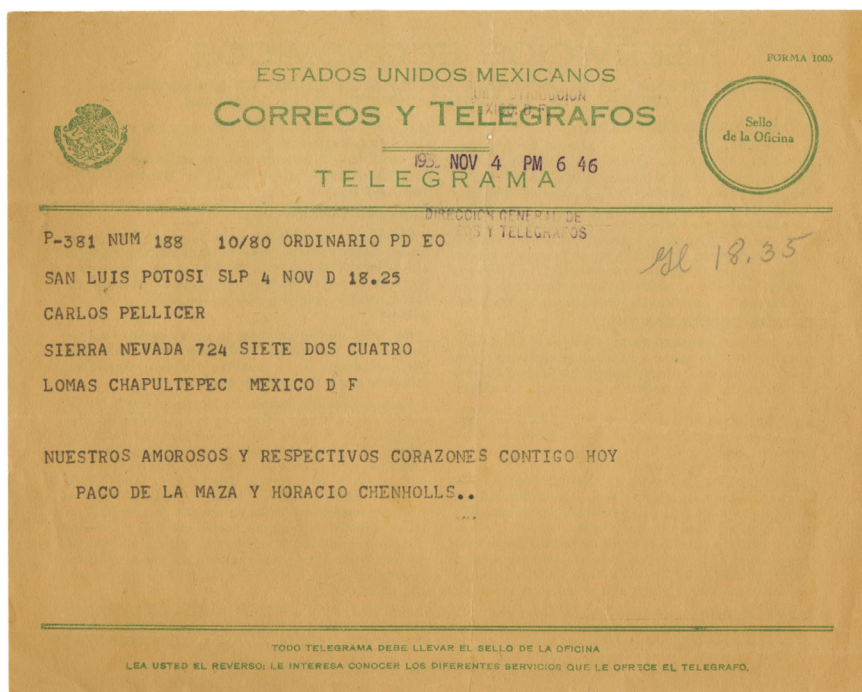


4. Postal de Francisco de la Maza a Carlos Pellicer, Catedral de San Luis Potosí, 13 de febrero de 1936. Biblioteca Nacional, Archivo Carlos Pellicer, UNAM.

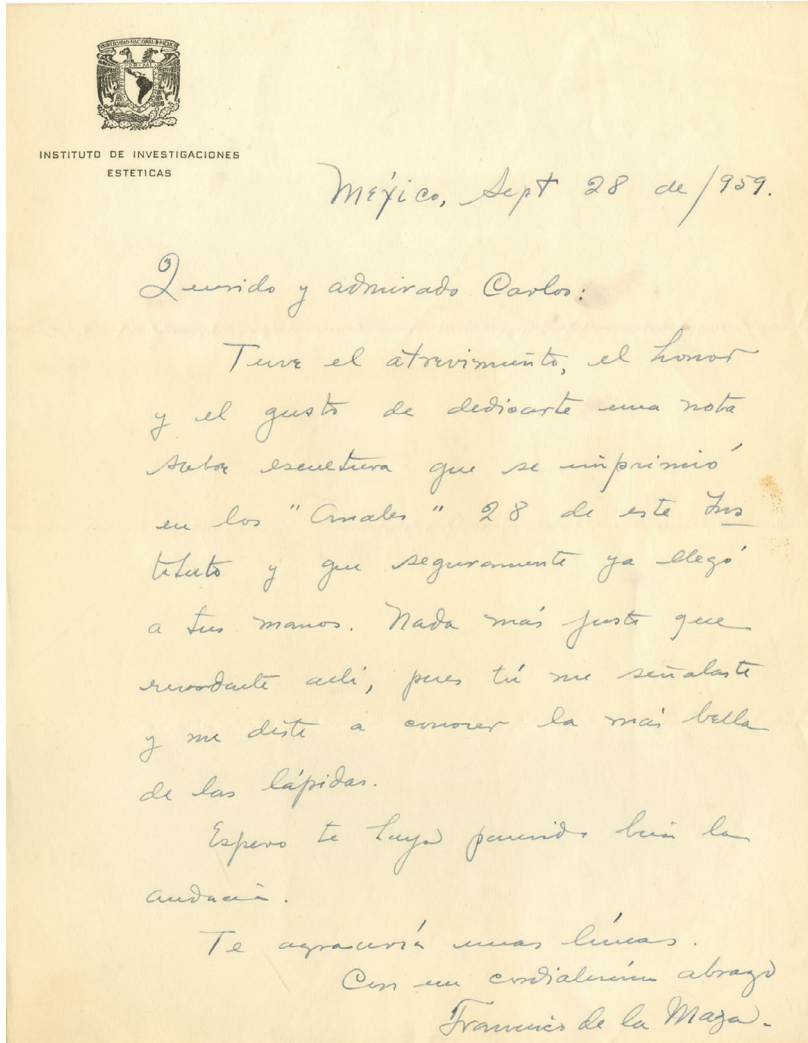




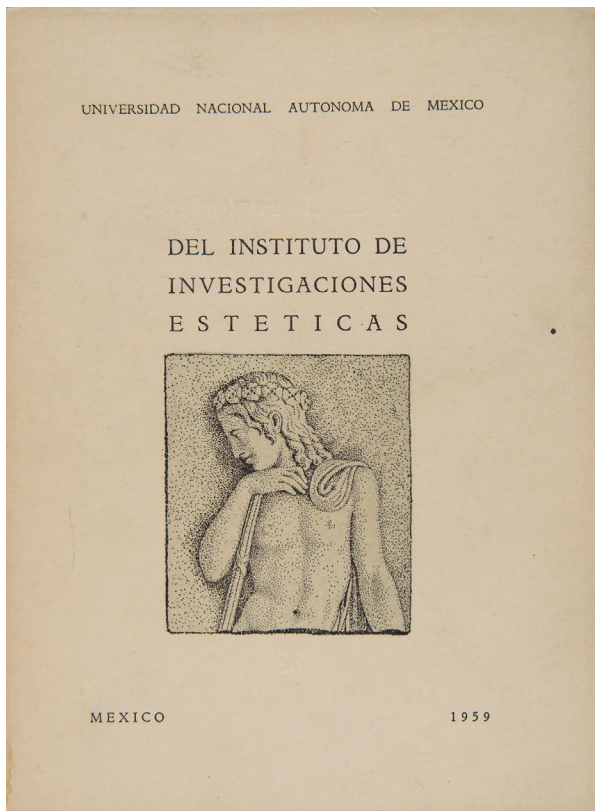
5. Postal de Francisco de la Maza a Carlos Pellicer, Presa de San José.
Biblioteca Nacional, Archivo Carlos Pellicer, UNAM.



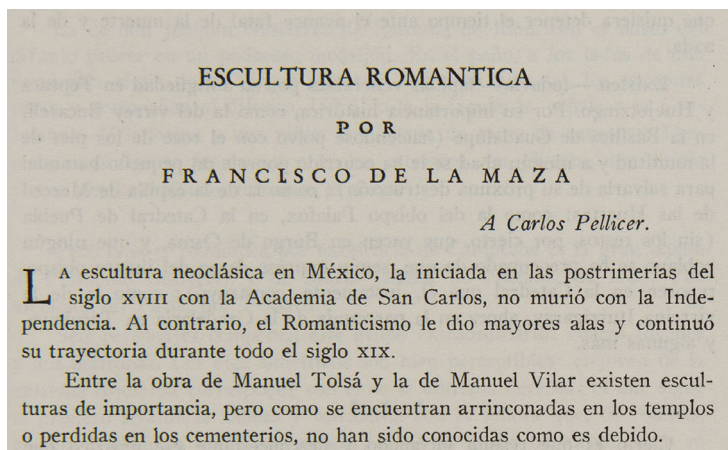
6. Telegrama de Francisco de la Maza y Horacio Chenhalls (*sic*), 4 de noviembre de 1946.
Biblioteca Nacional, Archivo Carlos Pellicer, UNAM.



7. Carta de Francisco de la Maza, 28 de septiembre de 1959. Biblioteca Nacional, Archivo Carlos Pellicer, UNAM.



8. Portada de la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VII, núm. 28 (1959) y dedicatoria del texto a Carlos Pellicer. Reprografía: Rodrigo del Rosal Mendoza.



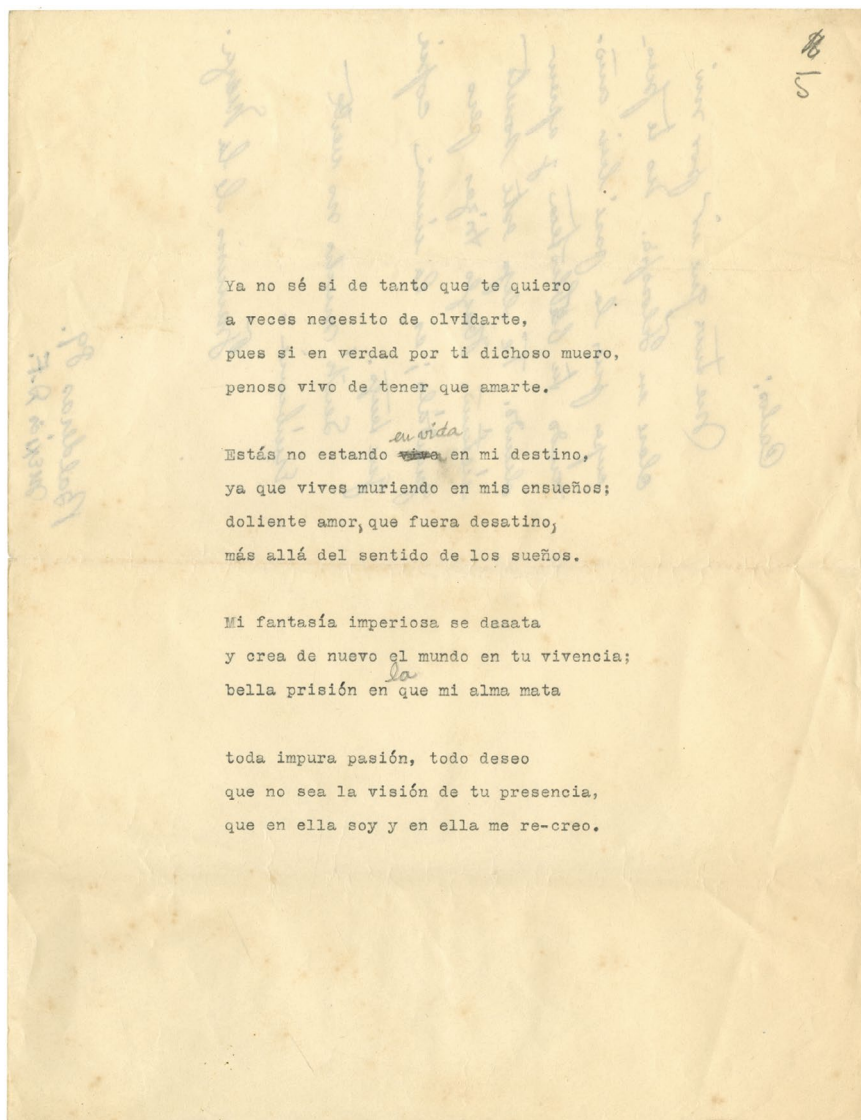
Carlos:

Que tuvas que ir por mi
clase en Filosofía. No te pres-
cupas por la posibilidad auto-
rizando tu biblioteca y apren-
diendo. Te dejo este soneto
sietuno. Hazlo trizas pero
guardálo; es la única copia
que tengo.

Señal! muchos no verte
Enubecida.

Francisco de la Maza.

9. Carta de Francisco de la Maza, s.f. Biblioteca Nacional, Archivo Carlos Pellicer, UNAM.



10. Francisco de la Maza, soneto dedicado a Carlos Pellicer. Biblioteca Nacional, Archivo Carlos Pellicer, UNAM.

México - enero 15

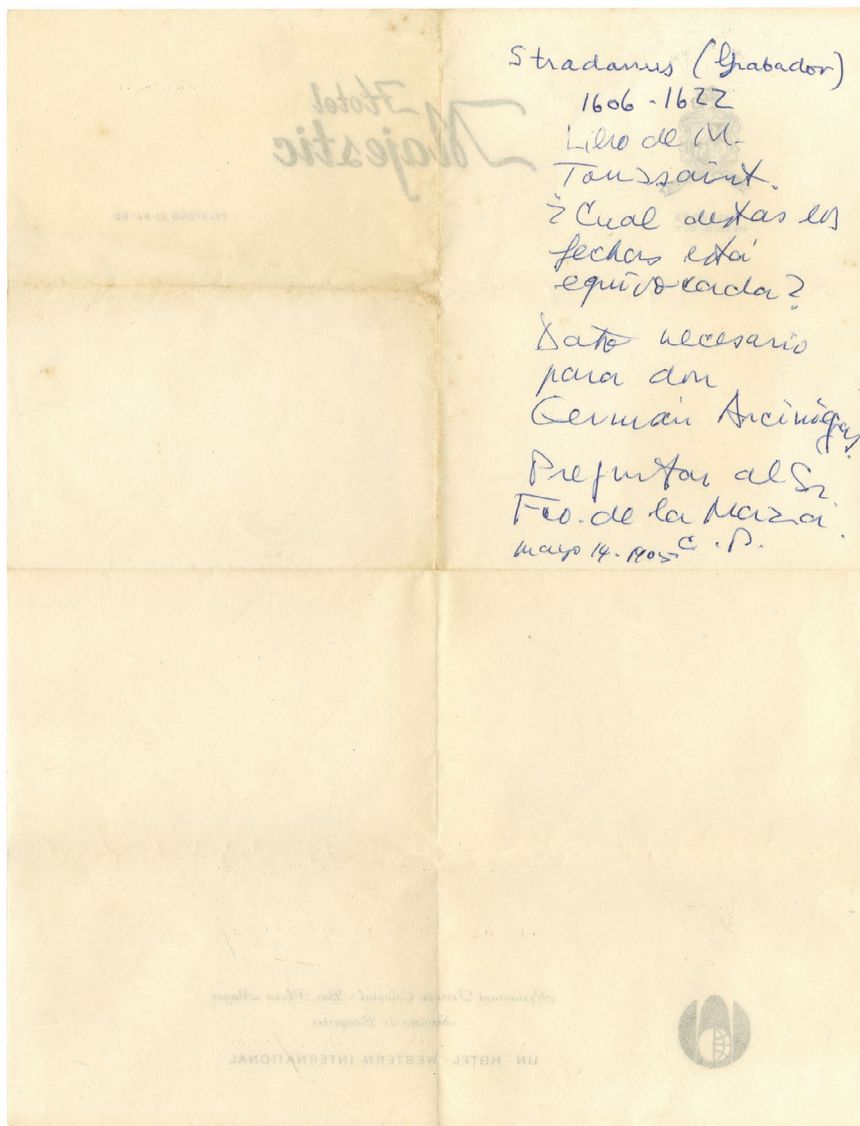
Querido Carlos:

He esperado algunas letras y nada. Debes
estar muy ocupado o cosa peor... o mejor
solo los dios lo saben. Te pongo estas
líneas para suplicarte me mandes el mudo
que dejé en tu casa (si lo perdiste me haces
muerto) y que te parezca pues tendré pronto el
cinismo y el alivio egoísta de publicarlos, no
todos, (tengo como 20 todos cojos) sino cuatro
o cinco en "plaquette" o sea el refugio de
la intrascendencia. En fin, la sangre o el
veneno hay que sacarlos de la herida. Te
suplico sea rápida, rápida tu contestación.

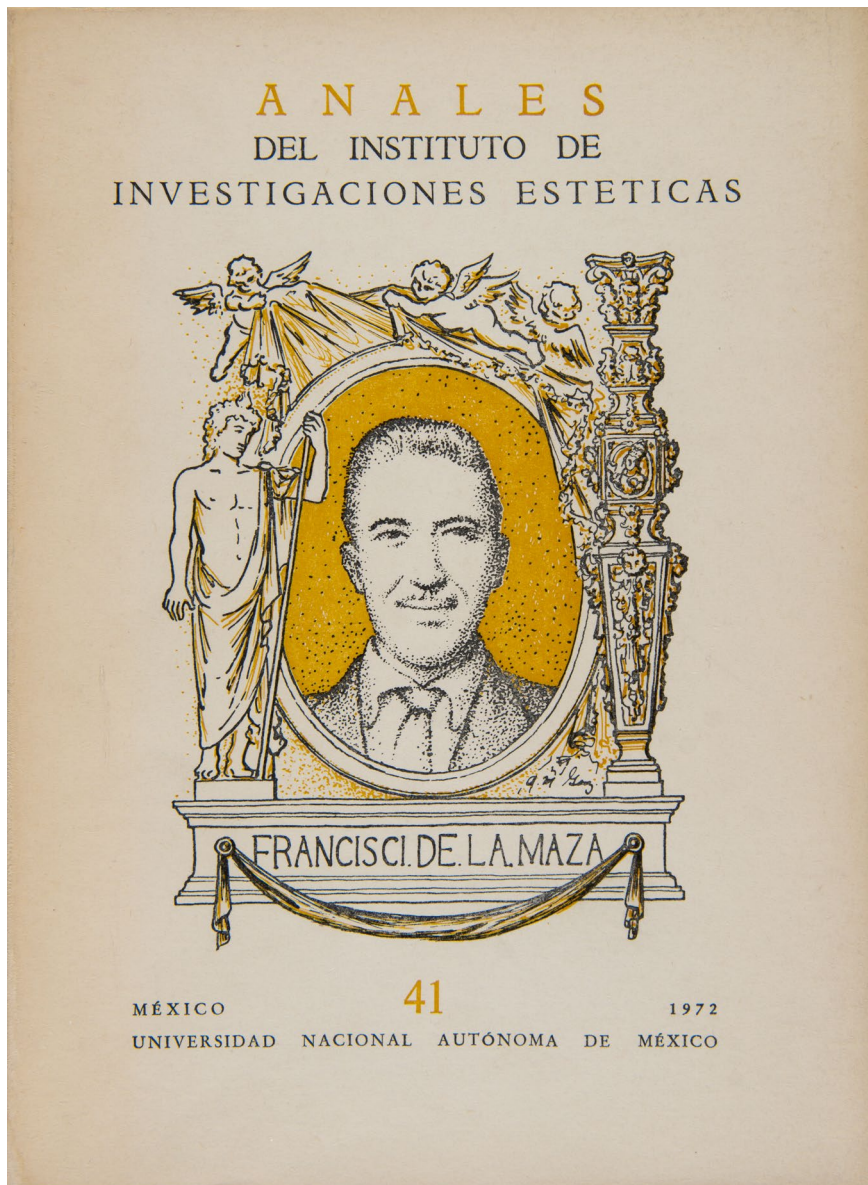
(No me gusta tu bibliotecaria y dice Pedro Rojas que
soy un idiota).

Con todo cariño
tu eterno amigo
Francisco de la Maza.

11. Carta de Francisco de la Maza, 15 de enero. Biblioteca Nacional, Archivo Carlos Pellicer, UNAM.



12. Nota de Francisco de la Maza, 14 de mayo de 1965. Biblioteca Nacional, Archivo Carlos Pellicer, UNAM.



13. Portada de la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, núm. 41 (1972).
Reprografía: Rodrigo del Rosal Mendoza.

Correrías por la arquitectura novohispana: los edificios, los materiales y los sistemas constructivos

Incursions throughout Novohispanic Architecture: Buildings, Materials, and Construction Systems

Artículo recibido el 8 de noviembre de 2022; devuelto para revisión el 26 de julio de 2023; aceptado el 10 de octubre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.Suplemento.2838>.

Alejandra González Leyva Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad de México, México, alejandragonalez@filos.unam.mx, ale_leyva_@hotmail.com, <https://orcid.org/0009-0003-0097-7452>

Líneas de investigación Arte novohispano; arquitectura, materiales y sistemas constructivos desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII en Europa y Nueva España.

Lines of research Novohispanic art; architecture, materials, and construction systems from the ancient past to the 18th century in Europe and New Spain.

Publicación más relevante *El convento de Yanhuatlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras-Dirección General de Asuntos del Personal Académico/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2009)

Resumen El texto destaca la importancia de Francisco de la Maza en la formación de estudiantes y maestros en historia del arte novohispano y de las obras que resultan de gran alcance en el aprendizaje, como las que tratan sobre arquitectura de los siglos XVI, XVII y XVIII. La autora de este estudio rastrea las correrías por las que ha pasado el estudio de la arquitectura novohispana, a partir del trabajo del historiador pionero, y propone que en la obra del pionero se encuentra el germen del gusto por los materiales, las técnicas edilicias e incluso por las etapas constructivas. González Leyva se une a la propuesta de De la Maza que proclama que “las esculturas y pinturas [...] acompañan a la arquitectura como esclavas”, y concluye que no hay que olvidar la imagen como centro de la reflexión artística.

Palabras clave Arquitectura novohispana; materiales; sistemas constructivos; etapas constructivas.

Abstract The importance of Francisco de la Maza in the training of students and teachers in the history of Novo Hispanic art and works, that are impactful in learning, such as those that deal with architecture of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, is highlighted. The incursions through which the study of Novohispanic architecture has passed are emphasized, through the pioneer historian and the author of the text, who proposes that in the work of the former is the origin of the taste for materials, building techniques and even constructive stages. González Leyva joins the proposal of De la Maza to proclaim that “sculptures and paintings [...] they accompany architecture as slaves,” and concludes that we must not forget the image as the center of artistic reflection.

Keywords Novohispanic architecture; materials; construction systems; construction stages.

ALEJANDRA GONZÁLEZ LEYVA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Correrías por la arquitectura novohispana:

los edificios, los materiales y los sistemas constructivos

*Los historiadores del arte en ocasiones olvidan a sus
pioneros en México.¹*

La importancia del maestro

Desde siempre el maestro ha sido fundamental en la formación profesional de cualquier individuo. Recuerdo los talleres, tiendas o *botteghe* renacentistas donde un maestro enseñaba su propio quehacer a las futuras generaciones. Por ejemplo, la *bottega* de Andrea del Verrocchio. Ahí los discípulos aprendieron la importancia del diseño, de los materiales, de las técnicas de la arquitectura, de la pintura, de la escultura. Andrea del Verrocchio mismo se había preparado en las *botteghe* de Donatello y fra Filippo Lippi, y luego, ya en su propio taller, se encargó de aleccionar o pulir lo aprendido a Sandro Botticelli, Lorenzo di Credi, Luca Signorelli, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino y Domenico Ghirlandaio, entre otros. Estos últimos, célebres también, por instruir a Rafael y a Miguel Ángel. El conocimiento pasaba de generación en generación, se repetía, tenía homogeneidades, pero cada nuevo maestro creaba formas propias de interpretar la naturaleza.

1. Enrique García Blanco, *San Luis Potosí en la obra de Francisco de la Maza* (San Luis Potosí: Gobierno de San Luis Potosí-Secretaría de Cultura, 2013), 23.

En la historia del arte novohispano ha ocurrido algo semejante, como tal vez en todas las disciplinas. De Manuel Toussaint y Francisco de la Maza, la raíz y el tronco, crecieron ramas, frutos y se han dado ya varias cosechas de historiadores del arte novohispano. En efecto, nuestros maestros, nosotros mismos y muchos de nuestros propios discípulos somos esas ramas y nuestros frutos son las diferentes temáticas y metodologías que hemos seguido o creado para observar, analizar, interpretar y explicar la historia del arte novohispano.

Francisco de la Maza fue el maestro, con cuyas disertaciones impartidas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM hizo surgir el amor por la historia del arte entre sus discípulos. Yo no conocí al maestro en la Facultad, no pertenezco a las generaciones de sus estudiantes. Sin embargo, lo conocí por sus obras mucho antes de que mis propios maestros lo recomendaran. Jorge Alberto Manrique y Elisa Vargaslugo, que sí fueron sus alumnos, hacían referencia a De la Maza y constantemente citaban algún texto de la amplísima bibliografía. No olvidaron nunca a aquel pionero e invitaban a que no faltara en la bibliografía de los cursos en la Facultad de Filosofía y Letras; sugerencia que he seguido a lo largo de tres décadas en las que he impartido la materia de Arte colonial mexicano.

Tengo por bien sabido que la historia del arte nació en la Facultad de Filosofía y Letras gracias al entusiasmo y al amor por la disciplina de Toussaint y De la Maza. Me queda claro que de ahí se llevó a otras instituciones educativas públicas y privadas de nuestro país.

Sé por experiencia que la continuidad de la disciplina obedece al impacto y al amor que los maestros proyectamos hacia ella en las aulas y, desde luego, conmino a los estudiantes de licenciatura y posgrado a no olvidar los textos de los pioneros y a asomarse a ellos para iniciarse en cualquier investigación que ataña a la historia del arte en México.

Este texto es un llamado a los estudiantes de historia del arte novohispano a inmiscuirse no sólo en las fuentes y en la bibliografía actual, sino también en la historiografía que incluye los textos de los pioneros. Es importante también que las generaciones ulteriores no pierdan de vista su objeto de estudio: la obra artística.

La arquitectura del siglo XVI

*Las esculturas y pinturas [...] acompañan a la arquitectura como esclavas.*²

No quiero que este apartado se relacione con mis vivencias, pero fueron éstas las que me conectaron con la obra del doctor De la Maza, con la arquitectura novohispana y, sobre todo, con la del siglo XVI. La primera vez que supe de él, como dije, fue mucho antes de que ingresara a la Facultad de Filosofía y Letras. Mi padre compró los volúmenes de *Cuarenta siglos de arte mexicano* a finales de los años setenta. Ahí leí el “Panorama del arte colonial de México”.³ El artículo me encantó, fue el primer acercamiento que tuve con el arte novohispano y con el autor. Me sedujeron la prosa poética, los párrafos cortos, el cúmulo de datos, las relaciones entre los movimientos artísticos europeos y los novohispanos, el conocimiento de las obras más emblemáticas del territorio de la Nueva España y, sobre todo, que en tan sólo quince páginas pudiera explicarme el compendio del arte de ese tiempo y de ese espacio con una pasión que me hechizó. Nunca olvidaré una oración del maestro De la Maza que aparece en ése, el primer artículo que me encaminó por este sendero y que reza así: “Las esculturas y pinturas barrocas acompañan a la arquitectura como esclavas”.⁴ Pensamiento que me persigue cada vez que analizo un edificio. Ciertamente, si no existiera la arquitectura, ¿dónde se colocarían los ornamentos? ¿Las esculturas de cantera, las pinturas murales, los óleos, los retablos dorados?

Si bien desde muy niña conocí las iglesias del Centro Histórico porque acompañaba a mi abuela a visitarlas durante “los días santos”, después de leer el “Panorama del arte colonial de México”, quise adentrarme y conocer más a fondo la arquitectura, pero también la pintura y la escultura. Gracias a ese texto maravilloso pude enterarme de los primeros edificios religiosos del siglo XVI y, por supuesto, del convento de Huejotzingo, que fue el primero que visité en mi adolescencia. Ahí surgió mi más profundo amor por esa arquitectura.

Ya estudiaba la licenciatura en historia en la Facultad de Filosofía y Letras, cuando trabajé como guía en el programa de “Paseos culturales” del INAH.

2. Francisco de la Maza, “Panorama del arte colonial en México”, en *Cuarenta siglos de arte mexicano* (Ciudad de México: Herrero, 1970), 23.

3. De la Maza, “Panorama del arte colonial de México”, 9-27.

4. De la Maza, “Panorama del arte colonial de México”, 23.

Siempre pedía que me enviaran a algún convento del siglo xvi en la región poblana. En la búsqueda bibliográfica consideraba los artículos de Toussaint y De la Maza, pero siempre encontraba más y más. Se abrió ante mí un mundo enorme y cautivador.

Si bien podría enumerar a otros autores en aquellas primeras correrías por la arquitectura del siglo xvi, De la Maza con sus infinitos artículos me dio la posibilidad de adentrarme más en esas vertientes que me apasionan y que hacían amenas las charlas a mis interlocutores. Gracias a esas visitas guiadas y a los numerosos textos del maestro con los que me preparaba, me enteré de las obras de fray Pedro de Gante⁵ y de fray Diego Valadés,⁶ de la ciudad de Cholula, de las iglesias,⁷ de la capilla abierta de ese lugar,⁸ pero también, en mi mente contemplaba la grandiosa obra de San José de los Naturales,⁹ así como las fabulosas capillas de patio de Tlalmanalco y Teposcolula.¹⁰ Hay tantas lecturas del maestro De la Maza que hice en aquellos años estudiantiles que no acabaría de mencionarlas, pero quise revelar éstas para centrarme en la arquitectura del siglo xvi, sin olvidarme nunca de que esas lecciones me abrieron los ojos para enterarme de que los primeros conventos fueron perecederos, pequeños, de soluciones constructivas heterogéneas hasta aproximadamente mediados de esa centuria y de que sólo tiempo después, se edificaron de sillería o de mampostería, reutilizando materiales pétreos prehispánicos y en ocasiones asentados sobre las mismas plataformas piramidales.¹¹

5. Francisco de la Maza, "Fray Pedro de Gante y la capilla abierta de San José de los Naturales", *Artes de México*, núm. 150 (1972): 33-38.

6. Francisco de la Maza, "Fray Diego Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo xvi", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* IV, núm. 13 (1945): 15-44.

7. Francisco de la Maza, *La ciudad de Cholula y sus iglesias*, Estudios y Fuentes del Arte en México 9 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959).

8. Francisco de la Maza, "La ciudad santa de Cholula" y "La Capilla Real de Cholula", *Caminos de México*, núm. 26 (1957).

9. Francisco de la Maza, "Fray Pedro de Gante y la capilla abierta de San José", 33-38.

10. Francisco de la Maza, "Las capillas abiertas de Cholula, Tlalmanalco y Teposcolula", *Diario Novedades*, 19 de febrero de 1959, núm. 3723, año 15, suplemento dominical, "México en la Cultura", núm. 55, 4.

11. Francisco de la Maza, "Los conventos mexicanos del siglo xvi", *Diario Novedades*, 5 de febrero de 1950, núm. 3709, año 15, suplemento dominical, "México en la Cultura", núm. 53, 5; Francisco de la Maza, "La utopía arquitectónica del siglo xvi", *Diario Novedades*, 12 de marzo de 1950, núm. 3744, año 15, suplemento dominical, "México en la Cultura", núm. 58, 1.

La arquitectura del siglo XVII en la Ciudad de México

Don Francisco de la Maza fue un amante del barroco en todas sus manifestaciones. Participaba de la metodología de la historia del arte como historia de los estilos artísticos: era un “hombre de su tiempo”,¹² como dijera Jorge Alberto Manrique. En el cúmulo de escritos que quedan para nuestro regocijo, siempre expresó su predilección y pasión por este arte, el del siglo XVII y gran parte del XVIII, al que asumió como barroco. Más allá de los términos estilísticos que abundan en su obra, están los contenidos que legó, la síntesis de los procesos históricos, las descripciones artísticas, la vitalidad y el entusiasmo en el lenguaje capaz de convencer y deleitar a los conocedores y a los aficionados. En sus textos siempre está presente la historia, el contexto, que para él fue la base esclarecedora de las manifestaciones del arte. Por ello no puedo dejar de mencionar los libros que forman parte de mis recomendaciones a los alumnos de licenciatura y posgrado, toda vez que considero muy valiosos sus contenidos aún en nuestros días.

Uno de ellos es *La Ciudad de México en el siglo XVII*,¹³ obra cumbre para entender de conjunto lo que fue la capital del virreinato en esa centuria; ejemplo, entre muchos, de la obra generalizadora de De la Maza. En ella el autor relata la vida de la ciudad como si fuera una obra de teatro o una película.¹⁴ El historiador revive a los poetas y cronistas que van retratando en la escenografía diferentes locaciones en las que intervienen los actores. En ellas se exhiben desde acequias y puentes hasta edificios importantísimos, al tiempo que se miran todos y cada uno de los elementos arquitectónicos: ajuares retablisticos, pictóricos y escultóricos. Vívidamente, muestran la Catedral, en ejecución por aquel entonces; el Palacio Real, en el motín de 1692; el segundo edificio del Ayuntamiento, reconstruido y rehecho en siglos posteriores; la Universidad, los colegios, la imprenta; los conventos masculinos de San Francisco, San Diego, Santo Domingo, San Agustín, Belén, El Carmen, La Profesa, San

12. Jorge Alberto Manrique, “Dos piedras de toque en la obra de don Francisco de la Maza”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, núm. 41 (1972): 60.

13. Francisco de la Maza, *La Ciudad de México en el siglo XVII* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985).

14. Eduardo Báez Macías, “La última conferencia de Francisco de la Maza sobre la Ciudad de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, núm. 41 (1972): 107-111. Eduardo Báez en este texto compara la obra del maestro De la Maza con un “escenario”. Este artículo llamó mucho mi atención y decidí escribir esta parte de forma semejante.

Felipe Neri; los conventos femeninos que fueron muchos, pero que vale la pena divisar en secuencia. Ahí están La Concepción, Regina, Jesús María, Balvanera, San José de Gracia, La Encarnación, San Bernardo, Santa Clara, Santa Isabel, San Juan de la Penitencia, Capuchinas, Santa Teresa la Antigua, Santa Catalina, San Lorenzo y San Jerónimo. No faltan las parroquias del Sagrario, Santa Catarina, Santa Veracruz, San Miguel, San José de los Naturales, Tlatelolco, Santa María la Redonda, San Pablo el Viejo, San Sebastián ni la Santa Cruz Acatlán. Tampoco dejan de estar presentes los hospitales del Amor de Dios, Jesús Nazareno, San Juan de Dios, el Real de Indios, el Espíritu Santo, San Hipólito, San Lázaro, San Antonio Abad ni Betlemitas. Los edificios permiten admirar la policromía de los materiales: del tezontle, la cantera y el alabastro.

Los actores son los habitantes de la magnífica ciudad: europeos, criollos, indios, negros; aristócratas y plebeyos; ladrones, hechiceros, mártires; virreyes, arzobispos, frailes, monjas enclaustradas y astutas como la célebre Monja Alférez. Tienen papeles protagónicos los sabios y los artistas. Entre ellos los literatos, arquitectos, pintores y escultores. Salen a escena Alonso Pérez de Castañeda, Juan Gómez de Trasmonte, Carlos de Sigüenza y Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Antonio Maldonado, Juan de Rojas, Baltasar de Echave, quizás Ibía o tal vez Rioja. Actúan por supuesto los celeberrimos Juan Correa y Cristóbal de Villalpando.

Mientras el historiador hace gala del sarcasmo, la burla, la admiración y el desengaño, los actores se trasladan en carrozas jaladas por caballos, leen libros recién salidos de la imprenta o las *Gacetas*. Asisten a la Alameda, al teatro, a los toros, a los gallos, a las fiestas y ceremonias religiosas. Sin embargo, todos los habitantes de la ciudad sufren las tragedias, como aquella de la gran inundación.

Otro de los libros que considero importantísimo para los primeros años de formación académica es la *Arquitectura de los coros de monjas en México*,¹⁵ en el cual el autor ofrece una visión de conjunto de ese espacio en el que transcurría la vida de gran parte de las mujeres novohispanas. En unas cuantas páginas, De la Maza refiere cómo en los coros se deslizaba la vida, desde la entrada al convento, la profesión, los rezos y plegarias, los arrobamientos y visiones; el paso de la existencia desde la adolescencia hasta la vejez o decrepitud, la muerte y la desintegración de los cuerpos femeninos. Esa arquitectura pequeña

15. Francisco de la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983).

dentro de la extensión del templo y más aún del convento. Una arquitectura dispuesta a partir de dos coros, el alto y el bajo; la cripta y el osario en el subsuelo. Una arquitectura que “era el centro de los conventos monjiles”.¹⁶ Una arquitectura que el narrador convierte en un pedazo del mundo con sus rejas y abanicos, cortinas, altares, retablos, nichos, esculturas, pinturas y relicarios. A lo largo de la obra desfilan los conventos de monjas de las ciudades de México, Puebla, Querétaro, Guadalajara, Morelia, Mérida, San Cristóbal de las Casas, San Miguel de Allende y Salvatierra.

La arquitectura del siglo XVIII en la Ciudad de México

Como ya dije, don Francisco de la Maza hizo suyo el término “barroco”. En *El churrigueresco en la Ciudad de México*¹⁷ queda esa impronta desde luego, pero también la historia de la pilastra estípite y un asomo a la columna salomónica que la antecedió. La estípite es más un elemento escultórico que arquitectónico, dijo el historiador.¹⁸ Comparto la idea porque, en mi opinión, la arquitectura se convierte en escultura y ésta en arquitectura. Me refiero a la arquitectura y a la escultura de diferentes rocas, y por supuesto a la estereotomía, toda vez que cada sillar al igual que cada una de las piezas que conforman una escultura exenta o de relieve se dibuja, se corta, se pule y se juntea de la misma manera.

Si bien el libro es muy corto y abarca desde el arribo de Jerónimo de Balbás en 1717 hasta mediados del siglo XVIII, De la Maza pasa lista a los retablos estípites que conoció y a los otros que ya fueron destruidos, pero que aparecen en los documentos. Con una breve pero concisa descripción, dibuja las grandiosas portadas de cantería estípite del Sagrario, de San Felipe Neri el Nuevo, de la Capilla de Balvanera en San Francisco, de la Santa Veracruz y la Santísima, por citar algunas.

Pero si en esta obra queda trunca la arquitectura del siglo XVIII, otro pequeño texto contribuye a fomentar el estudio de la arquitectura civil de esa centuria. Se trata del prólogo que De la Maza escribió para el libro de Ignacio González Polo sobre *El palacio de los condes de Santiago Calimaya*.¹⁹ Fue el último que el maestro escribió antes de morir. Ahí quedó un pensamiento tan

16. De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*, 13.

17. Francisco de la Maza, *El churrigueresco en la Ciudad de México* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1969).

18. De la Maza, *El churrigueresco en la Ciudad de México*, 13.

19. Francisco de la Maza, “Prólogo”, en Ignacio González Polo, *El palacio de los condes de*

valioso y profundo en los años setenta como puede resultar en nuestros días: “México, desde hace ya muchos años, no quiere saber de su historia hispánica para así poder destruir un mundo de tres siglos que fue el forjador, quiérase o no, del trágico país que es ahora. Al destruir al virreinato, México se destruye a sí mismo”.²⁰

En efecto, el acercamiento a la historia y al arte de la Nueva España se hace cada vez más precario en las aulas de niveles elemental y medio. Sólo en las cátedras del superior aparecen algunas referencias. A estas alturas ese conocimiento es privativo de las instituciones académicas dedicadas al estudio de la historia, el arte y la arquitectura. Al menos ésa es mi opinión, pero De la Maza insistió mucho en fomentar el interés por la historia y el arte. De ahí que en dicho prólogo, como su legado final, se refiriera a la necesidad de redactar monografías sobre edificios novohispanos como *El palacio de los condes de Santiago Calimaya*. Ojalá cada uno de los edificios civiles y religiosos de nuestro país tuviera una monografía, una biografía sustentada en fuentes históricas. Se queda pendiente la encomienda de Francisco de la Maza.

Los materiales, sistemas constructivos y etapas de fabricación

*Los materiales más nobles, buscados con afán desde los albores de la historia del arte, le dan un valor añadido [a la obra] que sería absurdo negar.*²¹

Si bien de la Maza citó a Torquemada para referirse a la reutilización de bloques de cantera prehispánicos en la construcción de los cimientos de casas de la Ciudad de México, como ocurrió en *El palacio de los condes de Santiago Calimaya*,²² también expuso las cualidades propias de la cantera y el tezontle en la conformación de la capital del virreinato.²³ No se olvidó por ello del

Santiago Calimaya (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1973).

20. De la Maza, “Prólogo”, 11.

21. Francisco de la Maza, *El alabastro en el arte colonial de México* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Departamento de Monumentos Coloniales, 1966), 7.

22. De la Maza, “Prólogo”, 12-13.

23. De la Maza, *La Ciudad de México en el siglo XVII y El churrigueresco en la Ciudad de México*.

uso del alabastro dentro de la historia de la humanidad ni de estas tierras. Efectivamente, de este último material que se ha venido denominando *tecali* en la región central de nuestro país, el maestro escribió *El alabastro en el arte colonial de México*.²⁴ En él explica que los mejores yacimientos proceden del pueblo poblano que conserva ese nombre prehispánico hasta nuestros días y, guiado por los cronistas, escudriña los procesos de extracción, las calidades, colores y talla de objetos de uso arquitectónico, litúrgico y doméstico. Enumera y describe, siempre apoyándose en los cronistas, infinidad de obras de arte fabricadas con ese material en diferentes espacios del país, pero sobre todo en el estado y la ciudad de Puebla. Gracias al interés de Francisco de la Maza por el alabastro poblano, se puede entender lo que este material significó para la Nueva España.

La textura de los materiales, el color, la temperatura, la porosidad o densidad está presente en aquellos que los acariciamos, los sentimos, y vibramos al experimentar su dureza o fragilidad. El amor por las rocas, las piedras, el mármol, la cantera, el alabastro, el tezontle, el ladrillo, la cal, las arenas, las arcillas, en fin, por los materiales que nos da la tierra en las diferentes geografías, está presente en Francisco de la Maza, como en todos aquellos que estudiamos su empleo en la arquitectura y en la escultura.

Pero, así como el gusto por los materiales está presente en la obra de Francisco de la Maza, también con la publicación de documentos hizo más fácil el proceso de investigación y la reconstrucción de los sistemas constructivos de una fábrica que incluso serviría para realizar una excavación arqueológica. Baste el ejemplo de “El proyecto para la capilla de la Inquisición” de 1945.²⁵ En éste, el arquitecto Diego de los Santos y Ávila detalló paso a paso el programa edilicio para levantar la capilla financiada por la cofradía de San Pedro Arbués en el Tribunal del Santo Oficio en 1659. En efecto, el arquitecto, además de presentar los planos de la planta de dos naves, alzado, corte y hasta portada de la capilla, describió cómo debía ejecutarse el primer registro que serviría para los entierros de los cofrades, así como el segundo donde estaría propiamente la iglesia con cúpula y linternilla. Para ambas, explicó la orientación; la forma y medidas de las zanjias para los cimientos y contrafuertes; la manera de estacalarlas y rellenarlas con mampostería; el levantamiento de los paramentos y de

24. De la Maza, *El alabastro en el arte colonial de México*, 9-20.

25. Francisco de la Maza, “El proyecto para la capilla de la Inquisición”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* III, núm. 12 (1945): 19-26.

los estribos. Para la de abajo, especificó la forma de las ventanas, los materiales adecuados para su decoración; los pisos de roca de Tenayuca bruñidos; los poyos para asiento y los ornamentos con “senefas [*sic*] de almagre”; además de las medias muestras o pilastras en las que se sostendría la bóveda. Para el piso superior, el arquitecto detalló que la capilla tendría pilastras, molduras y arcos de cantería; ventanas altas de tezontle, pero pintadas del color de la cantera; bóvedas de lunetos y media naranja para la cúpula; las paredes enlucidas, blanqueadas, con juntas en negro, bruñidas y azulejos fingidos al óleo. Además, el arquitecto De los Santos mencionó otros pormenores sobre la escalinata de ingreso, el altar, las puertas de acceso a la sacristía, el coro de bóveda, sin faltar la enumeración detallada de cada uno de los elementos arquitectónicos de la portada, así como la escultura de bulto de “piedra blanca de villerías” de san Pedro Arbués. Pero no nada más eso, sino también el proceso de enladrillado, las rutas de desagüe de la bóveda y hasta las cantidades de arena, cal y tezontle para los morteros.

En otro de sus textos, De la Maza exhibió el germen de lo que he venido llamando con interés arqueológico “etapas, procesos o campañas constructivas” y que en este artículo denominé “etapas de fabricación”. En *Los templos de San Felipe Neri de la Ciudad de México, con historias que parecen cuentos*,²⁶ el maestro narró los distintos espacios que utilizaron los filipenses para constituir la primera iglesia de San Felipe Neri, entre los cuales se pueden enunciar la capilla de la Soledad en San Bernardo y las casas que compraron para hospital, que nunca fungió como tal, pero cuyo terreno luego sirvió para establecer una segunda y hasta una tercera capilla. Para la reconstrucción histórica de esta última, De la Maza se sirvió de documentos del Archivo de Indias de 1696, que publicó el arquitecto Sánchez Santoveña.²⁷ En ellos, el propio arquitecto Diego Rodríguez, autor de las obras, detalló en qué consistieron éstas y por supuesto describió la primera portada del templo.²⁸

26. Francisco de la Maza, *Los templos de San Felipe Neri de la Ciudad de México, con historias que parecen cuentos* (Ciudad de México: Libros de México, 1970).

27. De la Maza, en *Los templos de San Felipe Neri*, 21-23, cita el libro de Manuel Sánchez Santoveña, *La Ciudad de México y su patrimonio artístico*, t. II (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Arquitectura, 1965), 51.

28. De la Maza, *Los templos de San Felipe Neri*, 21-22. Al respecto, el arquitecto Diego Rodríguez escribió sobre su obra: “Toda esta fábrica es de mampostería, de obra fuerte y de mucha permanencia, por lo bien obrado y satisfacción de materiales, y todo de obra dórica, con todo su adorno de canterías, puertas y ventanas, todas de cedro, con dos torres en las esquinas”.

Según De la Maza, la iglesia quedaba remetida con respecto a la calle.²⁹ Sin embargo, hacia 1702, se construyó otra portada que, al parecer, ya estuvo alineada a la calle, pero que no tenía comunicación con el templo sino con un patio, como si fuera un atrio porticado que antecedió a la iglesia.³⁰ A estas portadas, según la interpretación del maestro, se sumó otra, la tercera. En efecto, en julio de 1736, ya se había construido otro oratorio que se comunicó directamente a la calle y que se fabricó justo a espaldas del altar mayor. Se trataba ni más ni menos de la portada que hoy día conocemos como San Felipe Neri el Viejo, la única que subsistió de todas, porque del templo y sus dependencias ya no hay nada, conforme se lamentó el maestro. Según él, hubo varios factores que lo llevaron a la ruina como el terremoto de 1768, la aplicación de las Leyes de Reforma y los malos usos que tuvo durante el siglo xx.

El maestro finalizó la historia del edificio con el rescate y la restauración de la ruina que estuvo a cargo de la Secretaría de Hacienda.³¹ Ya no le tocó ver que hoy día es la sede del Museo de la Cancillería y quién sabe qué será de él con el devenir de los tiempos. Ciertamente, los edificios no se terminan nunca, van cambiando en cada momento histórico. Pueden ser tocados y retocados por los conservadores, pero su vida como tal sólo termina con una demolición total y siempre quedan los cimientos dispuestos a ofrecer datos.

¡Cuánta vida ha tenido San Felipe Neri el Viejo! ¡Cuántas fases y etapas constructivas en diferentes espacios! ¡Cómo solo con la documentación y los planos Francisco de la Maza logró contar una incipiente biografía de las correrías de un edificio? En efecto, en ese texto tan pequeño se dio la importancia debida a los documentos para reconstruir, en parte, la existencia de un edificio novohispano.

De San Felipe Neri el Nuevo, del arquitecto Ildefonso de Iniesta Bejarano, De la Maza cuenta otra historia, no tan pródiga como la de su homónimo de al lado porque ni siquiera llegó a concluirse, dada la expulsión de los jesuitas, la destrucción de las dependencias por el sismo de 1768 y el traslado de los filipenses a La Profesa. El nuevo edificio quedó inacabado y en el abandono. En el siglo siguiente, el gobierno lo vendió y para 1875 en su espacio se estableció el teatro Arbeu. Empero, con esto de que unos gobiernos destruyen y

29. De la Maza, *Los templos de San Felipe Neri*, 24.

30. De la Maza, *Los templos de San Felipe Neri*, 26. Esta portada la financió el canónigo Diego de Malpartida.

31. De la Maza, *Los templos de San Felipe Neri*, 28-32.

otros quieren poner el remedio a lo irremediable, el gobierno volvió a hacer suyo el inmueble en el siglo xx. La portada incompleta se terminó con la invención de un remate, con el que De la Maza no estuvo de acuerdo³² y por el cual sostuvo un debate muy fuerte con el arquitecto Carlos Chanfón, director de Monumentos Coloniales en 1970.³³ Finalmente, y como ha ocurrido la mayoría de las veces, los restauradores hacen lo que quieren sin atender a los historiadores y los funcionarios de los gobiernos ignorantes financian e inauguran sus grandes obras.

No obstante, el maestro terminó su texto explicando que “con la restauración de las ruinas de San Felipe Neri el Viejo y el Nuevo [se tienen] ejemplos de arquitectura del principio y de mediados del siglo xviii”.³⁴

Conclusión

Por último, y aunque no tenga que ver con la arquitectura, quiero escribir de la imagen, de la obra a la que damos el calificativo de “artística”. Me gustaría recordar que De la Maza nunca la olvidó. En todos los casos siempre fue el objeto de estudio y no sólo el adorno de un texto que explica algún hecho histórico, iconográfico o devocional. El maestro nunca perdió ni olvidó la imagen como centro de la historia del arte. La obra, la imagen siempre presente por medio de una descripción concisa en cada reflexión artística. ¿Qué es lo propio de la historia del arte? Por supuesto que es la obra misma, la imagen misma; la cual el pionero analizó, criticó, explicó y se regodeó en ella. Así ocurrió con los grabados de la *Rhetorica Christiana* de fray Diego Valadés.³⁵ En este artículo, viejo para muchos historiadores noveles, pero que sin lugar a duda deberían conocer, el maestro elogió los saberes del franciscano, dio a ver el origen de sus padres, su nacimiento, su formación académica, el aprendizaje que le dejó la convivencia con fray Pedro de Gante en San José de los Naturales, donde quizás enseñaba dibujo, además de predicar y catequizar en tres lenguas; preparación que le sería indispensable para su obra posterior como grabador y creador de las imágenes de la evangelización. De la Maza no dejó

32. De la Maza, *Los templos de San Felipe Neri*, 74.

33. Francisco de la Maza, “La fachada de San Felipe Neri”, *Diario Excelsior*, 19 de enero de 1970, núm. 19308, año 53, sección editorial, 7-8.

34. De la Maza, *Los templos de San Felipe Neri*, 75.

35. De la Maza, “Fray Diego Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo xvi”, 15-44.

pasar por alto la estadía del fraile en Tepexi del Río ni en Tlaxcala ni tampoco su traslado a Europa ni mucho menos la publicación de dos de sus obras en ese continente: el *Itinerarium Catholicum* de fray Juan Focher y la *Rhetorica Christiana*. El contexto histórico enmarcó el examen literario de esta última, al enfatizar que el autor fue “testigo personal de todo lo que narra” por medio de las palabras y de las imágenes. Estampas que el maestro inspeccionó a través de su mirilla crítica, sagaz y reflexiva. ¿El resultado? Un estudio objetivo, formal, que acusa los intercambios culturales entre la Nueva España y las formas desarrolladas por artistas europeos, sin olvidar jamás los símbolos de las imágenes y menos aún la descripción de cada uno de los elementos constitutivos. Imágenes, obras, la interpretación de ellas, que son los objetos de estudio que competen al arte novohispano. Resalto la importancia de la imagen en la obra de Francisco de la Maza e invito a los historiadores del arte a no olvidarse de ella ni de su descripción formal.

Éstas que he narrado aquí, han sido algunas de las correrías del maestro De la Maza y las mías también por la arquitectura novohispana. A él, a quien nunca conocí más que por sus textos, debo mucho de mi formación porque la lectura de ellos marcó el futuro de mi vida académica. Sirva este texto como impulso a las generaciones actuales y venideras de la historia del arte novohispano para conocer las obras del maestro De la Maza en su 50 aniversario luctuoso. ❀

A siete décadas de Los retablos dorados de Nueva España: una revisión del estado de la cuestión

Seven Decades After Los retablos dorados de Nueva España: a Review of the State of the Question

Artículo recibido el 8 de noviembre de 2022; devuelto para revisión el 1 de agosto de 2023; aceptado el 10 de octubre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.Suplemento.2839>

Franziska Neff Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, México, fneff@comunidad.unam.mx, <https://orcid.org/0000-0003-3230-7798>

Líneas de investigación Historiografía y análisis comparativo de esculturas y retablos hispano-americanos; concepciones espaciales en la arquitectura de conventos femeninos; recepción de sermones novohispanos en el contexto con otras artes.

Lines of research Historiography and comparative analysis of Hispanic American sculptures and altarpieces; spatial conceptions in the architecture of female convents; reception of New Spanish sermons in the context of other arts.

Publicación más relevante “El ritual de la palabra hablada. Esbozos de la sonoridad en las fiestas josefinas de la Angelópolis virreinal”, en *Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla siglos XVII-XIX*, ed. Montserrat Galí Boadella (Puebla: Consejo Nacional de Ciencias y Tecnologías/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013).

Resumen *Los retablos dorados de Nueva España* se puede considerar el texto pionero que esboza una historia de la producción retablística en la Nueva España, marcada por la noción de estilo y lo barroco. La presente revisión del estado de la cuestión de los estudios de la retablística novohispana en México parte de los enfoques y las temáticas del escrito de Francisco de la Maza, sus aportes vigentes y limitaciones, para ahondar en las investigaciones posteriores, sus alcances y retos pendientes. Se llama la atención hacia la necesidad de la catalogación del patrimonio y se aboga por una concepción compleja del fenómeno retablo.

Palabras clave Francisco de la Maza; retablos; Nueva España; historiografía; barroco.

Abstract *Los retablos dorados de Nueva España* can be considered the pioneer text outlining the history of altarpiece production in New Spain, marked by the notion of style and the baroque. This review of the state of the art of altarpiece studies in Mexico starts from the approaches and themes of Francisco de la Maza's writing, its current contributions and limitations, in order to delve into subsequent research, its scope and matters still to be resolved. Attention is drawn to the need for heritage cataloguing, and a complex conception of the altarpiece phenomenon is advocated.

Keywords Francisco de la Maza; altarpiece; New Spain; historiography; baroque.

FRANZISKA NEFF

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM, OAXACA

A siete décadas de Los retablos dorados de Nueva España: una revisión del estado de la cuestión

Leer las 43 páginas de *Los retablos dorados de Nueva España*¹ es placentero, puesto que trata de una historia que inicia en Europa y transita por distintas temporalidades y geografías novohispanas, presentan cambios de modas y estilos, prácticas religiosas y artísticas, así como digresiones a contextos históricos, artísticos o académicos, todo ello con una prosa amena repleta de terminología especializada, citas de fuentes primarias y referencias a retablos específicos.

Se antoja como texto inaugural de una larga tradición de escritos sobre la historia de los retablos novohispanos; incluso el autor mismo advierte que solamente se trata de un adelanto de un estudio más amplio. Sin embargo, es notorio que más de 70 años después de su publicación continúa figurando en toda bibliografía casi como el único texto introductorio a la problemática que proporciona un panorama del fenómeno *retablo* en la Nueva España entre los siglos XVI y XVIII. Por el carácter pionero de este escrito y el papel fundamental de Francisco de la Maza en la formación de historiadores del arte en México,² la presente

1. Francisco de la Maza, *Los retablos dorados de Nueva España*, Enciclopedia Mexicana de Arte 9 (Ciudad de México: Ediciones Mexicanas, 1950).

2. Eso queda patente en el volumen XI, número 41 de la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1972) y en el libro *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974) que se editaron como homenaje tras su fallecimiento.

revisión general del estado de la cuestión de la historiografía mexicana parte de los enfoques y las temáticas del escrito de Francisco de la Maza para señalar sus aportes vigentes y las limitaciones en relación con los estudios de la retablistica novohispana llevados a cabo desde entonces en México; esto con la finalidad de identificar los alcances de las investigaciones realizadas hasta el momento y los retos pendientes de este campo de estudio, para, con base en ello, detallar algunas propuestas conceptuales acerca de los posibles enfoques futuros y de la recolección de información mediante la catalogación.

Los retablos dorados de Nueva España, *de Francisco de la Maza*

El texto de Francisco de la Maza reúne temáticas que se han seguido explorando respecto al análisis de retablos novohispanos —tipologías, cronologías, estilos, simbologías, autorías, prácticas laborales, fuentes documentales—, a la vez que puede considerarse una síntesis del estado de la cuestión del momento en que fue redactado. Se nutre de investigaciones anteriores, principalmente de los pioneros en el estudio del arte virreinal, como Manuel Revilla, José Moreno Villa y Manuel Toussaint, quienes habían señalado obras y estilos; incluso Francisco de la Maza remite a opiniones de los dos últimos mediante citas.

Para su escrito el autor parte de la etimología de la palabra *retablo* —una manera en la que inician muchos textos sobre retablos—, ya que es el punto de partida para abordar la forma, la función y la historia de este objeto. La suya empieza en los primeros siglos del cristianismo en Europa, cuando los retablos se transformaron de relicarios en iconos, trípticos y polípticos. Después de hacer un recorrido breve por diferentes países y temporalidades se detiene en España, y hace hincapié en la persistencia de los retablos de madera policromada y dorada en esa latitud, a diferencia de los de mármoles policromos de otras regiones. Presenta esbozos de una historia del retablo en Nueva España, que ubican los antecedentes de las obras de los siglos *xvi* y *xvii* en los retablos castellanos y andaluces; considera el *xviii* como representante de un inconfundible carácter mexicano, del “verdadero barroco mexicano”. Después regresa a España para detallar aspectos de la historia del retablo, desde la “auténtica fabricación en madera” —nótese el énfasis en el material y carácter veraz— con el retablo de la cartuja de Miraflores en Burgos. Transita por Toledo, Sevilla y Zaragoza “donde comienza el Renacimiento sus formas”, el “triunfo del estilo

renacentista”,³ en Aragón y Valencia —posteriormente en Castilla y Andalucía—, y le dedica un apartado a la figura de Alonso Berruguete, hasta el “pleno barroquismo”,⁴ en el que destaca Andalucía para finalizar con el “churriguerismo”;⁵ hace referencia durante todo el recorrido a artistas y obras específicas. Este panorama, muy abreviado, está motivado por las preferencias del autor por ciertas regiones y personajes; al parecer, por el deseo de trazar una historia formal-estilística, que asimismo revela que Francisco de la Maza entiende el retablo como una obra arquitectónica de madera dorada.

Esboza también una historia del retablo en los territorios de la Nueva España, e inicia con información de cronistas acerca de retablos improvisados y primeros retablos grandes, a saber, de retablos con artistas indígenas, dirigidos por frailes, según la opinión del autor. Proporciona una definición de retablo, es decir, un objeto compuesto de cuerpos arquitectónicos. Divide los retablos en dos grandes grupos, “renacentistas” (siglo xvi y primera mitad del siglo xvii) y “barrocos” (segunda mitad del siglo xvii y todo el siglo xviii). El criterio que rige la división está basado en los soportes empleados: “renacentistas” (columnas clásicas y platerescas) y “barrocos” en dos modalidades (columnas salomónicas de 1650 a 1740 y pilastras estípites de 1740 a 1790), una metodología que se ha mantenido en la historiografía mexicana. El siguiente periodo lo describe como “neoclásico”, considerando que ya no cuenta con retablos en *sensu stricto*, sino que los llama altares de madera que imitan mármoles y jaspes, pero ya no están dorados. Con ello deja entrever su definición base que concibe el dorado como la cualidad indispensable del retablo, con lo cual es más limitada que la que proporcionó al inicio de su escrito. En seguida comparte información extraída de fuentes documentales, explica el término histórico *colateral* y profundiza en algunos aspectos de la elaboración de los retablos; por ejemplo, en los diseños, que, según la opinión del autor, corrían a cargo del escultor o alarife, con base en los deseos del sacerdote o donante, y que se asentaban en un dibujo; que los oficios participantes eran carpinteros —adornos de los elementos arquitectónicos—, talladores —parte escultórica—, ensambladores —ensamble—, enyesadores y doradores, y aclara que en muchas ocasiones un solo personaje ejercía varios oficios. Constata que existe

3. De la Maza, *Los retablos dorados*, 11.

4. De la Maza, *Los retablos dorados*, 12.

5. De la Maza, *Los retablos dorados*, 13.

poca información al respecto, sólo “unos cuantos contratos y algún diseño”,⁶ así como ordenanzas a manera de reglamento. Por fortuna, hoy día se cuenta con suficientes datos de fuentes documentales como contratos, inventarios, libros de fábrica, pleitos, actas de gremios, manuales, entre otros, para describir estas prácticas de manera más detallada y diferenciada, desde los procesos técnicos hasta la organización y logística laboral en distintos lugares del virreinato.⁷ No obstante, los dibujos que mostraban el diseño y solían estar firmados por los contratantes siguen siendo una fuente escasa, que prácticamente no se conservó en los archivos.⁸

Después de haber realizado la contextualización aquí esbozada, Francisco de la Maza retoma las tres grandes épocas estilísticas que estableció para el retablo novohispano, y profundiza en cada una de ellas en un capítulo entero, siempre con un título que sintetiza el contenido o la impresión general del retablo. Aquí haré una reflexión acerca de las temáticas generales de cada uno de estos capítulos y las contrastaré con la investigación que se ha realizado posteriormente al respecto, para de esta manera conocer el alcance de las observaciones de De la Maza.

6. De la Maza, *Los retablos dorados*, 17.

7. Para profundizar en la temática de las prácticas laborales véase, por ejemplo, Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995); Patricia Díaz Cayeros, “Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla”, en *El mundo de las catedrales novohispanas*, coord. Montserrat Galí Boadella (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Instituto de Ciencias y Humanidades “Alfonso Vélez Pliego”, 2002), 91-117; Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008) y Franziska Neff, “La Escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica” (tesis doctoral, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Faculta de Filosofía y Letras, 2013).

8. Como único ejemplo de este tipo de diseño se solía mencionar a Efraín Castro Morales, “La traza del retablo de Santa Teresa en Puebla, 1626”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* X, núm. 38 (1969): 119-130. Sin embargo, recientemente Pablo F. Amador Marrero dio a conocer otro dibujo, véase “El ensamblador Lucas Méndez y el retablo de las reliquias de la antigua catedral de Puebla de los Ángeles: un ejercicio de remembranza”, *Coloquio Internacional Retablos Hispanoamericanos. Un reto para la investigación transregional* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1 de noviembre de 2021), https://www.youtube.com/watch?v=O_QAiOPRAh0 (consultado el 13 de septiembre de 2023).

La retablística del siglo xvi en “Dios Padre en la cúspide”

Este capítulo es denominado por una característica formal e iconográfica de los retablos conservados del siglo xvi, a saber, que rematan con un relieve que representa a Dios Padre. Sin embargo, son pocos ejemplares, por lo cual el capítulo remite nada más a la punta del *iceberg* de un patrimonio que en su momento debe haber sido mucho más abundante. Como representantes de la retablística del siglo xvi, Francisco de la Maza menciona los retablos que siguen en pie en Huejotzingo (Puebla), Xochimilco (Ciudad de México), Huaquechula (Puebla) y Cuauhtinchan (Puebla), pedazos de otros retablos⁹ y uno en Maní (Yucatán), en el cual “en lugar de columnas van cariátides como grandes muñeconas que reposan sobre cabezas de gigantes”.¹⁰ Es notorio que la mayoría de los retablos completos se encuentran en el estado de Puebla, entonces, más que presentar un panorama del siglo xvi en la Nueva España se pueden deducir aspectos de los retablos poblanos de estas décadas, comparándolos con la Ciudad de México y Maní. El autor le dedica un apartado bastante amplio al análisis del retablo de Huejotzingo, que incluye la descripción detallada del objeto —la única en todo el texto. Lo clasifica como “renacimiento purista” y “plateresco”, con antecedentes españoles. Resume su sentido teológico e histórico como “un símbolo de la Iglesia católica en una síntesis grandiosa”.¹¹ Para principios del siglo xvii refiere al retablo de Santiago Tlatelolco del que solamente se conserva el relieve de Santiago, y constata que no hay información de la forma de los retablos de estas décadas. En la descripción del retablo de Huejotzingo, Francisco de la Maza ahonda en aspectos de interpretación, lo cual fue señalado por Pedro Rojas como mérito principal de todo el texto,¹² aunque Jaime Cuadriello añadió que seguían abiertas preguntas esenciales de la interpretación iconológica, a saber, el contexto y la recepción, es decir “¿quién era

9. Aunque en ese momento no proporciona detalles, en el capítulo “La ondulación perpetua” señala los restos de un retablo del siglo xvi con pinturas de Andrés de Concha en Tamazulapán, Oaxaca (De la Maza, *Los retablos dorados*, 32).

10. De la Maza, *Los retablos dorados*, 24.

11. De la Maza, *Los retablos dorados*, 22.

12. Pedro Rojas, “Los ensayos sobre iconología cristiana realizados por Francisco de la Maza a partir de *Los retablos dorados de Nueva España*”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, núm. 41 (1972): 47: “tuvo la ocurrencia de ensayar el estudio iconológico de los retablos mexicanos y así rebasó los límites de la tradición historiográfica local que los veía simplemente como formas artísticas. Y esto último constituyó su mérito”.

el público de estas imágenes y cuál el propósito específico de su patrocinio?”¹³ Los enfoques iconográficos e iconológicos se desarrollaron con mayor profundidad en publicaciones posteriores como referiremos más adelante.

Treinta años después de *Los retablos dorados* se mantenía un panorama bastante parecido en cuanto a los retablos conservados del siglo xvi, como se deduce del libro *Renacimiento en México. Artistas y retablos* (1982), de Guillermo Tovar de Teresa.¹⁴ Sin embargo, el autor desglosa la parte dedicada a los retablos en varios apartados, empezando con “Retablos que aún subsisten completos”, donde presenta los retablos mayores de Cuauhtinchan (Puebla), Huejotzingo (Puebla), Xochimilco (Ciudad de México), Tecali (Puebla), Calpan (Puebla), Texcoco (Estado de México), dos retablos de Maní (Yucatán), así como los retablos colaterales de Jalapa del Marqués (Oaxaca), Huejotzingo (Puebla), Tecali (Puebla), Xochimilco (Ciudad de México), Teposcolula (Oaxaca), Tlaxcala (Tlaxcala), así como unas columnas en la catedral de Puebla, mientras señala los retablos de Tlaxatepecpan y Xoloc (Estado de México) como ejemplos de transición. La siguiente parte está dedicada a “Los retablos destruidos”, en los subcapítulos “Pinturas que provienen de retablos destruidos” presenta pinturas de diez retablos distintos, “Esculturas procedentes de retablos renacentistas” refiere a cinco retablos, “Relieves procedentes de retablos” ubica siete retablos, “Fragmentos arquitectónicos procedentes de retablos renacentistas” nombra tres retablos y “Retablos destruidos, conocidos sólo por referencias”. Con ello abre vías de investigación para este periodo y permite pensar al retablo y sus partes desde diferentes enfoques. Aun así, el panorama se restringe a la región entre el estado de Puebla, Tlaxcala y los alrededores de la Ciudad de México,¹⁵ con

13. Jaime Cuadriello, “El afán intelectual de Francisco de la Maza: temas, imágenes y textos”, en *El arte en México: autores, temas, problemas*, coord. Rita Eder (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Lotería Nacional/Fondo de Cultura Económica, 2001), 230.

14. Guillermo Tovar de Teresa, *Renacimiento en México. Artistas y retablos* (Ciudad de México: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1982).

15. Para éstos se puede usar la información en *Los retablos de la Ciudad de México* como estado de la cuestión en 2005, ya que en su texto introductorio para los retablos del siglo xvi y principios del xvii Clara Bargellini los contextualiza bajo los apartados obras, estilos y terminología, composiciones y significados, retablos e historia, y aborda más detalles en las fichas (Clara Bargellini, “Los retablos del siglo xvi y principios del siglo xvii”, en *Los retablos de la Ciudad de México, siglos xvi al xx: una guía*, coord. Armando Ruiz [Ciudad de México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005], 73-102). También se ha profundizado sobre la relación de los retablos poblanos con la retablistica europea, véase Andrea Cordero Zorrilla, “El origen de la

algunos ejemplos en Oaxaca y en Maní, Yucatán. Estos últimos se han convertido en el centro de atención a raíz de sus soportes antropomorfos,¹⁶ asimismo las pinturas y esculturas en la Mixteca Alta de Oaxaca, integradas en un retablo de finales del siglo xvi-principios del xvii que fue modificado a lo largo de su historia como en el caso de Coixtlahuaca, o en un retablo del siglo xviii, como en Yanhuatlán.¹⁷ Gracias al interés de Elisa Vargaslugo por estos retablos y sus pinturas, que repercutió en varios proyectos interdisciplinarios, recientemente, en 2020, se publicó un compendio sobre pinturas del siglo xvi en la Ciudad de México y los estados de Puebla y Oaxaca, que provienen de retablos. A lo largo de los capítulos “Estudios: el impacto de las tradiciones artísticas europeas en el Nuevo Mundo”, “Fuentes, agentes y representación”, y “Estudios científicos y restauración”, distintos especialistas contextualizan las pinturas desde un punto de vista artístico-técnico que conjuga enfoques desde la historia y la materialidad, y donde el retablo está presente en las reflexiones, mediante el análisis de fuentes documentales y de un reporte de restauración. Cierra con un catálogo razonado de obras de Simón Pereyus, Marten de Vos y Andrés de Concha y con un apéndice documental. De esta manera se tratan las pinturas desde distintos enfoques, tomando en cuenta su relación con el artefacto que las albergaba, lo cual sienta precedente para otros proyectos.¹⁸ Por tanto, a falta

producción retablística en Puebla durante el siglo xvi. Los casos de Huejotzingo, Cuauhtinchan, Huaquechula y Tecalí”, *Conservación y Restauración*, núm. 11 (enero-abril de 2019): 9-24.

16. Véase Bertha Mercedes Pascacio Guillén, “Los retablos policromos de la sierra en la península de Yucatán” (tesis doctoral, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019); Bertha Pascacio Guillén, “‘Son retablos de talla extremados’: los colaterales de columnas antropomorfas en el Yucatán virreinal”, *Fronteras de la Historia: Revista de Historia Colonial Latinoamericana* 26, núm. 1 (2021): 170-198 (ejemplar dedicado a: cultura visual colonial) y C. Cody Barteet, “The Retablos of Teabo and Maní: The Evolution of Renaissance Altars in Colonial Yucatán”, *Arts* 10, núm. 23 (2021): 23. Además de los dos retablos en Maní, los autores agregan un ejemplo localizado en Teabo.

17. Magdalena Rojas Vences, “El retablo mayor del templo de San Juan Bautista Coixtlahuaca, Oaxaca, México”, en *La orden de predicadores en Iberoamérica en el siglo xvii*, ed. José Barrado y Mayorga (Salamanca: Editorial San Esteban, 2010), 81-108 y Alejandra González Leyva, coord., *El convento de Yanhuatlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras/Dirección General de Asuntos del Personal Académico/Consejo Nacional de Ciencias y Tecnologías, 2009).

18. Pedro Ángeles Jiménez, Elsa Arroyo Lemus y Elisa Vargaslugo, coords., *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo xvi en la Nueva España* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020).

de una catalogación amplia, el panorama del retablo en la primera centuria de la Nueva España se restringe a estos ejemplos y a las vías de investigación que se podrían desprender de ellos, al mismo tiempo que atestiguan la práctica de renovar y reemplazar este tipo de dispositivo, ya que retablos creados en el siglo xvi o a principios del xvii son los que menos se conservan, dado que fueron reemplazados durante los años del virreinato o posteriormente por ejemplares más acordes al gusto y a las necesidades devocionales del momento.

*Los retablos que ostentan columnas de tipo salomónico
en “La ondulación perpetua”*

La protagonista de este capítulo, que trata el siglo xvii hasta principios del siglo xviii, es la columna salomónica a la que hace referencia el título. Antes de indagar en ella, el autor expone sobre el “barroco” americano, un tema que le apasionaba, pues opinaba que, en éste, México se encontró a sí mismo, que era una expresión de sus sentimientos nacionalistas, con lo cual refleja una sensibilidad que compartía con investigadoras e investigadores de su época. Francisco de la Maza no considera a América como un recipiente pasivo —aunque es notorio que usa para designar al continente el término “Nuevo Mundo”, que se origina en la perspectiva eurocentrista—, sino que más bien opina que el “espíritu indígena y el del criollo emancipado ya dan formas nuevas, únicas y desconocidas”,¹⁹ con lo cual señala dos actores distintos a los del arte europeo cuyo alcance y características fueron temas muy discutidos posteriormente en el arte americano;²⁰ describe un desarrollo que va desde un “renacimiento sereno” a un “barroco tumultuoso”,²¹ que inicia por una columna dividida en tercios, con estrías ondulantes o quebradas, que da paso a la columna salomónica. Es de notar que distingue tres variantes de este soporte, a saber: que los ornatos se enroscan dando vueltas simétricas en el fuste, que la columna

19. De la Maza, *Los retablos dorados*, 29.

20. Un caso paradigmático constituye las discusiones acerca de los ornamentos planiformes en las iglesias andinas en el marco del debate acerca del barroco en América. Para profundizar al respecto véase el capítulo “The Great Debate. Andean Hybrid Baroque and Latin American Art History”, en Gauvin Alexander Bailey, *The Andean Hybrid Baroque. Convergent Cultures in the Churches of Colonial Peru* (Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2010), 15-43.

21. De la Maza, *Los retablos dorados*, 30.

ondula por voluntad propia o que las columnas estén huecas. Justamente esta variedad es la razón por la cual en la actualidad la denominación generalizadora de columna salomónica es cuestionada, así que prefiero llamarla columna de tipo salomónico para tener en cuenta su diversidad formal. Es de resaltar la importancia de las observaciones de De la Maza sobre las diferencias formales entre las columnas.

El autor opina que los retablos de este periodo expresan ideas y sentimientos diferentes que los del periodo anterior, dado que su temática nuclear consiste en la exaltación de una orden o imagen, y ya no en un problema teológico ni en la universalidad de la iglesia. Sus ejemplos principales son el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo (Puebla), el antiguo retablo de San Agustín (Ciudad de México), los retablos de los (arc)ángeles (Catedral Metropolitana) y el retablo mayor de Meztlán (Hidalgo) para el cual aporta información de fuentes documentales. Concluye que “Estos retablos salomónicos del siglo XVII y principios del XVIII llevan casi siempre pinturas y en ocasiones relieves como el de San José de Amecameca, es decir, que soportan todavía, el descanso de las dos dimensiones de la pintura; luego requieren el bulto del relieve, para terminar, en el siglo XVIII con la necesidad absoluta de la escultura para completar el avance del volumen”.²² Esta argumentación parte de una noción de evolución motivada por cuestiones formales, mientras que en estudios posteriores se señalan como razón del cambio de la forma de los retablos la simbología de las imágenes o la intención discursiva del conjunto.²³ Sin tener el afán de inscribir estas transformaciones en una regla de desarrollo que corresponde a un tipo de narrativa que hoy día no es del interés en la disciplina, relacionar las variables

22. De la Maza, *Los retablos dorados*, 33.

23. Ciertamente, el tipo de discurso juega un papel relevante, pero explicaciones como la que presenta Fátima Halcón sobre que el cambio se debía a la existencia de un mayor número de criollos que no requerían instrucción evangelizadora omite otros tipos de discursos, lo que reduce las pinturas a una función didáctica que no toma en cuenta factores importantes de la realidad social, artística y religiosa del momento (Fátima Halcón, “Trasvases e influencias. El retablo del siglo XVIII en el ámbito novohispano”, en *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano. Forma, função e iconografia*, coord. Ana Celeste Glória, vol. 1 [Lisboa: Universidad Nova de Lisboa-Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2016]), 136. Ricardo González, en cambio, establece relaciones entre la retórica del momento y la forma de los retablos; concibe el retablo como una unidad discursiva, lo cual es un enfoque que valdría la pena discutir a razón del modelo comunicativo que se está manejando (Ricardo González, “Los retablos barrocos y la retórica cristiana”, en *III Congreso Internacional del Barroco Latinoamericano, “Territorio, Arte, Espacio y Sociedad”* [Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001], 669-689).

forma, simbología y función resulta provechoso para el análisis integral de los retablos y para profundizar en su contexto concreto.

En relación con los términos formal-estilísticos aplicados con toda naturalidad por De la Maza, en la actualidad se percibe cierta incomodidad en las discusiones académicas, los conceptos son poco usados o se omiten por completo, ya que su pretensión totalizadora, que intenta inscribir todas las obras en una narrativa amplia que parte de Europa, desdibuja sus especificidades formales y discursivas, así como sus contextos de creación específicos; más aún si esta narración parte de regiones y realidades europeas concretas, y puede asimismo ser cuestionada para una gran cantidad de otras localidades, incluso dentro de la misma Europa. El primer concepto complicado es el de “barroco”, uno de los grandes temas de Francisco de la Maza, al que se dedicó con pasión como se deduce de la caracterización por parte de Elisa Vargaslugo:

De la Maza captó y expresó sus ideas sobre el arte barroco, más que nada impulsado por el impacto que las formas barrocas ejercían sobre su fina sensibilidad y su genio. La elocuente emoción estética que se proyecta en sus comentarios fue puesta siempre al servicio, al elogio y a la defensa del valor y el significado de la cultura y el arte de los siglos del Barroco, con mayúscula, como él lo escribió siempre, para exaltar su valor de gran arte universal”.²⁴

Habría que agregar que trataba al barroco como si fuera un sujeto y tuviera agencia propia, como se deduce de expresiones como “Las formas que usó el Barroco.”²⁵

Las palabras de Francisco de la Maza contienen los aspectos básicos que durante varias décadas determinaron los debates de fuerte carácter ideológico y nacionalista acerca de lo barroco en América, los cuales cristalizaron en el *Simposio Internazionale sul Barroco Latino Americano* en Roma en 1980, en donde se discutió si se podía hablar de un barroco en América o más bien de un barroco americano, sobre todo en el ámbito de la arquitectura. En este contexto, el concepto barroco resultó tener un carácter legitimador que parecía otorgar unidad al arte virreinal.²⁶ Entraron en juego las discusiones acerca de lo propio y de la

24. Elisa Vargaslugo, “Recordando a Francisco de la Maza”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXVI, núm. 84 (2004): 195.

25. De la Maza, *El churrigueresco en la Ciudad de México*, 7.

26. *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano. Roma 21-24 aprile 1980*, ed. Vittorio Minardi, II vols. (Roma: Istituto Italo-latino Americano, 1982). Una síntesis de las posiciones de los participantes lo integra al análisis de la historiografía del arte virreinal Luisa

identidad, para lo cual un componente importante fue la definición de la participación y del carácter indígena de las obras.²⁷ En relación con esta discusión es notorio que en su texto Francisco de la Maza sólo considera la participación indígena para el siglo xvi en el contexto de la evangelización, y únicamente en la ejecución de la obra, no en su simbología.²⁸

Manuel González Galván, quien dedicó una gran parte de sus estudios a definir “lo barroco” en la arquitectura novohispana, publicó en 1961 una clasificación apoyada en los aspectos formales del soporte arquitectónico (estucado, talaveresco, purista, estrías móviles, tablerado, tritóstilo, salomónico, estípite/churrigueresco, ultrabarroco/pilastra-nicho).²⁹ Estos adjetivos se agregan a la palabra *barroco*, y evidencian que para la caracterización del soporte el término podría omitirse, no sólo por su significado difuso a razón de la variedad grande y diversa de soluciones formales que pretende abarcar, sino, como demuestra la clasificación que desarrolló el autor, lo que identifica el soporte no es el término *barroco*, sino el tipo de ornamentación. Elisa Vargaslugo reunió todos aquellos términos que los investigadores solían utilizar como criterios estilísticos y clasificadores en los años sesenta del siglo xx. Aparte de aquellos propuestos por Manuel González Galván, éstos eran: barroco sobrio, barroco rico, barroco exuberante (categorías utilizadas por Manuel Toussaint), barroco salomónico, barroco estípite,

Elena Alcalá, “Where Do We Go from Here? Themes and Comments on the Historiography of Colonial Art in Latin America”, en *Art in Spain and the Hispanic World. Essays in Honor of Jonathan Brown*, ed. Sarah Schroth (Londres: Holberton, 2010), 232-348.

27. Las posiciones salieron a relucir especialmente en las discusiones acerca de las decoraciones planiformes de las iglesias andinas. Para profundizar véase la introducción de Gauvin Alexander Bailey, *El barroco andino híbrido. Culturas convergentes en las iglesias coloniales del Sur Andino* (Arequipa: Ediciones El Lector, 2018) (versión original: *The Andean Hybrid Baroque* [Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010]).

28. La cuestión de la participación indígena es una temática digna de analizarse con más detenimiento. Las fuentes documentales han demostrado que muchos escultores y ensambladores eran indígenas, aunque eso no por fuerza se perciba en la forma y simbología de sus obras, ya que tomar la etnicidad como punto de partida para una asignación estilística es metodológicamente cuestionable. De igual manera, es importante percibir a los indígenas como un grupo heterogéneo y complejo con estructuras de poder que inciden en la actividad artística, en vez de verlos como un grupo indiferenciado. Que Francisco de la Maza no profundice en la cuestión indígena puede deberse al hecho de que esté viendo las obras en un contexto general (por ejemplo, el del “barroco”), pero no en uno específico de actores concretos. Sólo quiero dejar asentadas estas problemáticas aquí sin profundizar en ellas, ya que merecen un estudio propio.

29. Manuel González Galván, “Modalidades del barroco mexicano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VIII, núm. 30 (1961): 39-68.

churrigueresco, ultrabarroco y anástilo. Además, se podían distinguir variantes regionales, llamadas barroco poblano, queretano, moreliano, etc.³⁰ Esta diversidad de modalidades hace palpable tanto el interés como la necesidad de clasificar y ordenar un patrimonio aún poco explorado, usando las herramientas que ofrecía la disciplina, pero que no eran suficientes para dar cuenta de las especificidades de las obras, y por ello requerían adaptación y modificación. En décadas posteriores, sin embargo, ha ido disminuyendo el uso de esta herramienta básica de la periodización y clasificación estilística, que en un principio se adaptaba, al plantear múltiples subcategorías que, más que solucionar problemas de clasificación e interpretación, los creaban. Otros enfoques como la crítica de fuentes, el análisis iconográfico y de la imagen, la biografía cultural de los objetos, así como el estudio de la materialidad se han considerado más prometedores para el análisis de las obras novohispanas.

Aunque Francisco de la Maza engloba los retablos en lo “barroco”, los términos de descripción formal más específica que usa parten de los elementos arquitectónicos, en concreto, de los soportes —pero no por fuerza del vocabulario arquitectónico—, lo cual se convirtió en convención en la historiografía mexicana para clasificar los retablos y establecer cronologías. Para el siglo xvi, se han manejado términos como *renacentista*, *manierista*, o también *clásico*, y se usa una caracterización de época que implica el empleo de columnas de inspiración grecorromana, aunque también abalaustradas. Para los siglos xvii y xviii, lo decisivo es el término que describe el soporte arquitectónico, a saber, la columna tipo salomónica entre 1650 y 1740, y la pilastra estípíte entre 1740 y 1790, según la cronología establecida por De la Maza. Hasta el momento seguimos sin contar con datos suficientes para afinar y diferenciar esta cronología, para poder describir a cabalidad las realidades de las diferentes ciudades y regiones de la Nueva España en los distintos momentos históricos. El tipo de soporte puede tener implicaciones para la atribución de significado a toda la obra, pues el primero remite al templo de Salomón, mientras que el segundo es tomado

30. Elisa Vargaslugo, *Las portadas religiosas de México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986), 319 y ss. El término *ultrabarroco* había sido acuñado por el Dr. Atl, pero criticado por Manuel Toussaint, ya que no podía haber algo que estuviera más allá del barroco (Vargaslugo, *Las portadas religiosas*, 311). Francisco de la Maza emitió, para el ámbito de los retablos, el término *anástilo* que refiere a aquellos que no usan soportes. Profundizaré acerca de ello más adelante. Elisa Vargaslugo dedica a esta modalidad el capítulo “Ultra barroco o anástilo”, *Artes de México. Retablos mexicanos*, núm. 106, años xv (1968): 58-62.

de un manual de arquitectura, aunque Francisco de la Maza también lo concibe como “un esquema geométrico del cuerpo humano”.³¹

Martha Fernández ha profundizado en varios estudios acerca del origen, la historia y las variantes de la columna de tipo salomónico y su empleo en la arquitectura novohispana,³² cuyos resultados pueden ser útiles para el análisis y la discusión de los retablos. Es significativo que sea posible observar un cambio en el uso del adjetivo salomónico en la historiografía mexicana: de la concepción de un barroco salomónico se redujo a la de un retablo salomónico, lo cual define el retablo con base en su soporte, aunque puede estar implicada una caracterización del retablo entero, para por último hablar de un retablo con columnas salomónicas, al denominar explícita y sólo al soporte hasta llamar a esta columna de tipo salomónico para indicar la diversidad de formas y fuentes visuales. Es relevante que el primer ejemplo conocido y trascendente del uso de una columna de tipo salomónico en la Nueva España sea el Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla (1649), mientras que el primero para la pilastra estípita sea el retablo de los Reyes de la Catedral de México (1718-1725). Esto subraya la importancia de la sede episcopal para las innovaciones de la actividad artística del lugar, que se manifiestan en la cabecera de la catedral que remite al real patronato y se encuentra cercana al altar mayor.

Los retablos con pilastras estípites en “teatro, juego y muerte”

El último capítulo describe aquella parte del siglo XVIII en la que se emplea la pilastra estípita, por lo cual el autor empieza con una explicación relacionada

31. De la Maza, *El churrigueresco en la Ciudad de México*, 8.

32. Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002); “El soporte salomónico en la arquitectura novohispana”, en *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Orientes-occidentes. El arte y la mirada del otro*, ed. Gustavo Curiel (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), 209-238; Marco Díaz (“Retablos salomónicos en Puebla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIII, núm. 50 [1982]): 103-110) y Agustín Solano Andrade (“Análisis formal comparativo del retablo con soportes de tipo salomónico en la región Puebla Tlaxcala. Un acercamiento”, en *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, coords. Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle e Inmaculada Rodríguez Moya, vol. 2 [Santiago de Compostela: Andavira Editores, 2013], 207-223), se enfocaron en la región de Puebla.

con las personas y obras de Jerónimo Balbás y de Lorenzo Rodríguez. Junto con Salvador Ocampo, ensamblador del retablo de Metztlán, que había sido dado a conocer por Heinrich Berlin en 1948,³³ son los únicos artífices de estructuras arquitectónicas que menciona el autor, porque los demás nombres proporcionados en el texto son de pintores y escultores.³⁴ En el momento en que Francisco de la Maza escribió su texto, la investigación en archivos aún era exigua, mientras que desde entonces este tipo de búsqueda ha ido arrojando una gran nómina de artistas, que permite otro tipo de acercamientos a las obras.

Francisco de la Maza concibe el estípite como el verdadero sentido de lo “barroco” y resalta las posibilidades espaciales de la pilastra para ser transformada. Hace un comentario, tomado de alguna fuente histórica, acerca de la manera cómo se percibían los retablos en el siglo XVIII, donde se califica a “lo antiguo” o a “lo moderno”, dependiendo de si contenían columnas de tipo salomónico o pilastras estípites. Considera que la temática de los retablos consistía en la exaltación de los santos y hace alusión a los conjuntos completos de retablos en las iglesias de San Francisco Javier (Tepotzotlán, Estado de México), Santa Prisca (Taxco, Guerrero) y San Cayetano (La Valenciana, Guanajuato). Describe diferentes concepciones de los retablos a partir de los estípites según la región, considerando que en el Bajío existe un disloque total como composición geométrica, los retablos poblanos los califica como caprichosos y los de Salamanca como apoteosis. Es de notar que estas últimas consideraciones remiten a la impresión general o al significado del retablo, mientras que la primera resulta del análisis de la lógica compositiva. También introduce en forma breve otros tipos de retablos, es decir, retablos marcos, retablos de piedra y retablos pintados. Con ello deja constancia de un interés por clasificar la variedad de retablos y establecer tipologías formales. Finaliza su texto haciendo referencia al decreto de Carlos III, y con ello al fin de los retablos de madera dorada, y al nuevo tipo de artefactos realizados por Manuel Tolsá y por Miguel Constanzó y Tresguerras, a los que el autor llama “altares”, no retablos como ya observamos en la parte introductoria de su texto.

Vale la pena recordar que, aunque en los trabajos académicos se usa en el presente el término *estípite*, en época de Francisco de la Maza era muy común

33. Heinrich Berlin, “Salvador de Ocampo, a Mexican Sculptor”, *The Americas* IV, núm. 4 (abril de 1948): 415-416.

34. Simón Pereyts (pinturas en Huejotzingo), Luis de Arciniega (esculturas en Huejotzingo), Juan de Arrué (pinturas en Cuauhtinchan), Andrés de Concha (pinturas en Tamaulapan), Cabrera (retablo pintado en la Ciudad de México).

que se designaran estas obras como “churriguerescas”; un concepto que no remite sólo al soporte, sino más bien a la impresión y al conjunto de formas arquitectónicas y ornamentales, que proviene de la historiografía española³⁵ y que era de mucho arraigo en la historiografía mexicana de la segunda mitad del siglo xx. El mismo Francisco de la Maza estaba indeciso respecto a este término, pues en *Los retablos dorados* expone sus dudas con base en la falta de relación entre México y el artífice español José Churriguera, en el tipo de retablos a que se refería, y en la incongruencia de los criterios de denominación de retablos, que se debían basar en el tipo de soporte;³⁶ aun así en 1969 publicó el libro intitulado *El churrigueresco de la ciudad de México*, donde utiliza el término a falta de uno mejor.³⁷

35. En los años noventa Martín González estableció las fases estilísticas contrarreformista o romanista, prechurrigueresca, churrigueresca y rococó para los retablos en el periodo entre 1600 y 1770, entonces retoma la tradición del término y argumenta a favor de su uso (Juan José Martín González, *El retablo barroco en España* [Madrid: Editorial Alpuerto, 1993], 25-26). Para algunas investigaciones el término sigue vigente, como se puede ver en “Churriguera y el churrigueresco”, de Beatriz Blasco Esquivias, en el cual la autora presenta, además, una breve historia del término (*V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano Identidades y redes culturales* [Granada: Universidad de Granada, 2021], 71-77).

36. “Para España el churrigueresco, que es solamente un complicado barroco salomónico, es el colmo del barroquismo. Superó todas las audacias italianas, francesas o alemanas. Y tanto que pasó el término a América y así hemos llamado en México al radiante barroco de la segunda mitad del siglo xviii. Y es esto una notoria injusticia y una falsedad estilística. Tanto ignoró México la obra de Churriguera, como Churriguera ignoró a México. Ya procuraremos deshacernos del famoso y mal aplicado adjetivo” (De la Maza, *Los retablos dorados*, 13.) “A pesar de la ingeniosa defensa de Manuel Toussaint de que la tradición ha consagrado el término y de que ‘la misma palabra churrigueresco, complicada y emotiva, parece explicar esta expresión loca y fantástica del arte dieciochesco’, no es sostenible, pues si el carácter del primero [el barroco salomónico] lo da su columna retorcida, ¿por qué no al segundo [el barroco estípite] llamarle por lo que le da su distinción, o sea la pilastra estípite?” (De la Maza, *Los retablos dorados*, 16.)

37. “Todos hemos titubeado ante el término, pero creemos que, mientras no haya otro más atinado, debe prevalecer” (De la Maza, *El churrigueresco en la Ciudad de México*, 12.) Hay que señalar que no califica el churrigueresco como un estilo arquitectónico, dado que no hay plantas, estructuras o espacios que se puedan denominar así, sino como uno escultórico y decorativo. Esto mismo aplica para las demás modalidades que se han definido para matizar lo “barroco”. En su publicación, *Las portadas religiosas*, Elisa Vargaslugo traza la historia del término churrigueresco en la historiografía mexicana.

Aportes vigentes y límites de Los retablos dorados de Nueva España

Como a lo largo de las páginas anteriores se menciona, el texto de Francisco de la Maza esboza diversos enfoques, remite en gran parte a cuestiones formal-estilísticas, se aproxima a la definición de señas regionales y contiene algunas indicaciones hacia la composición y el significado de los retablos, y, aunque considera aspectos histórico-culturales y religiosos, la iconología, los cultos y la recepción, es decir, el lugar en la vida de estos objetos, tienen un papel menor. Incluso, en opinión de su alumno Pedro Rojas “no aportó mucho sobre los antecedentes y desarrollo de los retablos. Lo que explicó lo hizo más bien en forma indicativa, reflejando su agudo espíritu de observación, muy espontáneo, tocando la diversidad de materias a que el mismo tema se prestaba”.³⁸ A pesar de estas carencias, justamente la cualidad indicativa ha convertido este texto en un punto de partida ideal para investigaciones que profundicen en los aspectos señalados por Francisco de la Maza, por lo cual un aporte importante es el de incentivar las investigaciones, que el entusiasmo y el don de observación del autor sirvan para inspirar.

En este sentido, y en cuanto a la caracterización formal y general de los retablos novohispanos, apuntaré aquí algunos aspectos que derivan de las consideraciones de Francisco de la Maza. El mismo autor, en otro momento, acuñó el término *anástilo* para aquellos retablos de la segunda mitad del siglo XVIII que carecen de soportes,³⁹ soportes. Mediante el término mismo, que deriva de Στήλε/*stilus*, lo cual significa “columna” en griego y latín, el autor indica que la obra no tiene estilo (*ana-stilo*), es decir, que no hay columna. De ello se concluye que, para la acepción común de estilo, la columna era lo definitorio,⁴⁰ o más bien dicho, el soporte, para incluir al estípite, que es una pilastra. La misma lógica de referencia al soporte es utilizada por Jorge Alberto Manrique mediante

38. Pedro Rojas, “Los ensayos sobre iconología cristiana realizados por Francisco de la Maza a partir de los *Retablos dorados de Nueva España*”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, núm. 41 (1972): 47.

39. Manuel González Galván cita el siguiente estudio donde Francisco de la Maza introdujo el término: “Mexican Colonial Retablos”, sobretiro de la *Gazette des Beaux-Arts* (s/f), 185. (Manuel González Galván, “Modalidades del barroco mexicano”, 64). Elisa Vargaslugo dedica a esta modalidad el siguiente capítulo: “Ultra Barroco o anástilo”, *Artes de México. Retablos mexicanos*, núm. 106, año XV (1968): 58-62.

40. Agradezco a Alejandra González Leyva las reflexiones acerca de la palabra *estilo* y su etimología.

el prefijo “neo” (griego: “nuevo”), cuando denomina neóstilo a aquellos retablos y aquellas portadas que en las últimas décadas del siglo XVIII vuelven a presentar columnas. No obstante, en estas obras no se retoman los modelos grecorromanos, más bien siguen nutriéndose de la ornamentación y de las concepciones formales y espaciales propias de las décadas anteriores del siglo XVIII novohispano. Con la identificación de esta característica en las obras arquitectónicas y retablísticas, el autor describe un periodo que, se asume, coincide con la propagación de ideas ilustradas, lo cual es retomado y analizado por Martha Fernández.⁴¹ Aunque el término “neóstilo” se puede y debe discutir, hay que reconocer la identificación de esta característica arquitectónica específica anterior a la apropiación de modelos europeos basados en la observación de obras de la antigua Grecia y Roma, un fenómeno que para ciertos lugares tiene implicaciones importantes en la retablística, por ejemplo, en Puebla.⁴²

Martha Fernández⁴³ reflexionó acerca de una clasificación formal más detallada de los retablos que no solamente se basa en los soportes, sino que también toma en cuenta la composición y la relación del retablo con el espacio circundante, tanto con base en la forma de la planta del retablo —la cual puede ser planimétrica o poligonal, por lo común llamada abiombada—, como en la organización y relación de sus partes, que a su vez tienen implicaciones en los soportes. Por un lado, define el esquema ortogonal o reticulado, donde existe una división clara y fija entre calles y cuerpos, con soportes en cada uno de los niveles. Por el otro, señala la concepción de un gran cuerpo con soportes

41. Jorge Alberto Manrique, “El ‘neóstilo’: la última carta del barroco mexicano”, *Historia Mexicana* 20, núm. 3 (79) (1971): 335-367 y Martha Fernández, “El neóstilo y las primeras manifestaciones de la Ilustración en Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XVI, núm. 64 (1993): 31-45.

42. Es un tema sobre la región de Puebla sobre el que vale la pena profundizar, porque existen varios conjuntos de retablos de la segunda mitad del siglo XVIII que muestran las características de soportes de inspiración clásica con ornamentación de rocallas, combinados con cornisas y baldaquinos sinuosos como, por ejemplo, el retablo de la Virgen de Trapana de la Biblioteca Palafoxiana (hacia 1773), los retablos en la iglesia de Santa Catalina (1780), de autoría de los ensambladores caciques Manuel Ramos y Francisco Prudencio Mesa, así como los retablos en el crucero de la iglesia de Santo Domingo y el retablo mayor de la iglesia de San Juan del Río (para profundizar véase Neff, “La Escuela de Cora en Puebla”).

43. Martha Fernández, “Tipología del retablo novohispano (una aproximación)”, en *8º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, Restauración y Defensa. Retablos: su restauración, estudio y conservación*. ed. Martha Fernández (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003), 35-57.

monumentales y un ático, inspirada en el retablo de los Reyes de la Ciudad de México, pues era una forma común en la Península Ibérica, mientras que en la Nueva España se usaba, desde el siglo xvi, la organización reticulada. A partir del ejemplo del retablo de Balbás, ambas concepciones espaciales servían de modelo para diseñar retablos en territorio novohispano. Con la conjunción de estos tres elementos, es decir, la forma general de la planta, el tipo de soporte y el tipo de concepción espacial se logra una descripción formal más detallada del conjunto, aunque faltan estudios que profundicen en estas soluciones formales y espaciales, y que, además, determinen otros aspectos formales como, por ejemplo, relacionados con el perfil general del retablo o con la relación entre entablamentos y calles que puedan ayudar a entender la variedad de soluciones. Para ello sería importante considerar las variables temporales y regionales, así como discutir cuáles podrían ser los términos necesarios y esclarecedores que ayuden a entender el panorama retablístico, es decir, cuáles serían los términos que se ajustan a las obras y no las fuerzan a entrar en determinada categoría.⁴⁴

Aunque la clasificación formal desde un punto de vista arquitectónico ha sido una constante para referirse a los retablos, Clara Bargellini sugirió abordar el retablo desde los significados que pudo haber tenido en la época de su creación, basándose en fuentes documentales donde se describen como “monte de oro” o “nuevo cielo” para indagar en la relación entre composición y simbolismo, una veta que se ha explorado poco.⁴⁵ Otro aspecto a discutir, con relación a una caracterización general de los retablos novohispanos es la denominación de

44. Una clasificación en tipologías formales (hornacina, bifronte, fachada, fingido, baldaquino, tríptico) y de la función de un retablo (camarín, cuadro, de arco de triunfo, de Cristo yacente, escenario, eucarístico, expositor, ilusionista, relicario, rosario, sepulcro, tramoya, vitrina) que está muy arraigada en la historiografía española, hasta tal punto que se incluyó en los tesauros del Patrimonio Cultural de España (término *retablo*: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1001253>, consultado el 12 de septiembre de 2023), en la historiografía mexicana sólo ha tenido reflejo en casos aislados. El único término que sí se usa es el de retablo relicario. Opino que estas categorías son bastante complicadas, ya que reducen el retablo a una sola categoría formal o de función, mientras que en muchos casos están presentes varios de los aspectos, incluso el foco puede variar a lo largo del tiempo. Considero más conveniente hacer descripciones detalladas que tomen en cuenta aspectos formales y funcionales, así como la relación entre ambos.

45. Clara Bargellini, “Monte de oro y nuevo cielo. Composición y significado de los retablos novohispanos”, en *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, eds. Martha Fernández y Louise Noelle (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998), 127-135.

“retablos dorados” —recordemos que Francisco de la Maza entiende el dorado como característica integral de un retablo—, pues el conocimiento actual sobre los retablos elaborados entre los siglos XVI y XVIII en las distintas geografías de la Nueva España demuestra que existe una cantidad considerable de obras cuya policromía tiene un alto grado de protagonismo; algunas de ellas ni siquiera integran el dorado.

Panorama de la historiografía posterior al texto de Francisco de la Maza

En las páginas anteriores ya se han presentado algunos aspectos de las publicaciones en México posteriores a *Los retablos dorados de Nueva España*. Aquí se hará un recorrido cronológico más detallado que permite caracterizar el desarrollo de este campo de estudio, sus enfoques y temas de interés, las geografías abarcadas y la nómina de artífices reunida.⁴⁶ Estas publicaciones, cuya mayoría parte del análisis de casos específicos, trátense de conjuntos de retablos u obras aisladas, han enriquecido enormemente el conocimiento acerca del fenómeno “retablo”, por lo cual México cuenta con la bibliografía más amplia a nivel latinoamericano sobre este tipo de obras. Sin embargo, aún dista mucho de la cantidad de investigaciones y publicaciones que existen, por ejemplo, en España, en donde para una gran cantidad de regiones se han hecho estudios exhaustivos, cuyos enfoques suelen incluir la contextualización laboral y social, una caracterización y evolución formal-estilística de los retablos en relación con sus creadores, así como un catálogo de obras.⁴⁷ Los mismos títulos de los libros remiten a la cronología estilística y a la geografía, mientras que cuestiones de iconografía o iconología, así como las prácticas religiosas relacionadas con los retablos son menos tratados en estas visiones generales. Es de notar que las investigaciones parten no sólo de un patrimonio extenso de retablos

46. Para una lista bibliográfica extensa de los estudios retablísticos en México véase “Retablos hispanoamericanos. Un reto para la investigación transregional”, en *Retablos hispanoamericanos. Un reto para la investigación transregional*, ed. Franziska Neff (en prensa). Esta lista, así como el presente análisis, se basa en los textos publicados en castellano en este país para caracterizar su campo de estudio, ya que los publicados en otros países son pocos y muchos de los investigadores también publicaron en México.

47. Para una síntesis de los estudios retablísticos en España y un estado de la cuestión véase, por ejemplo, José Manuel Moreno Arana, *El retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014).

conservados, sino también de un acervo documental muy amplio y bastante explorado, lo cual permite relacionar obras con artífices específicos. En el ámbito mexicano, en cambio, son pocos los casos en que, por el momento, se pueda compaginar un documento con una obra específica, por lo cual se requieren enfoques distintos para dar cuenta de los retablos.

La revisión del estado de la cuestión de los estudios realizados por la academia mexicana deja ver que después de establecer criterios de clasificación formal-estilística, las investigaciones han explorado fuentes primarias, en especial ciertos tipos documentales (por ejemplo crónicas, contratos, ordenanzas), en determinados lugares y con cierto tipo de preguntas (datos sobre artistas, fechas) para afinar la descripción y el análisis de los artefactos como demuestra la relación que aquí presento.

En la década de los años cincuenta y sesenta del siglo xx los estudios versan acerca de las modalidades de lo “barroco”, sobre todo del retablo con estípites y de lo “churrigüesco”, también se presentan algunas noticias o estudios de retablos específicos (Xochimilco, Ciudad de México; Amecameca, Estado de México; Cuauhtinchan, Puebla; Teopisca, Chiapas), se analiza la estética del Retablo de los Reyes y se dedica un número de *Artes de México* a los retablos.⁴⁸ En la década de los años setenta se añade a ello la definición de la modalidad llamada “neóstilo”, se discute la pilastra-nicho, se introduce la tipología de retablos de espejos, se dan noticias sobre los ensambladores Balbás, se profundiza en el retablo de Xochimilco, en uno en el estado de

48. Como, por ejemplo, Franz Blom, “El retablo de Teopisca en Chiapas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VI, núm. 23 (1955): 39-42; Víctor Manuel Villegas, *El gran signo formal del barroco: ensayo histórico del apoyo estípite* (Ciudad de México: Imprenta Universitaria, 1956); Justino Fernández, *El Retablo de los Reyes. Estética del arte de Nueva España* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959); Manuel González Galván, “Modalidades del barroco mexicano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VIII, núm. 30 (1961): 39-68; Pedro Rojas, “Formas distintivas de la ornamentación barroca mexicana del siglo xviii”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* IX, núm. 36 (1967): 25-38; *Artes de México. Retablos mexicanos*, núm. 106 (1968); Efraín Castro Morales, “El retablo de Cuauhtinchan, Puebla”, *Historia mexicana* 18, núm. 2 (octubre-diciembre de 1968): 179-189; Elisa Vargaslugo, “Un retablo del siglo xvii”, en *Conciencia y autenticidad históricas. Escritos en homenaje a Edmundo O’Gorman*, ed. Juan Antonio Ortega y Medina (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968), 399-406; De la Maza, *El churrigüesco en la Ciudad de México* y Francisco José Belgodere Brith, “El retablo de san Bernardino de Sena en Xochimilco: Estudio formal y simbólico religioso”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Suplemento 2 del núm. 39 (1969).

Hidalgo, en un retablo jesuita de Zacatecas y en el conjunto de retablos en Tepotzotlán.⁴⁹ En la década de los años ochenta aumenta de manera considerable la cantidad de estudios y su alcance en cuanto a geografías, información documental y visiones generales, pues se presentan investigaciones sobre retablos de la Catedral de México —entre estos la historia y restauración del Retablo de los Reyes—, del Estado de México —como los retablos de Tepotzotlán—, sobre retablos de Hidalgo, retablos con columnas de tipo salomónico en la región de Puebla, un retablo en Santa Cruz (Tlaxcala), retablos de la Mixteca Alta (Oaxaca), de Santa Prisca en Taxco (Guerrero), de Santa Clara y Santa Rosa, Querétaro, así como sobre esculturas y retablos de Durango, y los inventarios de obras religiosas en el obispado de la Nueva Vizcaya.⁵⁰

49. Por ejemplo: Manrique, “El ‘neótilo’: la última carta del barroco mexicano”, 335-367; Elisa Vargaslugo, “Nuevos documentos sobre Jerónimo, Isidro y Luis de Balbás”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XII, núm. 43 (1974): 75-106; Marco Díaz, “El patronazgo en las iglesias de la Nueva España. Documentos sobre la Compañía de Jesús en Zacatecas en el siglo XVII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIII, núm. 45 (1976): 97-105; María del Consuelo Maquívar, *Los retablos de Tepotzotlán* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976); Guillermo Tovar de Teresa, “Una nota sobre los retablos de espejos en la Nueva España”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 1 (1978): 29-30; Armida Alonso Lutteroth, “La madera del retablo San Bernardino de Sena en Xochimilco”, *Boletín de Monumentos Históricos*, Primera época, núm. 2 (1979): 5-10; María Concepción Amerlinck de Corsi, “Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia, y el retablo de la Concepción de Ciudad de México”, *Boletín de Monumentos Históricos*, Primera época, núm. 3 (1979): 25-34; Eduardo Báez Macías, “El retablo de fray Miguel de Herrera en la iglesia de Santa Catarina, Edo. de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XII, núm. 49 (1979): 73-78.

50. Véase George Wharton James, “Un documento acerca del retablo de San Pedro de la catedral de México”, *Boletín de Monumentos Históricos*, Primera época, núm. 4 (1980): 17-22; María Concepción Amerlinck de Corsi, “El antiguo retablo del Señor del Buen Despacho en la Catedral de México”, *Boletín de Monumentos Históricos*, Primera época, núm. 5 (1981): 15-18; Guillermo Tovar de Teresa, “Los autores de los retablos de la iglesia del Colegio de Tepotzotlán”, *Boletín de Monumentos Históricos*, Primera época, núm. 5 (1981): 29-34; Marco Díaz, “Retablos salomónicos en Puebla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIII, núm. 50 (1982): 103-110; Elisa Vargaslugo, *La iglesia de Santa Prisca de Taxco* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982 y 1999); Santiago Sebastián, “Popularización de la doctrina contrarreformista: retablo de Santa Cruz de Tlaxcala”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIV, núm. 54 (1984): 113-117; José Rodolfo Anaya Larios, *Los retablos dorados de Santa Clara y Santa Rosa de Querétaro. Un estudio histórico-morfológico* (Ciudad de México: Universidad Autónoma de Querétaro/Centro de Investigaciones y Estudios Históricos, 1984); Guillermo Tovar de Teresa y Jaime Ortiz Lajous, *Catedral de México. Retablo de los Reyes. Historia y restauración* (Ciudad de México: Secretaría de

Se publican reflexiones acerca de los gremios,⁵¹ se amplía la información de artistas ya conocidos y se añaden nuevos, con énfasis en los talleres familiares; entre los nombres que abarcan aquella geografía que parte de la Ciudad de México podemos mencionar a Felipe de Ureña, Isidoro Vicente de Balbás, Manuel de Nava, Juan Montero, los Ramírez y el taller de los Xuárez-Ocampo, mientras que para Querétaro a Pedro de Rojas.⁵²

Es notorio que en esta década se publican varios textos que presentan panoramas de retablos que gracias a las investigaciones anteriores son más abarcadoras en cuanto a información y en ejemplos de retablos que el libro de Francisco de la Maza, como son los dos textos sobre esculturas y retablos de los siglos XVI al XVIII de Consuelo Maquívar y Clara Bargellini, en *Historia del arte mexicano*, el libro *Renacimiento en México. Artistas y retablos*, de Guillermo Tovar de Teresa, *México barroco*, del mismo autor, y la publicación de la tesis doctoral de Joseph Baird sobre los retablos del siglo XVIII, en el sur de España, Portugal y México.⁵³ Un lugar especial ocupa el encuentro “Imaginería virreinal” orga-

Desarrollo Urbano y Ecología, 1985); José Guadalupe Victoria, “Retablística novohispana en el Estado de Hidalgo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XV, núm. 57 (1986): 63-73; Clara Bargellini, “La ‘segunda visita’ a la Nueva Vizcaya de Pedro Tamarón: consideraciones generales e inventarios”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIV, núm. 54 (1984): 69-96; Clara Bargellini, “Esculturas y retablos coloniales de la ciudad de Durango”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XV, núm. 59 (1988): 151-174 y María de los Ángeles Romero Frizzi, “Más ha de tener este retablo”, *Boletín Monumentos Históricos*. Segunda época, núm. 9 (1989): 16-27.

51. Guillermo Tovar de Teresa, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII en la Nueva España”, *Historia Mexicana* 34, núm. 1 (133) (julio-septiembre 1984): 5-40 y Efraín Castro Morales, “Ordenanzas de pintores y doradores de la Ciudad de Puebla de los Ángeles”, *Boletín Monumentos Históricos*. Segunda época, núm. 9 (1989): 4-9.

52. Efraín Castro Morales, “Juan Montero, ensamblador y arquitecto novohispano del siglo XVII”, *Boletín Monumentos Históricos*. Primera época, núm. 6 (1981): 5-28; José Vergara Vergara, “El taller de Felipe de Ureña”, en *Boletín de Monumentos Históricos*. Primera época, núm. 5 (1981): 35-50; Efraín Castro Morales, “Los Ramírez. Una familia de artistas novohispanas del siglo XVII”, *Boletín Monumentos Históricos*. Primera época, núm. 8 (1982): 5-36; Efraín Castro Morales, “Manuel de Nava, un escultor y ensamblador mexicano de los siglos XVII y XVIII”, *Nuevo Museo Mexicano* 1, núm. 1 (1985): 42-46; Nuria Salazar de Garza, “Un diseño de Isidoro Vicente de Balbás”, *Boletín de Monumentos Históricos*. Segunda época, núm. 9 (1989): 28-31; Mina Ramírez Montes, *Pedro de Rojas y su taller de escultura en Querétaro* (Santiago de Querétaro: Dirección de Patrimonio Cultural y Bienestar Social del Gobierno del Estado del Estado de Querétaro, 1988).

53. María del Consuelo Maquívar, “Escultura y retablos del s. XVI-XVII” y “Retablos del siglo XVII”, en *Historia del Arte Mexicano*, vol. 8 (Ciudad de México: Editorial Salvat, 1986), 1102-

nizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas y el Museo Nacional del Virreinato, donde por primera vez se dedicó un coloquio a la discusión de los avances en los estudios de escultura novohispana, incluyendo reflexiones acerca de la actividad retablística, tanto desde el punto de vista metodológico e historiográfico como a partir de nuevos datos documentales, de la actividad gremial y profundizando en geografías que no habían sido tratadas con anterioridad.⁵⁴

En la década de los años noventa continúa la tendencia de la anterior. Se enriquece la nómina de artífices, al agregar estudios acerca del taller Xuárez-Ocampo, de Jerónimo de Balbás, del poblano Luis Ramos Franco en Querétaro y de los retablos en los cuales participó Juan Correa con pinturas.⁵⁵ En relación con las distintas geografías se estudia un retablo de las cercanías de la Ciudad de México, el retablo de los Reyes en Puebla, los retablos de Cuauhtinchan (Puebla), de Tlacoachahuaya (Oaxaca), las obras de Felipe de Ureña en Oaxaca, los retablos de Querétaro en general, y del siglo xvii, en específico, retablos neocoloniales en Estados Unidos, así como devociones jesuitas y retablos.⁵⁶

1135; Clara Bargellini, "Esculturas y retablos del siglo xviii", en *Historia del Arte Mexicano*, vol. 8 (Ciudad de México: Editorial Salvat); Guillermo Tovar de Teresa, *Renacimiento en México. Artistas y retablos* (Ciudad de México: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1982); Guillermo Tovar de Teresa, *México barroco* (Ciudad de México: SAHOP, 1981); Joseph Armstrong Baird, *Los retablos del siglo xviii en el sur de España, Portugal y México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986 [traducción de la tesis doctoral del autor, Harvard, 1951]).

54. Gustavo Curiel, ed., *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990).

55. Véase, por ejemplo, Guillermo Tovar de Teresa, *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo (1673-1724)* (Ciudad de México: Banca Serfin, 1990); Guillermo Tovar de Teresa, *Jerónimo de Balbás en la Catedral de México* (Ciudad de México: Espejo de Obsidiana, 1990); Elisa Vargaslugo, "Comentarios acerca de la construcción de retablos en México, 1687-1713", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XVI, núm. 62 (1991): 93-101; Mina Ramírez Montes, "Un ensamblador poblano en Querétaro: Luis Ramos Franco", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XVI, núm. 62 (1991): 151-161; Alonso de la Sierra y Guillermo Tovar de Teresa, "Diversas facetas de un artista de dos mundos: Jerónimo de Balbás en España y México", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, núm. 3 (1991): 79-107; Joaquín Bérchez Gómez, "Sobre la obra de Jerónimo Balbás en Nueva España: Ecos de Pozzo y Rubens", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núms. 48-49 (1992): 7-30; Fátima Halcón, "Arquitectura y retablística novohispana: las obras de Felipe de Ureña en Oaxaca", *Archivo Español de Arte* LXIX, núm. 274 (1996): 171-182.

56. Por ejemplo, Rubén Vasconcelos Beltrán, *Tlacoachahuaya: lugar húmedo* (Ciudad de México: R. Vasconcelos Beltrán, 1992); Luisa Elena Alcalá, "Las 'imágenes' de Jerónimo Nadal y un retablo novohispano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XVI, núm. 64 (1993):

Clara Bargellini aboga por clasificar el retablo no sólo desde el punto de vista formal-estilístico, sino desde los significados que pudo haber tenido en la época de su creación, con lo cual reclama una diversificación de enfoques.⁵⁷ Entre las publicaciones de visiones generales cuenta *Pintura y escultura en Nueva España. El barroco*. Respecto a la visibilidad del campo de estudio hay que mencionar el Primer Simposio Internacional de Arte Sacro en México, que incluía una mesa con temática de retablos.⁵⁸ Una importancia trascendental adquiere la elaboración de un catálogo de retablos en el estado de Morelos, que, por primera vez, brinda un panorama completo del patrimonio retablístico conservado en un estado de la república⁵⁹ y deja entrever la necesidad de conocer mejor los objetos que pueden servir de estudio y que saber de su existencia es esencial para la actividad académica.

A partir de 2000 aumenta la variedad de enfoques que matizan el fenómeno retablo, pues se presentan estudios sobre ciertas tipologías de retablos (como retablos relicarios, de espejos, pintados), los transparentes, tipologías y geografías de retablos con columnas de tipo salomónico, tipologías simbólicas

47-55; José G. Montes de Oca, *Retablos de Querétaro* (Santiago de Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, 1994); Carlos Flores Marini, “Los retablos de Cuauhtinchan”, *Estudios de Arte y Estética*, núm. 42 (1997): 161-171; Manuel González Galván, *Voces del barroco en Santa Prisca de Taxco* (Ciudad de México: J. Salcido y Romo, 1997); Guillermina Ramírez Montes, *Retablos y retablistas: Querétaro en el siglo XVII* (Santiago de Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, 1998); Clara Bargellini, “Jesuit Devotions and Retablos in New Spain”, en *The Jesuits. Cultures, Science, and the Arts, 1540-1773*, ed. John W. O’Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris y T. Frank Kennedy (Toronto/Búfalo/Londres: University of Toronto Press, 1999), 680-698 y Martha Fernández, “El retablo de los Reyes: traza, diseño y autoría”, en *La Catedral de Puebla en el arte y en la historia*, ed. Montserrat Galí (Puebla: Secretaría de Cultura/ Gobierno del Estado de Puebla/Arzobispado de Puebla/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades/Benemérita Universidad de Puebla, 1999), 27-41.

57. Bargellini, “Monte de oro y nuevo cielo. Composición y significado de los retablos novohispanos”, 127-135.

58. Marcus Burke, *Pintura y escultura en Nueva España. El barroco* (Ciudad de México: Grupo Azabache, 1992); *Primer Simposio Internacional de Arte Sacro en México* (Ciudad de México: Comisión Nacional de Arte Sacro, 1992).

59. Teresita Loera Cabeza de Vaca y Anaité Monteforte Iturbide, “Catálogo de retablos virreinales del estado de Morelos: un registro para la conservación del patrimonio”, *El correo del Restaurador. Nueva Época*, núm. 9 (1999); Teresita Loera Cabeza de Vaca y Anaité Monteforte Iturbide, *Catálogo de retablos virreinales del estado de Morelos: un registro para la conservación del patrimonio* (tesis de licenciatura, Ciudad de México-Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, 1999).

del retablo, cortinas y velos en retablos y la presencia eucarística en los retablos.⁶⁰ Se aporta información documental sobre Mateo de Pinos (Ciudad de México), Pedro Ramírez el Viejo (Ciudad de México), José Joaquín Sáya-gos (Ciudad de México), Alfonso de Pinos (Oaxaca), Juan García Castañeda y Felipe Ureña (San Juan de los Lagos), Francisco de la Gándara Hermosa (Guadalajara), así como el análisis de un documento sobre disputas entre gremios en Puebla y la definición del arte de ensamblar como arte noble, lo

60. Gabriela Sánchez Reyes, “Retablos relicario en la Nueva España”, en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano, “Territorio, Arte, Espacio y Sociedad”*, ed. José Manuel Almasa et al. (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 616-677; Lorenzo Monterrubio Antonio, “El retablo pintado en la iglesia del Carmen”, *Boletín de Monumentos Históricos*. Tercera época, núm. 8 (2006): 57-69; Martha Fernández, “Tipologías del soporte salomónico en la Nueva España”, en *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Orientes-Occidentes. El arte y la mirada del otro*, ed. Gustavo Curiel (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), 209-238; Juan B. Artigas, *Retablos de espejos. La desmaterialización de la estructura* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Arquitectura-División de Estudios de Posgrado, 2012); Martha Fernández, “El retablo barroco: sus tipologías y su mensaje simbólico”, en *Barroco y cultura novohispana. Ensayos interdisciplinarios sobre filosofía, política, barroco y procesos culturales: cultura novohispana* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Ediciones Eón, 2012), 73-106; Martha Fernández, “El retablo como imagen del paraíso”, en *Investigaciones sobre escultura y pintura. Siglos XVI-XVIII*, ed. Elisa Vargaslugo (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 13-27; Agustín Solano Andrade, “Análisis formal comparativo del retablo con soportes de tipo salomónico en la región Puebla Tlaxcala. Un acercamiento”, en *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*, coords. Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle e Inmaculada Rodríguez Moya, vol. 2 (Santiago de Compostela: Andavira Editores, 2013), 207-223; Leonor Labastida Vargas, “Cortinas y velos en los retablos de Vizcaínas. Ornato y simbolismo”, en *El tejido policromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, coords. Pablo F. Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013), 51-63; Guillermo Arce Valdez, “Descripción para un retablo novohispano pintado sobre tela”, *Miradas. Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica*, núm. 1 (2014): 158-162; Agustín Solano Andrade, “Noticias de retablos pintados en la región Puebla-Tlaxcala ¿Categoría y/o representación?”, en *Espacios y muros del barroco iberoamericano*, eds. María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón e Inmaculada Rodríguez Moya, vol. VI (Santiago de Compostela y Sevilla: Andavira Editora, Enredars/Universidad Pablo de Olavide, 2019), 345-362; José Guillermo Arce Valdez, “La presencia eucarística en los retablos novohispanos: el caso del ‘colateral’ de San Francisco Javier en Tepotzotlán”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XLI, núm. 114 (2019): 115-155; Martha Fernández, “Transparentes de la Nueva España”, *Interpretatio. Revista de Hermenéutica* 4, núm. 1 (marzo-agosto de 2019): 121-154.

cual permite indagar sobre las inquietudes artísticas de la época.⁶¹ Las geografías abarcan Puebla, Tlaxcala, Yanhuitlán (Oaxaca), Xaltocan, Tecámac y Zentlalpan, en el Estado de México, Ciudad de México, Querétaro, Guanajuato, Guadalajara, Santa Prisca, en Taxco (Guerrero), la antigua California, Durango, Chihuahua, Zacatecas, Teabo y Maní (Yucatán),⁶² con lo cual está

61. Véase, por ejemplo, Guillermo Tovar de Teresa, “Noticias acerca del retablo mayor y la sillería de coro de la catedral de Guadalajara: Francisco de la Gándara Hermosa en 1619”, *Boletín de Monumentos Históricos*. Tercera época, núm. 1 (2004): 7-16; José María Lorenzo Macías, “El arquitecto ensamblador Mateo de Pinos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXVII, núm. 86 (2005): 113-167; José María Lorenzo Macías, “De mecánico a liberal. La creación del gremio de ‘las nobles y muy liberales artes de ensamblar, esculpir, tallar y dorar’ en la ciudad de Puebla”, *Boletín de Monumentos Históricos*. Tercera época, núm. 6 (enero-abril de 2006): 42-59; Gabriela Sánchez Reyes, “El ensamblador Pedro Ramírez el Viejo, y el contrato del retablo mayor de la iglesia de la Merced de México (1657)”, *Boletín de Monumentos Históricos*. Tercera época, núm. 8 (2006): 47-56; Fátima Halcón, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones/Universidad de Sevilla, 2012); José Armando Hernández Soubervielle y Omar López Padilla, “Juan García de Castañeda, Felipe Ureña y el proyecto del retablo mayor para el Santuario de Nuestra Señora de San Juan de Lagos (1758-1763)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXVI, núm. 105 (2014): 63-93; Eden Zárate, “Nuevas noticias sobre Alfonso de Pinos, un ensamblador oaxaqueño de la primera mitad del siglo XVIII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XLIII, núm. 18 (abril de 2021): 229-248; Leonor Labastida Vargas, “José Joaquín Sáyagos. Empresario y artista al servicio de los vascos”, en *Intervenciones y escultura virreinal. Historia e interpretación*, ed. Patricia Díaz Cayeros y Fanny Unikel (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022), 45-58.

62. Véase Montserrat Galí Boadella, “La catedral de Puebla, punto de encuentro de la escultura. Siglos XVII-XIX”, en *El mundo de las catedrales novohispanas*, ed. Montserrat Galí Boadella (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Instituto de Ciencias y Humanidades “Alfonso Vélez Pliego”, 2002), 167-198; Luis Serrano Espinoza, *El retablo barroco en Guanajuato. Interpretación y catálogo* (Guanajuato: La Rana, 2004); Fernando González Dávila, “Los constructores de San Cayetano, Valenciana, Guanajuato. Inventario y avalúo de la herramienta con que se fabricaron sus retablos”, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 26, núm. 103 (2005): 171-209; Verónica Hernández Díaz, “Los retablos de la capilla de Aránzazu de Guadalajara”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXVIII, núm. 88 (2006): 71-113; Alejandra González Leyva, coord., *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico/Consejo Nacional de Ciencias y Tecnologías, 2009); Bárbara Meyer de Stinghamer, *Iglesias de la antigua California: fachadas y retablos del siglo XVIII* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008); María del Carmen Olvera Calvo, “Una obra pía... un retablo para santa Catarina mártir en la ciudad de Santiago de Querétaro”, *Boletín de Monumentos Históricos*. Tercera época, núm. 12 (2008): 129-140; Miguel Vallebuena Garcinava, *Retablos y talla*

representada una diversidad de lugares a lo largo y ancho del país. En dos de estos casos (Guanajuato y Chihuahua) los estudios incluyen un catálogo de los retablos del lugar, proporcionando así abundante material para futuras investigaciones.

Es de resaltar la publicación *Los retablos de la Ciudad de México siglos XVI al XX: una guía* de 2005, de nuevo como panorama de la retablística que refleja el estado de la cuestión del momento. Aunque no escribe una historia del retablo novohispano en general, sí presenta partes de esta historia y un catálogo de los retablos de un determinado lugar a lo largo del tiempo, ya que incluye ejemplos hasta nuestros días. Los tres textos introductorios “Los retablos dorados”

de madera en Durango de los siglos XVI al XVIII (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010); Clara Bargellini, *Marcos de veneración. Los retablos virreinales de Chihuahua* (Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura/Pitahaya editores, 2011); Franziska Neff, “Apuntes documentales sobre escultura, retablos y sus artífices a finales del siglo XVIII en Puebla”, en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Angeles*, ed. Pablo F. Amador Marrero (Puebla: Fundación Amparo/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, en colaboración con el Instituto de Ciencias y Humanidades, “Alfonso Vélez Pliego” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2012), 207-331; Alena Robin, “El retablo de Xaltocan, las imágenes de Jerónimo Nadal y la Monja de Ágreda”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIII, núm. 88 (2012): 53-70; Alessia Frassani, “Teatro de la memoria: los retablos de la iglesia de Santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca”, *Boletín de Monumentos Históricos*. Tercera época, núm. 29 (2013): 37-51; Elsa Arroyo, “Los retablos de Tlaxcala: tiempo, forma y estructura”, en *Tlaxcala: la invención de un convento*, coord. Alejandra González Leyva (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras/Dirección General del Personal Académico, 2014), 111-209; Luis Gabriel Rivera Madrid, *El conjunto de retablos de Santa Cruz Tecámac* (Ciudad de México: Editorial Fénix, 2014); Sarbelio Moreno Negrete, *De Querétaro al mundo. Los retablos dorados* (Santiago de Querétaro: Fondo Editorial de Querétaro, 2014); Guillermo Arce, “Del Tepeyac a Zentlalpan: noticias de un retablo transterrado”, *Boletín de Monumentos Históricos*. Tercera época, núm. 38 (2016): 138-143; Maricela de la Luz Valverde Ramírez, Sigifredo Esquivel Marín y Julio César Jiménez Moreno, “El arte sacro del retablo. Puerta de las Benditas Ánimas en el Purgatorio de la Parroquia del Sagrario de Zacatecas”, *FILHA* 21 (julio-diciembre de 2019); Pedro Ángeles Jiménez, Elsa Arroyo Lemus y Elisa Vargaslugo, coords., *Historias de pincel: pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020); Bertha Pascacio Guillén, “‘Son retablos de talla extremados’: los colaterales de columnas antropomorfas en el Yucatán virreinal”, *Fronteras de la Historia. Revista de historia colonial latinoamericana* 26, núm. 1 (2021): 170-198 (ejemplar dedicado a cultura visual colonial); C. Cody Bartet, “The Retablos of Teabo and Mani: The Evolution of Renaissance Altars in Colonial Yucatán”, *Arts* 10, núm. 23 (2021): 23.

(Elisa Vargaslugo), “Iconología y significación de los retablos” (Jaime Morea) y “Estructura material de los retablos. Una historia contada desde dentro” (Luis Huidobro) profundizan en aspectos fundamentales de los retablos como son su historia general y sus posibles significados, formas y maneras constructivas, por lo cual transmiten una percepción más integral de este objeto tridimensional y complejo, ya que no sólo lo perciben desde su visión frontal. Esta contextualización general es dirigida y detallada en las introducciones de cada uno de los cinco apartados del catálogo hacia la Ciudad de México y la temporalidad en cuestión por el/la autor/a de éste, que también realizó las fichas de catálogo correspondientes.⁶³ Estas fichas brindan un primer acercamiento a los retablos, ya que contienen información técnica que ubica al objeto, un texto de descripción y análisis del retablo, así como una fotografía general y frontal del retablo. Los textos reflejan los intereses de sus autores/as y el estado de la cuestión de cada objeto, ya que profundizan en aspectos distintos y varían en extensión, aunque los análisis se centran en los aspectos formal-estilísticos, iconográficos y documentales, no en cuestiones de materialidad. En tres casos el retablo o conjunto cuenta con una representación digital, resultado de un proceso de fotogrametría. Estos casos son el retablo de San Bernardino de la iglesia de Xochimilco, el Retablo de los Reyes de la Catedral y el retablo mayor de la capilla de (arc)ángeles del mismo recinto; justamente ejemplos de los retablos más investigados según la revisión bibliográfica. Esta guía se puede considerar un estado de la cuestión, que da cuenta de los diversos enfoques y de la gran variedad y diversidad de retablos existentes. Opino que antes de querer hacer una historia general del retablo en la Nueva España, parece de mayor utilidad realizar visiones regionales —ya suficientemente complejas—, de las cuales en algún momento se podrán abstraer preguntas y describir tendencias generales.

63. Armando Ruiz, coord., *Los retablos de la Ciudad de México siglos XVI al XX: una guía* (Ciudad de México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005). Los apartados del catálogo son “Los retablos del siglo XVI y principios del siglo XVII”, de Clara Bargellini, “Retablos del siglo XVII en la ciudad de México”, de José Santiago, “La pilastra estípite y sus secuelas”, de Jorge Alberto Manrique con la participación de Miguel Ángel Rosas, “Los retablos neoclásicos: una obra de arquitectos y escultores”, de Elizabeth Fuentes Rojas y “El panorama del retablo después del neoclásico y hasta nuestros días”, de Armando Ruiz. Como complemento figura el texto “La fotografía del retablo histórico como recurso de la memoria. Una selección de imágenes que se conservan en los acervos de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos”, de Nuria Salazar Simarro.

Es menester hacer referencia a las tesis de grado en historia del arte realizadas en México por ser importantes aportaciones al estado de la cuestión y reflejo de los intereses de la academia.⁶⁴ El primer punto a señalar es la poca cantidad de trabajos de grado que analizan un tema retablístico, que en parte se debe a la poca oferta de carreras de Historia del Arte en el país. Las investigaciones suelen partir de un único retablo o del conjunto en una iglesia. Mientras que las tesis de licenciatura⁶⁵ retoman temáticas básicas como análisis compositivos, iconográficos e históricos-artísticos, en las tesis de

64. Como base se tomó la información disponible en internet, en las bases de datos de las distintas universidades y en los buscadores. Aunque la base de datos de la UNAM, al parecer, contiene información acerca de todas las tesis realizadas en el seno de esta institución, la información acerca de otras instituciones no es tan completa, por lo cual no todas las tesis que se realizaron hace ya más de veinte años se ven reflejadas.

65. Aquí unos ejemplos: María del Consuelo Maquívar, “Estudio iconográfico de los retablos y la fachada de la Iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlán” (tesis de licenciatura en Historia, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía Letras, 1975); María del Pilar Revuelta Revuelta, “Parroquia de San Juan Bautista en Libres, Puebla: análisis formal e iconográfico de sus retablos barrocos” (tesis de licenciatura, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1979); Ernestina Patricia Bravo Troncoso, “La iglesia de Nuestra Señora del Pilar, la enseñanza: análisis iconográfico e iconológico de sus retablos” (tesis de licenciatura en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1993); Gabriela Sánchez Reyes, “La iglesia y la capilla del Rosario de Azcapotzalco. Iconografía e iconología de sus retablos” (tesis de licenciatura en Ciencias Humanas, Ciudad de México: Universidad Claustro de Sor Juana, 1997); Paola Aguilar-Álvarez Zerezero, “Los retablos de la Profesa” (tesis de licenciatura en Historia, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía Letras, 1998); Yunuen Lizu Maldonado Dorantes, “Victoriano Sánchez: un escultor mulato en la cañada oaxaqueña” (tesis de licenciatura en Historia, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía Letras, 2008); Andrea Acevedo Alanís, “Un colateral con sus cuadros de la Pasión. Estudio histórico-artístico del retablo de Santa Cruz Iztacalco” (tesis de licenciatura en Historia, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2015). También otras disciplinas como artes visuales e ingeniería han aportado a la temática: Juan C. Serrano Niño, “Análisis compositivo del retablo principal del ex-convento de Meztlán, Hidalgo” (tesina de licenciatura en Artes Visuales, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1991); Augusto Vinicius Marquet Colmenares, “El último bastión análogo: edición electrónica del Glosario de términos del retablo novohispano” (tesina de licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2008); Yusef Zavala Cabello, “Análisis estructural del Retablo de los Reyes de la Catedral de México” (tesis de licenciatura en Ingeniería Civil, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Ingeniería, 2012).

maestría⁶⁶ se percibe una mayor variedad de enfoques: teórico-historiográficos, iconográficos, la crítica de fuentes, el análisis de la función, de la relación con la liturgia y la devoción, así como de la construcción y materialidad. Salta a la vista que el número de tesis doctorales de historia del arte y áreas afines es aún menor, por lo cual se perfila como un campo de estudio poco explorado últimamente, ya que en los últimos veinte años en la UNAM, sólo cuatro doctorados terminados de distintos enfoques y alcances, se dedicaron a la retablistica

66. Amaya Escudero Z., “Un retablo barroco del siglo XVIII: el retablo de la Virgen de la Fuente en la Iglesia de Regina Coeli en la Ciudad de México” (tesis de maestría en Historia de las Artes Plásticas, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1970); Rebeca Ofelia Barrera Rivera, “La capilla de las Vizcaínas: análisis iconográfico de sus retablos” (tesis de maestría en Historia, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1975); Rebeca Ofelia Barrera Rivera, “Los retablos del centro de la Ciudad de México” (tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1984); María del Carmen Fernández Niño, “Los retablos de la Parroquia de San Francisco Tepeyanco: el conflicto del clero regular y secular en imágenes” (tesis de maestría en Estudios de Arte, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2004); Rie Arimura Kamimura, “El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcángel en Huejotzingo, Puebla (1584-1586): Estudio teórico historiográfico” (tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2005); Agustín René Solano Andrade, “Retablo de la parroquia de San Juan Bautista, Cuautlancingo” (tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2010); José Guillermo Arce Valdez, “La presencia eucarística en los retablos novohispanos” (tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2011); Fanny Unikel Santoncini, “Sistema constructivo, policromía e iluminación en el retablo de la Inmaculada Concepción, Santa Prisca, Taxco” (tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2013); María de Lourdes Inclán Pérez, “Reconstrucción hipotética del retablo del siglo XVII dedicado a Santa Ana en la Catedral de México” (tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2014); Judith Fuentes Aguilar Merino, “El retablo de la Virgen de Trapana de la biblioteca Palafoxiana, una revaloración de su función” (tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2016); Yunuen L. Maldonado Dorantes, “El retablo de la virgen de Guadalupe. Un ejemplo de creación y devoción en Santiago Tejupan, Oaxaca” (tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2016); Claudia Alejandra Garza Villegas, “Cumbres y valles en la pintura novohispana del segundo cuarto del siglo XVII: el caso de las series de los retablos de San Juan Bautista y San Buenaventura de la catedral de Corpus Christi, Tlalnepanltla, Estado de México” (tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2021).

y abarcaron las geografías de Ciudad de México, Valle de Tlacolula (Oaxaca), San Cristóbal de las Casas (Chiapas) y Yucatán.⁶⁷ Tampoco han habido muchos encuentros académicos internacionales en los últimos años, solamente el simposio *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano. Forma, função e iconografia* (Simposio internacional, Universidade Nova de Lisboa) en 2015, por un lado, donde investigadores y egresados de la Universidad de Sevilla, una investigadora de la Sapienza Università di Roma, un investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas, así como restauradores e investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia abordaron temáticas relacionadas con la retablistica novohispana.⁶⁸ Por el otro lado, el coloquio *Retablos hispanoamericanos. Un*

67. María del Rocío Arroyo Moreno, “El retablo del siglo xvii en la capital de la Nueva España” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2008); Gabriela García Lascurain Vargas, “La capilla del Señor Crucificado y el arte del retablo en el Valle de Tlacolula, Oaxaca” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2012); José Francisco Gómez Coutiño, “Arquitectura, religión y sincretismo en la evangelización de Chiapas: un enfoque iconográfico de los retablos del siglo xviii de la Catedral de San Cristóbal de las Casas” (tesis de doctorado en Arquitectura, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2013); Bertha Mercedes Pascacio Guillén, “Los retablos policromos de la sierra en la península de Yucatán” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2019). Habría que agregar a Franziska Neff, “La Escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2013), que incluye información y reflexiones acerca del gremio, las obras y la actividad de los ensambladores, así como a Ligia Alethia Fernández Flores, “El pintor y dorador Francisco Martínez (ca. 1692-1758)” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2017) por analizar la trayectoria y las obras de este artista que se dedicaba tanto al dorado como a la fabricación de retablos y obras efímeras.

68. Convocado por el grupo de investigación “Medieval and Early Modern Art Studies”, distribuido en los siguientes ejes temáticos “O Retábulo Ibero-Americano: Identidades, transferências e assimilações”, “O Retábulo e o espaço: desenho, arquitetura, pintura e escultura”, “O Retábulo e a iconografia: interpretação, significado e função”, “Património retabular: conservação, restauro, defesa e valorização”, y publicado en dos volúmenes bajo el título *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano. Forma, função e iconografia*, coord. Ana Celeste Glória (Lisboa: Universidad Nova de Lisboa-Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2016). Los siguientes textos tratan de retablos novohispanos: vol. I, Francisco Javier Herrera García, “Trasvases e influjos entre la retablistica española y americana: la Nueva España en el proceso asimilador y de maduración creativa (siglo xvi) (27-40); Ligia Fernández Flores, “La obra retablistica en la Nueva España del pintor y dorador Francisco Martínez (1723-

reto para la investigación transregional (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM) reunió, en 2021, a especialistas de diferentes países latinoamericanos, donde nueve ponencias analizaron retablos novohispanos.⁶⁹

El recorrido que acabo de realizar se enfocó en la disciplina de la historia del arte, pero las visiones, desde las áreas de conservación, se hicieron más presentes a partir de 2000, gracias a distintas actividades interdisciplinarias. El seminario de conservación del Instituto de Investigaciones Estéticas dedicó su coloquio de aquel año a “Retablos: su restauración, estudio y conservación”,⁷⁰ y en 2002 tuvieron lugar dos encuentros de carácter internacional donde especialistas de América Latina y España intercambiaron sobre temas emergentes de la conservación de los retablos; publicó cada uno un comunicado, en los cuales manifestaron su conceptualización de los retablos y sus principios, y resaltaron la

1758) (101-112); Fátima Halcón, “Trasvases e influencias: el retablo del siglo XVIII en el ámbito novohispano” (135-148); Óscar Flores Flores (IIE, UNAM), “Jerónimo de Balbás y el ciprés de la Catedral de México” (217-230); Stefania Tuzi, “La difusión barroca de las columnas salomónicas en los retablos españoles, sicilianos y del Nuevo Mundo: algunos ejemplos” (231-246); Luis Huidobro Salas y Yunuen L. Maldonado Dorantes, “La mesa de trabajo de un constructor de retablos” (277-286). En el vol. II: Álvaro Cabezas García, “La retablística novohispana en el debate estético de signo ilustrado” (15-26); Escardiel González Estévez, “La iconografía de los Siete Arcángeles en el retablo hispanoamericano. Heterodoxia, censura y devoción pública” (79-90); Sarahy Fernández García y Perla Téllez Cruz, “Retablo ilusionista de la Capilla de San Bernardino en Izúcar de Matamoros, Puebla, México” (215-226).

69. Evento en línea, cuyas participaciones están en el canal de Youtube del Instituto de Investigaciones Estéticas y se encuentran en proceso de publicación. Las mesas tuvieron las siguientes temáticas: “Catalogación. Problemas y propuestas”, “Terminología y documentación”, “Modelos e intercambios artísticos”. Diálogo de inauguración: <https://www.youtube.com/watch?v=yvUQU8umgy8>; mesa 1: https://www.youtube.com/watch?v=hvvmhovrazo&list=PLCDl5M_qkVrgFYDZGEBrleWNWdt76mgru; mesa 2: https://www.youtube.com/watch?v=o_qaiOPRAHO&list=PLCDl5M_qkVREU-7OyjkmmWRiXOQYTHXdn; mesa 3: https://www.youtube.com/watch?v=NGXoyy-gzjdw&list=PLCDl5M_qkVrFLbEPNxo81bOoBcBP6I. Diálogo de clausura: https://www.youtube.com/watch?v=jauaCneG_pc

70. Martha Fernández, ed., *8º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, Restauración y Defensa. Retablos: su restauración, estudio y conservación* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003). Los apartados son “Registro de retablos”, “La historia y el arte de los retablos, experiencias de conservación y restauración de retablos” y “La situación actual de los retablos”, mientras que las geografías que abarcan los estudios de caso son la Ciudad de México, Azcapotzalco, Estado de Puebla, Atlixco (Puebla), Cuauhtinchan (Puebla), Metepec (Tlaxcala), valle de Tlacolula (Oaxaca), Yanhuitlán (Oaxaca), Yucatán, Querétaro, Sierra Gorda hidalguense, Valenciana (Guanajuato) y misiones de Arizona.

importancia de la relación de los retablos con las comunidades que los custodian y su carácter vivo. Estas actividades fueron el curso “Los retablos: estudios, proyecto e intervención”, por iniciativa del Centro Iberoamericano de Formación (AECI) de Cartagena de Indias, Colombia, así como el seminario “Metodología para la conservación de retablos de madera policromados”, organizado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y The Getty Conservation Institute en Sevilla, España.⁷¹ Asimismo, las publicaciones y las tesis de grado en restauración han ayudado a que otras disciplinas conciban el retablo de manera más diversa y que se estudie de forma interdisciplinaria. Algunos de estos trabajos se centran en estudios de casos de restauración, otros abordan temáticas más generales acerca de las herramientas usadas, los sistemas constructivos, de la policromía y la iluminación, de la carpintería y el ensamblaje, o de la manera cómo aplicar el conocimiento sobre la tecnología de retablos hispanos a casos de estudio mexicanos, así como de los enfoques desde la metodología de restauración que incluye el levantamiento de datos y el trabajo multidisciplinario. Estos estudios que abarcan retablos y lugares abordados desde la historia del arte como son el Retablo de los Reyes (Ciudad de México), el de Xochimilco (Ciudad de México), retablos de Puebla, Yanhuitlán (Oaxaca), La Valenciana (Guanajuato) o Santa Prisca en Taxco (Guerrero), también integran nuevos, como por ejemplo en Texcaltitlán (Estado de México), Jesús María (Aguascalientes), Tubutama (Sonora) y Campeche.⁷²

71. *Carta de los retablos*, 2002 (Cartagena de Indias) <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:77f3b688-0ce1-40af-aab2-05631foc97d1/cartaretablos.pdf>; *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada* (Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico/The Getty Conservation Institute, 2002), *Documento de los retablos* (Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico & The Getty Conservation Institute, 2002), www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/sys/pdf/200706getty/enlacer.pdf

72. René Taylor, *Santa Prisca restaurada* (Chilpancingo: Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990); Ana Cristina Díaz Miramontes, *Templo de Santa Rosa de Viterbo: su órgano, coro bajo y retablo de la Virgen de Guadalupe. Restauración y entrega de estas obras a la ciudadanía* (Santiago de Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro/Patronato del Templo de Santa Rosa de Viterbo, 1994); *Diario de Campo, Suplemento 53. Parroquia de Santa Prisca y San Sebastián: 250 años*, coord. María Teresa Pavía (marzo-abril de 2009). El *Correo del restaurador* y el *Diario de campo* son dos publicaciones digitales del INAH en donde se encuentran participaciones sobre retablistica. Las tesis al respecto son: Armida Alonso L., “Estudio de la tecnología de los retablos dorados españoles y su comparación con el retablo de San Bernardino en Xochimilco” (tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, ENCRYM, 1979); Blanca Noval Villar y Francisco Javier Salazar Herrera, “Metodología para la restauración de un retablo. Caso: Retablo de Nuestro Señor Jesús, Yanhuitlán, Oaxaca” (tesis de licenciatura en Restauración de

*Alcances y retos pendientes del campo de estudio
de la retablistica novohispana*

Como vimos, en la historiografía mexicana existe una amplia tradición de estudios sobre retablos, cuyos enfoques y categorías de análisis están determinados por las agendas ideológicas y las necesidades epistemológicas de cada momento. En las últimas dos décadas el campo de estudio se ha diversificado, aunque no se cuenta entre los que están más en boga en la Historia del Arte, tal vez porque el interés por las cuestiones formal-estilísticas y las narrativas acerca de épocas abarcadoras que reflejan mentalidades ha disminuido, las cuales fueron grandes temas para este campo. También enfoques y prácticas que en general han cobrado importancia en el ámbito del estudio del arte virreinal, como los estudios de la imagen, de la materialidad y el trabajo interdisciplinario repercuten en el análisis de retablos, aunque las preguntas hacia el funcionamiento de las obras y las prácticas generadas en su contexto aún son poco exploradas. Se ha profundizado en el papel didáctico de los retablos, pero prácticamente no en su papel y activación en rituales litúrgicos específicos.

Posterior al texto de Francisco de la Maza podemos ver un auge de estudios en la década de los años ochenta con las publicaciones que ofrecen panoramas generales, en el coloquio sobre escultura virreinal, y de nuevo, un punto de cristalización con la guía de retablos de la Ciudad de México de 2005. Resaltan las figuras de investigadoras como Elisa Vargaslugo, Clara Bargini, Consuelo Maquívar y Martha Fernández, quienes han aportado visiones sobre retablos de determinadas épocas y geografías, tipologías formales

Bienes Muebles, ENCRYM, 1999); María del Rosario Bravo Aguilar, "Propuesta de una guía metodológica para diagnosticar el estado de conservación de los retablos. Ejemplos de aplicación" (tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, ENCRYM, 2003); Pablo Vidal Tapia, "El retablo poblano, 1555-1646: carpintería, talla y ensamblaje" (tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, ENCRYM, 2005); Leticia Jiménez Hernández, "Interpretación del sistema constructivo del retablo de san Antonio en san Francisco de Campeche y una propuesta de intervención" (tesis de licenciatura en Restauración, ENCRYM, 2014); Josué Alcántara Morales, "Conservación y restauración del retablo de la Virgen de la Natividad, Texcaltitlán, Estado de México" (tesis de licenciatura en Restauración, ENCRYM, 2015); Laura Verónica Baladrán González, "Diseño del proyecto de restauración para el retablo dedicado a El Nazareno, en el templo de Jesús de Nazaret, Jesús María, Aguascalientes" (tesis de licenciatura en Restauración, ENCRYM, 2018); Irlanda Lemonie Rodríguez, "Proyecto de restauración del retablo dedicado a San José, del templo Misional de San Pedro y San Pablo, Tubutama, Sonora" (tesis de licenciatura en Restauración, ENCRYM, 2019).

o simbologías, las aportaciones de Guillermo Tovar de Teresa, Efraín Castro Morales y Mina Ramírez Montes en cuanto al análisis de fuentes documentales. Entre las pocas obras y los conjuntos muy estudiados se encuentran el retablo de Xochimilco, el de los Reyes de la Catedral Metropolitana, los retablos de Tepotzotlán, de Santa Prisca, Taxco (Guerrero) y de San Cayetano (Guanajuato). En varias ocasiones se analizan conjuntos de retablos en contexto de proyectos de investigación y conservación más amplios (por ejemplo, Santa Prisca en Taxco, Guerrero; Yanhuatlán, Oaxaca; Tlaxcala, Tlaxcala). Las geografías artísticas más consideradas corresponden al centro del país en Ciudad de México, Estado de México, Hidalgo, Puebla, así como en Querétaro, Mixteca Alta en Oaxaca y el noreste (Durango, Chihuahua, Antigua California). No obstante, es significativo que a pesar de la cantidad de investigaciones se sigue sin contar con estudios comparativos ambiciosos o con un texto reciente que presente un panorama de la presencia y del significado de los retablos a lo largo y ancho del territorio novohispano, o por lo menos de una región. La falta de una catalogación extensa —que abarque tanto ciudades grandes como comunidades más pequeñas— es una razón importante para que todavía se cuente una historia fragmentaria de los retablos novohispanos con base en pocos ejemplos emblemáticos, por ser conocidos gracias a su ubicación, estado de conservación o abundancia de documentación.

Para tener un panorama amplio acerca de estos artefactos en la Nueva España sugiero que también se considere la información acerca de las obras que no han llegado hasta nosotros, dándoles su lugar, porque pueden haber sido piezas clave en su momento y contexto.⁷³ Asimismo es relevante analizar las transformaciones y reconfiguraciones por las que han pasado los retablos a lo largo de los años, ya señalado por Manrique como gran reto para la investigación a razón de la dificultad que supone para definir un origen único del artefacto.⁷⁴ Este carácter mutable de los retablos da testimonio de que se trata de un

73. Recomiendo la ponencia de Pablo F. Amador Marrero, “El ensamblador Lucas Méndez y el retablo de las reliquias de la antigua catedral de Puebla de los Ángeles: un ejercicio de remembranza”, en *Coloquio Internacional. Retablos Hispanoamericanos. Un reto para la investigación transregional* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, https://www.youtube.com/watch?v=O_qAiOPRAho (consultado el 22 de septiembre de 2022).

74. Jorge Alberto Manrique, “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana”, en *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario*, ed. Gustavo Curiel (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), 11-20.

patrimonio vivo que en muchos casos sigue en funcionamiento, es decir, que sus imágenes siguen recibiendo culto, o, en casos de retablos mayores, que se sigue celebrando misa frente a ellos, por lo cual las preguntas que indagan en el origen en cuanto a fecha, encargo, autoría y forma original no son los únicos enfoques de interés, también la investigación acerca de la biografía cultural es muy prometedora. Por ello abogo por una concepción global del fenómeno retablo que incluye su encargo, su forma y estructura, su materialidad, sus tecnologías, sus imágenes y discursos, sus funciones artísticas y litúrgicas, así como los actores y las prácticas en su contexto y sus transformaciones a lo largo de los años. Por la cantidad de enfoques posibles y las características materiales de los retablos el diálogo entre disciplinas al momento de analizar estos artefactos es muy fructífero. Con base en la complejidad del objeto de estudio conviene, asimismo, repensar cómo se representa visualmente a los retablos al momento de presentar una investigación, pues las publicaciones en historia del arte sólo suelen incluir fotografías generales tomadas de manera frontal y de algunos detalles.⁷⁵ Cuando se trata de análisis iconográficos es común que se integren dibujos señalando la composición de los elementos figurativos. Los libros sobre Yanhuitlán y Tlaxcala, ambos coordinados por Alejandra González Leyva, parecen ser pioneros en cuanto a la inclusión tanto de un dibujo del alzado como de la planta de los retablos, lo cual transmite una visión más compleja del objeto tridimensional.⁷⁶ No surge de la nada que estas representaciones estén integradas en publicaciones que parten de un enfoque arquitectónico familiarizado con este tipo de representaciones y lenguajes visuales. Si, además, se proporcionaran fotografías laterales, posteriores y de acercamientos desde distintos ángulos —por ejemplo,

75. En este contexto llama la atención que un texto breve como el de la iglesia de Tlacoahuaya (Vasconcelos Beltrán, *Tlacoahuaya: lugar húmedo*) incluya dibujos de los alzados de los retablos ahí conservados.

76. Alejandra González Leyva, coord., *El convento de Yanhuitlán y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras-Dirección General del Personal Académico/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2009) y *Tlaxcala: la invención de un convento* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras-Dirección General del Personal Académico, 2014). Sin embargo, no existe una convención para este tipo de representaciones, por ejemplo, dónde hacer los cortes para las plantas. Para profundizar respecto a las representaciones visuales de los retablos véase Franziska Neff, “Representaciones visuales para la investigación de los retablos y sus ornamentos: catalogación en Ciudad de México, Puebla, Oaxaca y La Antigua”, en *Retablos hispanoamericanos. Un reto para la investigación transregional*, ed. Franziska Neff (en prensa).

levantando la vista desde el altar—, reflejarían de manera más cabal el objeto y las distintas maneras de percibirlo.

Los retablos son artefactos complejos que han dado unidad y coherencia a diversas manifestaciones artísticas, ya que una gran parte de las pinturas y esculturas virreinales que en la actualidad conocemos de manera aislada, en su origen estaban integradas en un retablo y con ello en un programa y discurso mayor. Dentro de este conjunto se establecen varias relaciones, por una parte, entre la estructura arquitectónica, la ornamentación y el discurso de las imágenes, y por la otra, entre este discurso, en específico entre su principal imagen de culto, y el altar con el acto eucarístico. Por ello, también otros géneros artísticos, desde la arquitectura donde se ubica el retablo, pasando por los objetos de platería y textiles que se usan en los rituales, hasta los actos de habla y la música entran en contacto con el artefacto, se potencializan mutuamente e inciden en la recepción de éste. Entonces serían muy prometedores aquellos estudios que conecten el análisis de estas distintas manifestaciones. También es parte integral del retablo el aspecto técnico-constructivo, y con ello la importancia de la figura del ensamblador, quien desde la historia del arte con frecuencia es valorado con relación a la apariencia visual de la obra, pero no respecto a su tecnología, lo cual sería otra vertiente que valdría la pena explorar. Como vimos, desde la restauración y conservación ya se están proponiendo reflexiones acerca de los distintos tipos de sistema constructivo que permiten indagar en la tecnología de construcción.⁷⁷ Además, sería importante profundizar en equipos exitosos de maestros que participaron juntos en varios encargos, como era el caso de Lucas Méndez y Cristóbal de Melgarejo (ensambladores) a principios del siglo xvii o Francisco Prudencio de Mesa (ensamblador) y Manuel Antonio del Castillo (dorador) a finales del xviii para Puebla, Francisco Martínez (dorador) y los ensambladores

77. Luis Huidobro, “Estructura material de los retablos. Una historia contada desde dentro”, en *Los retablos de la Ciudad de México siglos xvi al xx: una guía*, ed. Armando Ruiz (Ciudad de México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005), 47-72; Fanny Unikel, “Sistema constructivo, policromía e iluminación en el retablo de la Inmaculada Concepción, Santa Prisca, Taxco” (tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2013); Leticia Jiménez Hernández, “Interpretación del sistema constructivo del retablo de san Antonio en San Francisco, Campeche, y na propuesta de intervención” (tesis de licenciatura en Restauración en bienes muebles, Ciudad de México: ENCRYM/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, 2014).

Jerónimo Balbás y Felipe de Ureña, así como Miguel de Cabrera (pintor) e Higinio Chávez (ensamblador) en la primera mitad del siglo XVIII para la Ciudad de México o Tomás de Siguënza (ensamblador) y Pedro Ramírez (dorador) alrededor de 1700 para Oaxaca.⁷⁸ Eso, al igual que la exploración de retablistas empresarios al estilo de José Joaquín Sáyagos contribuirá a profundizar en la retablística como una empresa compleja. En relación con los oficios involucrados en la manufactura de los retablos, también es conveniente considerar en los estudios los artefactos parecidos en cuanto a forma, sistema constructivo, función y simbología, como son los baldaquinos, los monumentos, por ejemplo, de Jueves Santo, y las obras efímeras como arcos de triunfo y piras que permiten lecturas transversales con distintos enfoques. Y por último, aprovechar el enorme potencial para estudios comparativos entre las distintas regiones del virreinato y con las de los otros virreinos americanos, pues aunque en *Los retablos dorados* se cuenta la historia de los retablos novohispanos en un sentido cronológico, partiendo desde Europa, lo cual ha sido una pauta que se ha seguido —aunque no en el sentido de contraponer la historiografía española y la mexicana—, las partes de su historia que reflejan las interacciones dentro de América aún están poco exploradas por la falta de estudios comparativos.

Epílogo: La catalogación como punto de partida

Para avanzar en las investigaciones de retablos novohispanos es indispensable tener conocimiento de las obras conservadas. Existe bastante material fotográfico en colecciones institucionales y personales, así como en páginas de participación,⁷⁹ informes de procesos de restauración, tanto de instituciones públicas

78. Galí Boadella, “La Catedral de Puebla”, 174; Neff, “Apuntes documentales”, 228; Fernández Flores, “El pintor y dorador Francisco Martínez”, 195; Guillermo Tovar de Teresa, *Repertory of artists in Mexico. Plastic and decorative arts* (Ciudad de México: Fundación Cultural Bancoamer, 1995), 260; Franziska Neff, “Primer acercamiento a los retablos barrocos de Antequera, Oaxaca. Historiografía, fuentes, obras”, en *Sincretismo y aculturación en las artes de Oaxaca*, ed. Gonzalo Sánchez (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa), Tabla 1. Escrituras relacionadas con contratos.

79. Sirvan de ejemplo la Mediateca del INAH, el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas o la página www.flickr.com

como privadas, y de algunos proyectos de catalogación,⁸⁰ pero persiste la urgencia de realizar catálogos que contengan el levantamiento de la mayor cantidad de obras posibles para poder conservarlas y estudiarlas. A partir de 2000, aproximadamente, se puede constatar un creciente interés en la catalogación de retablos por parte de instituciones como el INAH y la UNAM, que revela que aún faltan muchas obras por documentar y que dista mucho de contar con un conocimiento amplio del patrimonio retablístico; todavía son muchas preguntas que no se pueden contestar e incluso ni siquiera plantear, dado que una gran cantidad de retablos no está reflejada en la bibliografía. En conjunto con la catalogación están evolucionando las fichas de catálogo según las necesidades de cada proyecto. Esto invita a repensar los rubros tradicionales de la identificación del objeto, como son título/nombres, autor/es, estilo, época/fecha, dado que presentan retos considerables a razón de la complejidad del objeto y de las preguntas actuales que desde el campo de la historia del arte surgen. En cuanto al título o nombre suele ser descriptivo y remitir a la imagen principal del retablo o también al programa iconográfico. Resulta complicado en los casos en que hubo cambios de imágenes que resultaron en una pérdida de la coherencia discursiva del retablo, por lo cual la descripción tiene que ser más amplia para que sirva como identificación de la pieza. Una cuestión interesante es la de la autoría para estas obras caracterizadas por la colaboración de varios oficios, es decir, por una autoría compartida. Pues, aunque contemos con el contrato, no necesariamente nos proporciona los nombres de todos los maestros de taller —y menos de sus miembros— que participaron en la elaboración. En caso de que haya inscripciones, también suelen referirse sólo a alguna(s) parte(s) del proceso, por lo cual proporcionan el nombre del comitente, la fecha del dorado, el autor de una pintura, etc. Por tanto, las autorías más bien se podrán definir en el proceso de la investigación, pero no al momento de la catalogación.

80. Ya se mencionó el catálogo de los retablos de Morelos que surgió en una dependencia del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Desde hace varias décadas el Instituto de Investigaciones Estéticas, en conjunto con dependencias del gobierno federal o estatal, ha estado realizando diferentes catálogos, como por ejemplo el *Catálogo de escultura del Distrito Federal*, o el *Catálogo de Bienes Culturales Muebles contenidos en recintos religiosos del estado de Oaxaca* donde están incluidas fichas de retablos. También los siguientes libros integran un catálogo como apartado: Luis Serrano Espinoza, *El retablo barroco en Guanajuato. Interpretación y catálogo* (Guanajuato: La Rana, 2004); Armando Ruiz coord., *Los retablos de la Ciudad de México siglos XVI al XX: una guía* (Ciudad de México: Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005) y Clara Bargellini, *Marcos de veneración. Los retablos virreinales de Chihuahua* (Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura/Pitahaya Editores, 2011).

Ya se abordaron las problemáticas de la noción de estilo, cuando ésta corresponde a una narrativa de periodización y no a la caracterización de la manera cómo los artífices resolvían las formas, la cual ayuda a determinar talleres, intercambios y modelos. Aunado a ello se presenta la cuestión de asignarle una fecha al retablo que, a falta de un esquema detallado basado en dataciones de obras conservadas y apoyadas en fuentes documentales para distintas regiones del país, no permite contar con rangos de años más cortos donde ubicar el retablo, dado que el que se utiliza en la actualidad se sustenta en pocas obras fechadas, que corresponden sobre todo al centro del país, y se basa en el tipo de soporte utilizado. Recordemos que Francisco de la Maza propuso un amplio rango de décadas para el uso de columnas de tipo salomónico (1650-1740) y para pilastras estípites (1740-1790), que no se ha modificado ni afinado de manera considerable. Por lo general, se requiere un exhaustivo trabajo de análisis y comparación para determinar una cronología, que no necesariamente está contemplado para una actividad de catalogación, por lo cual sería importante asentar en la ficha la información más significativa para que se realice esta labor con posterioridad. Si concebimos los retablos como objetos vivos, es decir, objetos que se están transformando con base en las necesidades de las comunidades que los custodian, sería fundamental apuntar las diferentes temporalidades que son perceptibles en las distintas partes del retablo, ya que muchas veces hubo transformaciones que modificaron la obra original para adaptarla al culto y a las modas, en detrimento de su “carácter original”, pero en favor de sus funciones y funcionamientos. Estas modificaciones también en ocasiones dificultan asignarle un único nombre al retablo.

Aunque un catálogo es una herramienta de identificación, que suele usar categorías de clasificación, se requieren fichas lo suficientemente abiertas para que sea posible dejar constancia de la mayor cantidad de información y datos posibles sin interpretarlos. La discusión acerca de los criterios necesarios para la clasificación, la finalidad de la terminología y los conceptos se tiene que realizar en cada uno de los proyectos de catalogación, también en vista a las características de las bases de datos digitales y los tesauros internacionales, entre otros. Todo ello constituye un ejercicio útil, porque exige reflexionar acerca de cómo se percibe el patrimonio, por lo cual se refleja en los enfoques de estudio y tiene la cualidad de apoyar a cultivar una disciplina razonada que tiene en cuenta las complejidades de los fenómenos que está historiando. ♣

Cristóbal de Villalpando y Francisco de la Maza Un diálogo a dos tiempos

Cristóbal de Villalpando and Francisco de la Maza A Dialogue Across Two Periods

Artículo recibido el 8 de noviembre de 2022; devuelto para revisión el 26 de julio de 2023; aceptado el 10 de octubre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.Suplemento.2840>.

Pedro Ángeles Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, México, pedroa@unam.mx, <https://orcid.org/0000-0002-3315-3615>

Líneas de investigación Arte novohispano, especialmente en la pintura, catalogación del patrimonio cultural, documentación y museos

Lines of research Art of New Spain with emphasis on painting, cultural heritage cataloguing, documentation and museums.

Publicación más relevante En coautoría con Elsa Arroyo Lemus, y Elisa Vargaslugo, eds., *Historias de pincel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*, Materialidad 1 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020)

Resumen Francisco de la Maza es una personalidad relevante para la cultura mexicana. Su quehacer como historiador del arte es un trabajo en progreso y en esta nota se ofrece una revisión sobre el proyecto editorial de su libro publicado en 1964 sobre el pintor novohispano Cristóbal de Villalpando. Se destacan, en particular, algunos aspectos para valorarlo desde una perspectiva historiográfica.

Palabras clave Francisco de la Maza; pintura novohispana; barroco; historiografía.

Abstract Francisco de la Maza is an important personality as regards Mexican culture. His work as an art historian is a work in progress and this note offers a review of the editorial project of his book, published in 1964, on the painter Cristóbal de Villalpando, highlighting some aspects to help us evaluate it from a historiographic perspective.

Keywords Francisco de la Maza; Novohispanic painting; baroque; historiography.

PEDRO ÁNGELES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Cristóbal de Villalpando y Francisco de la Maza

Un diálogo a dos tiempos

I

Recorro la sala de lectura de la Biblioteca Justino Fernández y miro su reciente muestra bibliográfica titulada “Libros autografiados o dedicados por artistas plásticos, destacados críticos y reconocidos estudiosos de la historia del arte”. Entonces tomo conciencia de algo no tan evidente: las agencias del pasado están ahí, murmurando, seduciendo, y si a veces hacemos caso omiso al canto de las sirenas, otras nos atamos al delicado toque que sugieren, o, aunque más raro, quedamos embelesados por su fuerza que conmueve.

Entre los libros expuestos, llama la atención un par, el primero, de la autoría de José Moreno Villa, titulado *La escultura colonial mexicana*,¹ obra de extraordinaria importancia para la historia del arte de la Nueva España, no sólo por ser la primera que estudia su escultura con cierta profundidad, sino porque ahí surgió un término con el que luchamos desde entonces: el de *tequitqui*. Cabe mencionar que en su primera página se encuentra una afectuosa dedicatoria a Francisco de la Maza.

1. José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana* (Ciudad de México: El Colegio de México, 1942).

El segundo libro es una edición príncipe de la primera obra publicada por De la Maza, su *San Miguel de Allende. Su historia, sus monumentos*,² y esta vez de su puño y letra se lee la dedicatoria a “Raúl Flores Guerrero, discípulo y amigo, en cuyo futuro esperamos un alto valor para la historia y el arte de México”. Eso lo escribía De la Maza en 1949 y son palabras que se tornan tristes cuando conocemos el desenlace. Aquella amistad y fina relación intelectual duraría de 1949, fecha de la dedicatoria, a apenas algo más de una década, pues el joven Raúl murió el 8 de mayo de 1960.

Quedan así visibles en los testimonios bajo el resguardo de nuestra biblioteca, referencias al círculo intelectual en el que se movía Francisco de la Maza. Desde luego, aquel círculo fue mucho más amplio y vibrante, sobre todo si se considera el carisma, ingenio y vivacidad en su decir y escribir que, combinado con su incansable capacidad de trabajo, refleja bien a una de las personalidades más importantes de aquel entonces; tan atractivo en las aulas, conferencias y los viajes de historia viva, como en la fotografía, o lo que nos legó escrito en periódicos o artículos y libros académicos. Revitalizar el diálogo con las obras del famoso maestro siempre será necesario, más aún cuando revisamos el amplio catálogo de temas que trató, maravillándonos porque, me atrevo a afirmarlo ahora, De la Maza fue tan local y provinciano como las enchiladas potosinas, pero, al mismo tiempo, tan universal como la pintura del Renacimiento y la escultura clásica grecolatina, la mitología o sor Juana; entre sus temas dilectos, el de la pintura de la Nueva España, lo encarna su versión del pintor Cristóbal de Villalpando.

II

El libro *El pintor Cristóbal de Villalpando*³ lo publicó De la Maza en 1964. A lo largo de su carrera académica le anteceden otros libros siempre relevantes, como su estudio sobre el cosmógrafo e impresor Enrico Martínez,⁴ que sirviera para obtener el grado de maestro en Ciencias Históricas por la Universidad

2. Francisco de la Maza, *San Miguel de Allende: su historia, sus monumentos* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1939).

3. Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, Memorias 9 (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964).

4. Francisco de la Maza, *Enrico Martínez, cosmógrafo e impresor de la Nueva España* (Ciudad de México: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1943).

Nacional Autónoma de México el 14 de enero de 1944. En 1946 publicó un estudio sobre las piras funerarias,⁵ y en 1948, una monografía sobre el arte de Durango;⁶ en 1953 presentó su celeberrimo trabajo sobre el guadalupanismo mexicano,⁷ con el que recibió el grado de doctor en Letras con especialidad en Historia el 9 de septiembre del mismo año. A éste le siguió su monografía sobre los coros de monjas (1956),⁸ la ciudad de Cholula y sus iglesias en 1959,⁹ la ruta del padre de la patria y una monografía sobre el templo poblano de San José de Chiapa en 1960.¹⁰ La edición de los *Ocios literarios*, de Francisco Eduardo Tresguerras, es de 1962¹¹ y de 1963 la bella prosa de sus *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*,¹² todo esto sin contar los muchos artículos en periódicos y revistas, además de los textos publicados en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, entre los que se cuentan algunos tan célebres como su estudio sobre fray Diego de Valadés¹³ o sus varias aproximaciones a la figura de José Rodríguez Alconedo.¹⁴

5. Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y el arte de México. Grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946).

6. Francisco de la Maza, *La ciudad de Durango. Notas de arte* (Ciudad de México: Imprenta Grama, 1948).

7. Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano* (Ciudad de México: Porrúa y Obregón, 1953).

8. Francisco de la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956).

9. Francisco de la Maza, *La ciudad de Cholula y sus iglesias*, Estudios y Fuentes del Arte en Mexico 9 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959).

10. Francisco de la Maza, *La ruta del Padre de la Patria* (Ciudad de México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1960) y Francisco de la Maza, *La capilla de San Jose Chiapa*, Dirección de Monumentos Coloniales 10 (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1960).

11. Francisco de la Maza, *Francisco Eduardo Tresguerras. Ocios literarios*, Estudios y Fuentes del Arte en Mexico 12 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962).

12. Francisco de la Maza, *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*, Estudios de Arte y Estética 8 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963).

13. Francisco De la Maza, "Fray Diego de Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* IV, núm. 13 (1945): 15, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1945.13.396>.

14. Francisco de la Maza, "José Luis Rodríguez Alconedo", *Anales del Instituto de Investi-*

Para cuando llega su libro *Cristóbal de Villalpando*, De la Maza ya era un intelectual reconocido, en la plenitud de su carrera y podría decirse, sin ambages, tanto así que su obra sobre el pintor novohispano representa un hito entre las publicaciones que le debemos, y también, ya lo veremos más adelante, uno en lo que se refiere a los estudios de la pintura y la historia del arte mexicano.

III

En el contexto historiográfico, la monografía sobre Cristóbal de Villalpando tiene un carácter fundacional. Fue, desde donde lo veo, el primer libro dedicado enteramente a un pintor de la Nueva España, o si alguien planteara alguna duda respecto al encomio, deberíamos decir entonces que fue el primer gran libro que alguien dedicó a ese tema. Los estudios monográficos sobre pintores de la Nueva España inician en 1912. Correspondió a Adolphe de Ceuleneer escribir el primer estudio monográfico que registramos y que trató sobre la vida y obra de Simón Pereyus.¹⁵ Quince años más tarde, el siempre bien recordado Manuel Toussaint escribió un artículo brillante sobre Andrés de la Concha.¹⁶ En 1934, bajo el sello de la editorial Cvltura, aparece un librito de 29 páginas sobre el pintor Alonso López de Herrera, firmado por Manuel Romero de Terreros.¹⁷

Lo publicado a continuación es una suerte de hermosos telegramas para el arte de la pintura de nuestra época en cuestión, debidos a una iniciativa de la cervecería Cuauhtémoc y su *Boletín Mensual Carta Blanca*, que convocó a once personalidades de la cultura mexicana a hablar de once pintores novohis-

gaciones Estéticas II, núm. 6 (1940): 39-56, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1940.6.212>; Francisco De la Maza, "Nuevos datos sobre el artista José Luis Rodríguez Alconedo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* III, núm. 11 (1944): 93-94, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1944.11.366> y Francisco De la Maza, "Las estampas de Alconedo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VI, núm. 23 (1955): 69-74, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1955.23.578>.

15. Adolphe de Ceuleneer, "L'Anversois Simon Pereyus, peintre du xvi^e siècle établi à Mexico", *Bulletin de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique* (1912): 157-162.

16. Manuel Toussaint, "Notas sobre Andrés de la Concha", *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, núm. 1 (febrero de 1927): 26-39.

17. Manuel Romero de Terreros, *El pintor Alonso López de Herrera* (Ciudad de México: Editorial Cvltura, 1934).

panos y así, de 1935 a 1936, fueron apareciendo los artículos correspondientes a Alonso López de Herrera,¹⁸ Juan Rodríguez Juárez,¹⁹ Echave el Viejo,²⁰ Pedro Ramírez,²¹ José de Ibarra,²² Juan Tinoco,²³ Miguel Cabrera,²⁴ Echave el Mozo,²⁵ José Juárez,²⁶ Luis Juárez²⁷ y Miguel Jerónimo Zendejas,²⁸ firmados respectivamente por Manuel Romero de Terreros, Luis Cardoza y Aragón, Manuel Toussaint, Xavier Villaurrutia, Agustín Aragón Leyva, Antonio Castro Leal, Enrique Fernández Ledezma, David Alfaro Siqueiros, Antonio Acevedo Escobedo, José Gorostiza y Jorge Cuesta.²⁹

Otro artículo destacado es el de las notas críticas en torno a Baltasar de Echave Ibía, de Gibson Danes,³⁰ o los artículos de Leopoldo I. Orendáin alrede-

18. Manuel Romero de Terreros, "Alonso López de Herrera", *El Arte en México. Pintura colonial. Boletín Mensual Carta Blanca*, núm. 1 (Ciudad de México: Cervecería Cuauhtémoc, 1935).

19. Luis Cardoza y Aragón, "Juan Rodríguez Juárez", *El Arte en México. Pintura colonial. Boletín Mensual Carta Blanca*, núm. 2 (Ciudad de México: Cervecería Cuauhtémoc, 1935).

20. Manuel Toussaint, "Baltasar de Echave Orio, llamado 'El Viejo'", *El Arte en México. Pintura colonial. Boletín Mensual Carta Blanca*, núm. 3 (Ciudad de México: Cervecería Cuauhtémoc, 1935).

21. Xavier Villaurrutia, "Pedro Ramírez", *El Arte en México. Pintura colonial. Boletín Mensual Carta Blanca*, núm. 4 (Ciudad de México: Cervecería Cuauhtémoc, 1935).

22. Agustín Aragón Leiva, "José de Ibarra", *El Arte en México. Pintura colonial. Boletín Mensual Carta Blanca*, núm. 5 (Ciudad de México: Cervecería Cuauhtémoc, 1935).

23. Antonio Castro Leal, "Juan Tinoco", *El Arte en México. Pintura colonial. Boletín Mensual Carta Blanca*, núm. 6 (Ciudad de México: Cervecería Cuauhtémoc, 1935).

24. Enrique Fernández Ledezma, "Miguel Cabrera", *El Arte en México. Pintura colonial. Boletín Mensual Carta Blanca*, núm. 7 (Ciudad de México: Cervecería Cuauhtémoc, 1935).

25. David Alfaro Siqueiros, "Echave el Mozo", *El Arte en México. Pintura colonial. Boletín Mensual Carta Blanca*, núm. 8 (Ciudad de México: Cervecería Cuauhtémoc, 1935).

26. Antonio Acevedo Escobedo, "José Juárez", *El Arte en México. Pintura colonial. Boletín Mensual Carta Blanca*, núm. 9 (Ciudad de México: Cervecería Cuauhtémoc, 1935).

27. José Gorostiza, "Luis Juárez", *El Arte en México. Pintura colonial. Boletín Mensual Carta Blanca*, núm. 10 (Ciudad de México: Cervecería Cuauhtémoc, 1936).

28. Jorge Cuesta, "Miguel Jerónimo Zendejas", *El Arte en México. Pintura colonial. Boletín Mensual Carta Blanca*, núm. 11 (Ciudad de México: Cervecería Cuauhtémoc, 1936).

29. Para una visión más amplia sobre este proyecto editorial véase la revisión hecha por Roberto Aceves Ávila, "Los artistas como críticos. Reseñas sobre pintura hechas por artistas plásticos en el *Boletín Mensual Carta Blanca*, 1934-1939", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXIX, núm. 110 (2017): 207-246, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2017.1.2594>.

30. Gibson Danes, "Baltasar de Echave Ibía. Some Critical Notes on the Stylistic Character of His Art", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* III, núm. 9 (1942): 15-26, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1942.9.320>.

dor de Francisco de León, Diego de Cuentas y los pintores Arellano,³¹ también está el de Romero de Terreros sobre Luis Juárez³² y el de Justino Fernández sobre Rafael Ximeno y Planes,³³ el librito *Miguel Cabrera*, de Javier Castro Mantecón y Manuel Zárate Aquino,³⁴ el de los pintores Illescas, de Emilio Hart-Terré,³⁵ el *Isidro Martínez*, de Xavier Moyssén³⁶ y la aproximación a José de Páez, de Heinrich Berlin³⁷ hasta finalmente llegar a 1964 cuando aparecieron los estudios en torno al ya controvertido tlacuilo de Tecamachalco, Juan Gerson, escritos por Rosa de Lourdes Camelo Arredondo, Jorge Gurría Lacroix y Constantino Reyes Valerio uno, y otro artículo en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de autoría de Javier Moyssén.³⁸

Sin ser exhaustivos, como fácilmente podrán analizar, todos estos artículos formalizan los estudios de pintores novohispanos durante poco más de medio

31. Leopoldo I. Orendáin, “Francisco de León, pintor del siglo xvii”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* V, núm. 17 (1949): 17-21, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1949.17.473>; Leopoldo I. Orendáin, “El pintor Diego A. de Cuentas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* V, núm. 19 (1951): 75-85, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1951.19.520> y Leopoldo I. Orendáin, “Los pintores Arellano”, *Basílica* 2, núm. 30 (noviembre de 1957): 20-29.

32. Manuel Romero de Terreros, “El pintor Luis Juárez”, *Arte y Plata* 1, núm. 9 (abril de 1945): 17-18.

33. Justino Fernández, “Rafael Ximeno y Planes. El último pintor español en Nueva España”, *Ambos Mundos*, 3 de diciembre de 1946.

34. Javier Castro Mantecón y Manuel Zárate Aquino, *Miguel Cabrera: pintor oaxaqueno del siglo xviii* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Monumentos Coloniales, 1958).

35. Emilio Hart-Terré, “Los Illescas, pintores en Lima”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 11 (1958): 124-130.

36. Xavier Moyssén, “Isidro Martínez. Un pintor académico desconocido”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VIII, núm. 30 (1961): 97, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1961.30.696>.

37. Heinrich Berlin, “Obras del pintor mexicano José de Páez en el Perú”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 16 (1963): 90-98.

38. Rosa de Lourdes Camelo Arredondo, Jorge Gurría Lacroix y Constantino Reyes Valerio, *Juan Gerson. Tlacuilo de Tecamachalco*, Departamento de Monumentos Coloniales 16 (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964); Xavier Moyssén, “Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* IX, núm. 33 (1964): 23, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1964.33.774>. Un apunte más contemporáneo en torno a esta problemática lo escribe Pablo Escalante Gonzalbo en su artículo “Fulgor y muerte de Juan Gerson o las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco”, en *El proceso creativo*, ed. Alberto Dallal, Estudios de Arte y Estética 59 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 325-342.

siglo y ninguno será, a profundidad, documentación, construcción de un catálogo y problemáticas presentadas, como lo fue el *Cristóbal de Villalpando* de Francisco de la Maza. Pero, ¿cómo se conforma este libro?

IV

El *Villalpando* de Francisco de la Maza es un gran libro por su contenido, también lo es en cuanto empresa editorial. Primero advertimos que forma parte de una de las series más importantes entre las que tuvo, desde su fundación, el Instituto Nacional de Antropología e Historia: la colección Memorias, inaugurada en 1951 con *Arquitectura prehispánica*, de Ignacio Marquina, a la que pertenecen obras emblemáticas de corte histórico y arqueológico como las *Urnas de Oaxaca*, de Alfonso Caso e Ignacio Bernal (1952); *El tesoro de Monte Albán*, que pudo ver la luz hasta 1969, al demorar sus 406 páginas más de una década; la monografía sobre Actopan, del arquitecto Luis Mac Gregor; una obra multiautoral sobre la cueva mortuoria de la Candelaria; *Mesoamérica, ensayo histórico cultural*, de Román Piña Chan; otra obra de Ignacio Bernal, su *Bibliografía de arqueología y etnografía; Mesoamérica y Norte de México, 1514-1960*; *La arquitectura contemporánea mexicana*, de Israel Katzman, el número justamente sobre *El pintor Cristóbal de Villalpando*, de Francisco de la Maza (1964) y del mismo año, una segunda edición de la *Arquitectura prehispánica*, de Marquina, el de Jorge R. Acosta que trata sobre *El palacio del Quetzalpapálotl*, otro que refiere los trabajos de restauración y museología llevados a cabo en el colegio de Tepozotlán, cuando se decidió fundar ahí el Museo Nacional del Virreinato. El número 12 es otra obra de alta estima para la pintura de la Nueva España, pues se trata de la monografía dedicada por Abelardo Carrillo y Gariel a Miguel Cabrera (1966) y es en el número 13 donde detectamos el último número de aquella época de esta serie clásica: el libro firmado por Alfonso Caso, Ignacio Bernal y Jorge R. Acosta, titulado *La cerámica de Monte Albán*. Tal como se puede apreciar, la obra de De la Maza se retrasa debido al doble esfuerzo editorial del Instituto Nacional de Antropología e Historia que prácticamente publicó obras de referencia para sus campos de trabajo. Comparten entre sí, de manera común, un dedicado trabajo editorial, su formato de pasta dura, capaz de resistir el tiempo, y su noble caja a doble columna, acompañada siempre de numerosas ilustraciones y fotografías a color o en blanco y negro.

Y si cada libro tiene en común la colección, sus proporciones, el tipo de papel y otras características editoriales similares, también es cierto que cada autor debió tener un papel importante a la hora de definir algunos detalles. Tal es el caso de la selección de la viñeta para la portada o la ilustración con la que De la Maza ilustra el colofón de su libro, con una viñeta ejecutada por su colega, el arquitecto Manuel González Galván. Desde luego también los libros corren paralelos a un grueso número de imágenes que para De la Maza representarían, como el mismo libro, un trabajo constante y dedicado al que destinó muchos años de esfuerzo, de correspondencia enviada a donde fuera necesario, y de escritos con el sabio manejo de diplomacia exquisita al que se añade el estipendio de buenos recursos económicos.

De la Maza tuvo para su libro sobre Villalpando la oportunidad de ensayar una primera prueba. No fue menor y constituyó un extenso artículo que publicó en 1963, en el número 18 de la revista *Archivo Español de Arte*.³⁹ Ahí, nuestro autor publicó un buen corpus de las fotografías que aparecerían todavía más generosamente en su libro de 1964. No me resulta difícil pensar que el director de la revista, Diego Angulo, le pidiera a De la Maza un artículo con el tema de “la pintura barroca mexicana” que, de manera obvia, nuestro autor dedicó a la obra de Cristóbal de Villalpando por dos razones. Primero, porque para ese momento su investigación respecto al pintor ya contaba con avances significativos y, segundo, porque la rica expresividad en la forma y el color del artista novohispano le hacía arquetipo del barroco. En lo general, podría decirse que sin toda la audacia del libro, el artículo opera como un resumen de estructura y contenido. En él incluye uno de los argumentos capitales en su visión del pintor, y que proviene del análisis de lo dicho por José Bernardo Couto, quien al trazar sus dichos sobre Villalpando, así lo advierte De la Maza, pasa de la censura al panegírico: Couto dice que el pintor novohispano no tiene nada de soberbio, Clavé afirma que es notable por su desigualdad, valentía y rasgos de imaginación, mientras José Joaquín Pesado, en dichos de poeta, diría que al mirar su pintura: “me ha parecido que su autor concebía como un poeta”.⁴⁰

Ya al interior del libro detectamos un estilo más decididamente provocativo. Francisco de la Maza partiría de la idea de que los talleres novohispanos produ-

39. Francisco de la Maza, “Pintura barroca mexicana: (Cristóbal de Villalpando)”, *Archivo Español de Arte* (1963).

40. José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México [1872]*, ed. Manuel Toussaint, Biblioteca Americana. Serie Literatura Moderna: Pensamiento y Acción 3 (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1947): 84-85.

jerón una obra derivada, “que es marginal y secundaria dentro del cauce artístico de Occidente”,⁴¹ pero que lejos de ser esta apreciación una desventaja, lo que le permitió argumentar es que la Nueva España fue tierra fértil para un rebelde. Lleva a cabo, como es natural, una breve historia de la pintura para contextualizar a su artista y luego reúne los problemas que existen en torno a su vida, algunos no resueltos como su lugar y fecha de matrimonio, otros como sus cargos en el gremio, el registro de dos de sus hijos y su compadrazgo con Echave Rioja, hasta su acta de defunción cuando “En veinte de agosto de 1714 murió Xptobal de Villalpando, viudo de María de Mendoza. Vivía en la calle de la Concepción. Recibió los santos óleos y se enterró en San Agustín, donde estuvo su cuerpo con licencia de su Ilma. No testó, según lo dixo su hixo el Br. don Carlos de Villalpando”.⁴²

Otro capítulo relevante es “Villalpando y la crítica”, en donde el autor reúne la fortuna que sigue en la historiografía toda opinión sobre su artista. Ahí está el parecer de Valdés Leal el ídolo de Villalpando, postura probablemente argumentada por Diego Angulo y potenciada por De la Maza y ambos, frente al insistente peso de lo sevillano en la Nueva España, prefirieron acotar a la influencia andaluza antes que profundizar en otras venas, como en la pintura madrileña.

Además de formalizar un catálogo sólido de todo cuanto pudo reunir de la obra de Villalpando, es en el capítulo “La estética de Villalpando”, en donde magnifica su rebeldía. Ya había definido en bellas líneas en su introducción el papel que tiene el grabado para la pintura de la Nueva España, al señalar que ahí Villalpando no fue del todo obediente; era original y no como afirmaron antes, una vida paralela y hermano de Juan Correa.⁴³ La desigualdad en su arte tampoco era algo característico de su obra sino más bien, algo extendido a cualquier pintor de estas regiones.

Fue un rebelde. Cuando quiso, fue “desigual”, “incorrecto”, “mediano” y hasta mal pintor. Pero, también cuando quiso, fue excepcional y magnífico, llegando a tocar las excelencias del genio. Se acercó a Tiziano, a Rubens, a Murillo, a Valdés Leal, pero sólo en sus cuadros predilectos, en sus esplendorosos murales o en sus óleos chicos de su especial agrado [...] Parece que pensó —y cumplió, con esto: al cliente, no lo que pida, sino lo que se merece.⁴⁴

41. De la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, 1.

42. De la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, 9.

43. De la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, 17.

44. De la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, 18 y 19.

Y ello lo encarna al pintor novohispano en la retórica de sus temas, la manufactura de sus paños, los tipos humanos que pintó, la expresión con que los representó o las tipologías de niños y ángeles, dedicando importantes líneas a la figuración angélica desde el *San Miguel* de Marten de Vos y su evolución en las representaciones novohispanas. Por último, habla de flores y joyas donde Villalpando brilla, y de manos y pies, donde se le nota más incorrecto, pero este artista no tiene que adornar el detalle porque,

Entonces el secreto deberá estar en otra parte. Y es que al Barroco lo que importa no es el detalle, sino el conjunto; lo primario y no lo secundario; el tema como presencia y el símbolo como fin. Las manos o los pies poco tienen que ver con esa presencia o ese fin. El interés deberá estar en la composición (más bien, el tema) y en la expresión. El Barroco es teológico y teleológico, es decir, didáctico y moral. Por eso no puede gustar ni a los clasicizantes ni a los modernizantes.⁴⁵

Y es que “Cristóbal de Villalpando es el vigoroso puente que une la pintura del siglo xvii con la del xviii; al barroco exuberante con el barroco mesurado; a la ascensión del estilo con su decadencia”.⁴⁶ También representa la manifestación sabia del *ut pictura poesis*, porque como el mayor elogio, Villalpando pintó como poeta y lleva el cetro de la pintura, tal como sor Juana lo tiene para con las letras.

VI

Entonces, el *Cristóbal de Villalpando* de Francisco de la Maza es un personaje atrapado en el seno de sus contradicciones, también es uno que se mira con efectos vasarianos, pues representa a la par la mayor gloria de su arte y los muchos defectos de su tiempo. Es muestra, a su vez, de varios de los problemas capitales para estudiar a profundidad la pintura de la Nueva España y sus agentes: pocos documentos y dispersos, fuentes inconexas, grabados apenas hoy más asequibles, materiales fotográficos y fuentes para la clasificación de objetos siempre en proceso. Por eso, publicar más de 150 materiales gráficos fue para su libro todo un portento. En el archivo de Francisco de la Maza se detallan, por ejemplo, los grandes esfuerzos por obtener las imágenes de la pintura *Vistas de la Plaza Mayor* de México, a la que De la Maza considera la obra maestra de su

45. De la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, 31.

46. De la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, 243.

pintor y que fuera publicada primero por Manuel Romero de Terreros.⁴⁷ Así, cada foto resultó en sí misma no sólo de la técnica, sino de fortunas diplomáticas y peticiones que terminaron bien en muchas ocasiones.

De la Maza también dedicó su libro a la memoria de su dilecto amigo Raúl Flores Guerrero. Pienso no sólo por amistad o agradecimiento, sino también porque en sus lides intelectuales debieron charlar del tema, después de todo, mucho viajaron juntos, al lado de Elisa Vargaslugo, recorriendo la geografía mexicana para descubrir a los ojos de la historia del arte cuánto había. En su reseña sobre la relación entre la pintura virreinal y Francisco de la Maza, Xavier Moyssén⁴⁸ habla de los muchos viajes y las dilectas pinacotecas que nuestro homenajeado tuvo la oportunidad de ver y encima de todas, la obra de Velázquez, Zurbarán, Murillo, Ribera y Valdés Leal que estudió “urgido”⁴⁹ para explicarse la de la Nueva España. Y sin embargo, dice Moyssén:

él no fue un crítico del arte pictórico, en el concepto estricto del término, sus juicios no los emitió con la autoridad de la crítica en esa disciplina. Los problemas de la composición, colorido, dibujo, técnica y escuelas, los vio como una cosa secundaria o subordinados a otros temas y al simbolismo de los cuadros. Sus juicios críticos fueron de tipo historicista; para él todo descansaba en su erudición y en la historia, de allí que las fuentes o las autoridades a las que constantemente recurría fueran los clásicos historiadores de la pintura virreinal [...] sobre todo, Manuel Toussaint.⁵⁰

Es posible que Moyssén tenga razón en varias cosas, como la parafernalia erudita montada por De la Maza para el catálogo del artista, pero sospecho también que había otras vertientes aún por descubrir. Apenas en 1956 se había publicado en los Breviarios del Fondo de Cultura Económica, con traducción de Luis Cardoza y Aragón, el influyente libro de Bernard Berenson, titulado *la Estética e historia en las artes visuales*,⁵¹ a la que dos de sus cercanos amigos, Pedro

47. De la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, 159.

48. Xavier Moyssén, “La pintura virreinal en la obra de Francisco de la Maza”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, núm. 41 (1972): 99-105, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.951>.

49. Moyssén, “La pintura virreinal en la obra de Francisco de la Maza”, 101.

50. Moyssén, “La pintura virreinal en la obra de Francisco de la Maza”.

51. Bernard Berenson, *Estética e historia en las artes visuales*, trad. Luis Cardoza y Aragón, Breviarios 115 (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956).

Rojas y Raúl Flores Guerrero, dedicaron reseñas, el primero en *Diánoia*⁵² y, el segundo, en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.⁵³ Qué podemos intuir de los diálogos que tuvieron ellos camino a un viaje a cualquier lugar, porque como solía decir De la Maza, todos los caminos en México nos llevan a una obra de arte.

Verdad es que la biografía de Villalpando realizada por Francisco de la Maza resultó corta, su autor hace notar que la mejor fuente para construirla está en su propia pintura. También De la Maza nos hace reflexionar sobre la asimilación que propone entre la poesía y la pintura (sor Juana y Cristóbal de Villalpando) y si bien a un sabio pintor ligado a las letras, como lo fue Echave, el Viejo, le fue posible ejercer su actividad en estas tierras con reconocimiento y valía, otro, que componía como poeta, un rebelde, terminó pagando el precio, pues la principal patrona de aquellos años, la Catedral de México, prefirió la mesura obediente de Juan Correa a la fuerza deliberada de Cristóbal de Villalpando. Entre esos diálogos tendidos entre el pasado y presente habremos de continuar avanzando sobre el legado historiográfico que nos heredan maestros como Francisco de la Maza. ♣

52. Pedro Rojas, “Bernard Berenson, estética e historia en las artes visuales”, *Revista de Filosofía Diánoia* 3, núm. 3 (2 de enero de 1957): 410-416, <https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.1957.3.1386>.

53. Raúl Flores Guerrero, “Estética e historia en las artes visuales, de Bernard Berenson”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VI, núm. 25 (1957): 132-134, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1957.25.624>.

Construir desde la ausencia. Un acercamiento historiográfico a Francisco de la Maza en Las piras funerarias en la historia y en el arte de México

Constructing from Absence. A Historiographic Approach to Francisco de la Maza in Las piras funerarias en la historia y en el arte de México

Artículo recibido el 8 de noviembre de 2022; devuelto para revisión el 20 de junio de 2023; aceptado el 10 de octubre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.Suplemento.2842>.

Sara Gabriela Baz Sánchez Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, Ciudad de México, México, sara.baz@ibero.mx, <https://orcid.org/0000-0001-6994-9001>

Líneas de investigación Imaginarios y cultura visual; historiografía y teoría crítica; representaciones de la muerte en imágenes y libros de ascesis, política y simbólica en el mundo hispánico; siglos XVI a XVIII; museos y gestión cultural.

Lines of research Imaginaries and visual culture; historiography and critical theory; representations of death in images and books on ascesis, politics and symbolism in the Hispanic world; 16th-18th centuries; museums and cultural management.

Publicaciones recientes “La representación y viva imagen de V.M.’. La ausencia del rey y el poder de la emblemática”, *Tiempos Modernos*, núm. 42 (junio de 2021): 273-299.

Resumen En este texto busco reflexionar sobre las posibilidades simbólicas de la ausencia, a fin de plantear una indagación epistémica que permita valorar, desde una perspectiva distinta, las contribuciones de Francisco de la Maza, en particular, en *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* (1946). Parto de la base de que esta obra merece una revisión historiográfica más detenida y que, en justicia, su apreciación crecería muchísimo si se planteara un análisis al considerarla en el marco de la *opera omnia* de su autor. Lo que me propongo hacer a lo largo de estas páginas es mucho más limitado; consiste en construir un andamiaje mediante el cual se pueda abundar en la estructura con la que De la Maza propuso una serie de enunciaciones sobre el arte efímero y, con ello, sentó las bases para formular conocimiento.

Palabras clave Francisco de la Maza; arte efímero; exequias; piras; ausencia; historiografía.

Abstract This text seeks to reflect on the symbolic possibilities of absence, in order to propose an epistemic inquiry that will allow me to evaluate, from a new perspective, the contributions of Francisco de la Maza, particularly in *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* (1946). I start from the assumption that this work deserves a more detailed historiographical review and that, in fairness, it would be far better appreciated if it were to be analyzed within the framework of its author's opera omnia. What I propose to do in these pages is rather more limited; it consists of building a scaffolding through which we can elaborate on the structure with which De la Maza made a series of enunciations on ephemeral art and thereby laid the foundations for formulating knowledge of the latter.

Keywords Francisco de la Maza; ephemeral art; funeral pyres; absence; historiography.

SARA GABRIELA BAZ SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, MÉXICO

Construir desde la ausencia

Un acercamiento historiográfico a Francisco de la Maza en Las piras funerarias en la historia y en el arte de México

Conocí el texto de De la Maza hace unos 25 años. Leerlo me implicó reflexiones y sensaciones muy distintas entonces; se trataba de un autor consagrado que, a mi parecer, hacía observaciones desde lo formal y en cuyo estilo de escritura no era fácil separar las afirmaciones de carácter científico de los juicios de gusto. En el texto que Justino Fernández le tributó al potosino en 1972, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*¹ cuenta con una sola mención y el autor dice de él, escuetamente, que su objetivo es “considerar la arquitectura efímera”.² Revisitar esta obra de De la Maza me devolvió mis antiguas apreciaciones, pero también me permitió pensar en cómo fue mi formación académica y qué es lo que valorábamos en aquel entonces de la obra del potosino. Lo que me interesa en particular es comprender sobre qué bases epistemológicas e historiográficas Francisco de la Maza se propone construir una visión del arte novohispano y, en última instancia, una serie de apreciaciones sobre el gusto y sobre las particularidades de la arquitectura efímera y del ceremonial fastuoso tributado a la muerte de algún personaje insigne. La relectura implica una observación de segundo grado, se traza así una trayectoria

1. Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1946).

2. Justino Fernández, “Francisco de la Maza, historiador del arte”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, núm. 41 (1972): 24.

desde la producción escritural hasta la reflexión en torno a ésta, a 76 años de la publicación de la obra.

Poner el foco en *Las piras funerarias* me permite revisar la manera en que De la Maza recurre a términos, nociones y conceptos para referirse a una manifestación efímera. En 2003 dediqué un estudio para proponer que, más allá de una visión con deseos de reconstrucción histórica, las ceremonias de exequias y el arte efímero requerido para su celebración permitían analizarse teóricamente a partir de vestigios mucho más borrosos que un fósil o un documento de archivo.³ En ese entonces me proponía, también, demostrar que los testimonios de siglos pasados respondieron a un encuadre que funcionaba como su razón teórica, es decir, de acuerdo con una serie de postulados que apelaban y regulaban no sólo la producción técnica de las obras efímeras, sino a un imaginario preciso que daba sentido a toda la puesta en escena. Esa episteme sostiene no sólo las exequias, es decir, la manifestación pública y ostensible por la muerte de alguien, sino también las acciones que se llevan a cabo en la intimidad; me refiero a la lectura de preparaciones u obras ascéticas que enmarcan el concepto de la muerte y que perfilan un horizonte de expectativas que se promete al lector atento. Este marco no está ausente en *Las piras funerarias* de De la Maza, pero tampoco es explícito ni se esbozan contextos más que de manera sumamente amplia y en pocas páginas. De esas ausencias es que surge mi reflexión. Partiré del uso del término *ausencia*, según Ferrant, Fédida, De Certeau⁴ a fin de potenciar la representación, “la historia implica una relación con el otro, en tanto éste es lo ausente, pero un ausente particular, aquel que ha pasado, como dice la lengua popular”.⁵ De Certeau plantea que la ausencia permite construir heterología, es decir, se constituye como un recurso heurístico que permite indagar en el otro ausente. Es por ello que voy a plantear tres ausencias, a partir de las cuales, a manera de ejercicio, quiero reflexionar sobre el texto de De la Maza.

3. Sara Gabriela Baz, “Propuesta de análisis fenomenológico de los vestigios de la ceremonia de exequias en la Nueva España. Aproximaciones a una teoría del arte virreinal (1560-1853)” (tesis para obtener el grado de maestría en Estudios de Arte, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2003).

4. Alain Ferrant, “La ausencia y sus afectos”, *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, núm. 107 (2008): 90-106; Pierre Fédida, *L'absence* (París: Gallimard, 1978) y Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*, trad. Alfonso Mendiola (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2011).

5. De Certeau, *Historia y psicoanálisis*, 117.

Primera ausencia: la del cuerpo

El cuerpo es el grado cero en el que se organiza el plano representacional, tanto como la superficie de inscripción y de significación de la experiencia.⁶ Ante la pérdida del cuerpo, tememos el derrumbe de nuestro universo; no se diga ante el pensamiento de la pérdida del propio cuerpo. La pira funeraria es un cuerpo que representa al ausente, al finado, pero en esta representación se construye continuidad, eternidad, algo imposible para el cuerpo humano.

Trabajar las exequias, a partir de las piras y relaciones, es jugar metafóricamente con todo aquello que está ausente. Como planteó Pierre Fédida (1978), la ausencia es la causa de toda escritura y yo agregaría, de la producción de todo documento de cultura.⁷ Francisco de la Maza publicó, en 1946, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, texto que ahora me sirve como lienzo para analizarlo a la luz del vacío: el vacío que deja un cuerpo que merece una ceremonia de exequias, pero también de los vacíos historiográficos con que él se encontró en su construcción de la pira funeraria novohispana. Incluso, de los vacíos que dejaron las imágenes de los catafalcos, separadas de las relaciones de exequias para las cuales se realizaron y los que quedan entre las imágenes de los bocetos de las piras y las imágenes que, se supone, corresponden a su realización final. “La historia debe dar la impresión de ser el desarrollo de una razón, y de una razón a la que todo historiador se apegue para hacer creer que es ‘la nuestra’”.⁸ De este modo, Michel de Certeau elabora una reflexión sobre

6. Derek Humphreys y François Pommier, “El cuerpo en la cura. Movimientos transfe-renciales e intrincación pulsional”, *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental* 19, núm. 4 (2016): 630-646, <https://www.redalyc.org/journal/2330/233050462004/html/>

7. Fédida, *L'absence*. Si bien, el potencial de la ausencia se ha explorado de modo mucho más patente en el psicoanálisis, su escritura, la escucha del paciente y la posibilidad de abundar en las metáforas, Georges Didi-Huberman, por ejemplo, elabora estas nociones en *Lo que vemos, lo que nos mira*, a fin de vincular la pérdida del objeto del deseo (una ausencia) con las posibilidades creativas y hermenéuticas que entraña esa separación y lo que el sujeto desarrolla para paliar esa ausencia. En relación con lo planteado por Michel de Certeau en *Historia y psicoanálisis*, el tema de la ausencia se vuelve aún más productivo para el historiador (Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* [Buenos Aires: Manantial, 1997]).

8. De Certeau, *Historia y psicoanálisis*, 119. Eso “nuestro” puede reflexionarse a la luz de lo que plantea François Hartog en *De los antiguos a los modernos, de los modernos a los salvajes: para una historia intelectual de Europa*, trad. Norma Durán (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia, 2015), en donde traza una historia intelectual de los términos (opuestos pero necesarios el uno al otro) *antiguo y moderno* y de cómo lo antiguo

el modo en que construimos una narrativa satisfactoria y, ciertamente, hegemónica, sobre lo que consideramos nuestras historias fundacionales. Es a partir de la necesidad de llenar vacíos que se levantan las narrativas.

Ahora bien, con De la Maza, como con cualquier autor, es pertinente, siempre que se plantea una aproximación historiográfica, preguntarse cuál era su aparato de pensamiento. ¿Desde qué recursos epistémicos construye De la Maza sus objetos y sus contextos? ¿Tenía en mente una idea de historia en la cual las piras funerarias fueran significantes? Sin duda, podríamos afirmar que De la Maza fue partícipe de diversas concepciones respecto del quehacer histórico. Por un lado, decidió enfocar su atención en cuestiones particulares a las que la historiografía del arte mexicano no les había dado atención. En un medio intelectual en el cual las historias generales señoreaban, De la Maza es una excepción.

Cabe recordar que Francisco de la Maza conoció a Justino Fernández y a Manuel Toussaint, dos figuras señeras en la producción historiográfica del arte mexicano. En 1948, Toussaint publicó su *Arte colonial de México*. Esta obra, junto con *Arte precolombino de México y de la América central* (1944) revelan una voluntad de crear una historiografía abarcante, panorámica de cada uno de los periodos en que pedagógicamente se dividía la historia del arte mexicano. De la Maza es, en este sentido, un investigador particular: dirige su atención a cuestiones muy puntuales de su interés. Esta visión que trasciende por mucho la de las grandes narrativas aporta no sólo una visión curiosa y personal erudita, sino la posibilidad de aproximarnos a materiales que no habían atraído la atención de los investigadores, centrados sobre todo en pintura, escultura y arquitectura. De la mano de De la Maza, la gráfica que representa piras funerarias encontró un nicho, junto con las reflexiones emprendidas en torno al arte efímero.

Una plataforma, quizá indispensable, es específicamente la del formalismo. Una historia del arte como historia de los estilos y de las formas, cuya raigambre se encuentra en Wilhelm Worringer, en Heinrich Wölfflin y en Alois Riegl,

se convierte en ajeno y lo ajeno encuentra relación con lo periférico o lo bárbaro. Por eso, De Certeau, como Gadamer en su momento, plantea la necesidad de instaurar una razón que nos parece estable, en tanto forma de explicación del mundo y, en tanto la reconocemos, la vemos como “la nuestra”. Esto también puede relacionarse con la instauración de términos que, históricamente, van adquiriendo un peso cada vez mayor en el marco de la constitución de una disciplina o de un saber, como por ejemplo, *estilo*. Y estos términos serán producto de elaboraciones de la Europa occidental, pero su uso en otros ámbitos tendrá consecuencias relevantes, sobre todo en la reformulación de los argumentos fundacionales o de origen, cuando resulta que no son “tan nuestros”.

animó el inventario, le dio sentido a un ordenamiento cronológico que, en De la Maza, permite apreciar un desarrollo de la arquitectura efímera y ponderar sus logros e, incluso, experimentos que no eran viables en la arquitectura perdurable. Esta moderna formulación vienesa, surgida a partir de la sexta década del siglo XIX, anima de manera incontestable la idea de historia del arte que elabora De la Maza en *Las piras funerarias*.

Podemos decir que el trabajo de Francisco de la Maza estuvo impulsado por el deseo de registro: inventariar, catalogar para construir conocimiento de los objetos y, por ende, de quienes los produjeron. A De la Maza le interesaba también elaborar genealogías para explicar la presencia de ciertas manifestaciones, como los catafalcos, aproximarse a expertos que le aportaran testimonio (su comunicación con José Toribio Medina o Millares Carlo, por ejemplo) y a la recuperación de anécdotas que influyeran en el tejido de una historia hecha, como todas, a partir de barruntos, pero de una historia que buscaba la verdad (esa narrativa que, a juicio de Michel de Certeau, constituye una razón que es “la nuestra”). Esto revela un uso consciente del pasado, un deseo de vinculación con una tradición específica —en este caso, la tradición occidental de cuño grecolatino. Al mismo tiempo, también se trasluce una intención de erudición; para De la Maza, la erudición es un principio epistémico: al producir su texto, produce también un conocimiento encuadrado en su noción de historia y elaborado por una trama narrativa que recurre a un vocabulario específico.⁹

Baste con leer las primeras líneas de *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* para entender que las piras efímeras levantadas en los reinos de la monarquía hispánica se concibieron como monumentos, émulo de los erigidos por Aquiles para Patroclo, o por Príamo para Héctor, después de humillarse para reclamar su cadáver ante el aqueo. En esta afirmación subyace la lectura atenta de *La Ilíada*. De la Maza nos cuenta incluso que Platón estimó

9. El vocabulario específico del que se fue haciendo la historia del arte —prácticamente desde Vasari, dos siglos después con Winckelmann y, después, cuando se convirtió en una disciplina académica en el siglo XIX—, también constituye un tesoro “de gremio”, que remite a la iniciación en un arte interpretativo y que requiere de ciertas competencias. Como planteaba Donald Preziosi en 1998, Winckelmann reinventa una historia del arte que no se puede entender sin las aportaciones de Vasari, aun cuando los contextos históricos que sostuvieron a ambos autores hayan sido radicalmente distintos. Ambos se adscriben a una tradición y ambos buscan legitimarse en esa pertenencia, tanto como legitimar procesos específicos de su tiempo, al inventar un “origen clásico” que para cada uno será, sin duda, distinto (Donald Preziosi, “Art as History”, en *The Art of Art History: a Critical Anthology* [Oxford: Oxford University Press, 1998]).

importante reglamentar la erección de túmulos, al recomendar en ello “sencillez y buen gusto”. Esta misma sugerencia estaría presente siglos más tarde, en la real pragmática del 22 de marzo de 1693, que pedía no excederse en lujo ni incurrir en gastos excesivos, en específico tratándose de las exequias reales. Esto de que “los difuntos se han de llorar con moderación” fue un tema reiterado desde tiempos de Felipe II que, como es evidente, fue obviado en los reinos de Indias.¹⁰ Lo que es importante notar es que De la Maza lanza un marcador que siempre cae en el mundo considerado por la historiografía occidental como clásico, y esa raigambre, avalada por la literatura, se convierte en autoridad.¹¹ “Lo clásico es una verdadera categoría histórica porque es algo más que el concepto de una época o el concepto histórico de un estilo, sin que por ello pretenda ser un valor suprahistórico”.¹²

La plataforma desde la cual concibió De la Maza su aproximación a las piras funerarias es la del recuento estilístico y la documentación de los cambios de estilo en el tiempo. Por esta estructura podemos decir que *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* es un documento que no sólo constituye historiografía, sino que es en sí mismo historiográfico: forma parte de una producción textual del pasado, en tanto configura una idea de temporalidad y comporta expectativas de parte del autor. Esto quiere decir que, además de los rasgos de temporalidad que se puedan descubrir en su obra, la relación que el trabajo de De la Maza encuentra con la historiografía de su tiempo implica una concepción que trasciende lo onmicomprensivo de las historias generales —o peor aún, “universales”— del arte.¹³

10. En varias relaciones de exequias reales se hace hincapié en la necesidad de atender el texto de la real pragmática que previene del gasto excesivo. Desde tiempos de Felipe II se había insistido en la moderación del gasto en cera para las velas.

11. En este sentido, siempre conviene releer el juicio que formula Hans-Georg Gadamer respecto del concepto de lo clásico. También puede leerse, de manera sucinta, en Rosa López Torrijos en “Estilo. Concepto histórico y uso actual”, en *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana siglos, XVI-XVIII* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Fomento Cultural Banamex/Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura/Banco de Crédito del Perú, 2004), 199-206. Véase, Hans Georg Gadamer, “El modelo de lo clásico”, en *Verdad y método*, vol. 1 (Salamanca: Sígueme, 1993), 353-360.

12. Gadamer, “El modelo de lo clásico”, 356.

13. De la Maza brindó atención a “artes menores” como la gráfica y los monumentos efímeros; si pensamos en *Las piras funerarias* como un texto conformador de una narrativa que busca

La base de fuentes que permite a De la Maza referirse a la Antigüedad grecolatina es la literaria y no en sentido estricto la documental, como ya se ha señalado, mientras que resuelve la continuidad de la práctica de erigir piras en el mundo ya cristianizado, valiéndose de dos párrafos en los cuales explica que, dado que la Iglesia no permitía la cremación de los cuerpos, los túmulos adquirieron un estatuto meramente simbólico (tanto de la ausencia del cuerpo vivo como del despojo) y edificante de una idea de continuidad a partir de la mística de la institución a la que el finado pertenecía (trátese ya de la Iglesia, ya de los poderes temporales).

Algo muy significativo se detecta en la siguiente afirmación: “el Barroco las imaginó [se refiere a las piras] como muebles monumentales, juguetes arquitectónicos increíbles que gritaban, más que recordaban, no tanto la memoria del difunto, sino su segura gloria en este y en el otro mundo”.¹⁴ Es entonces que se identifica en el autor la creencia en una estructura histórica que funge, desde antaño, como explicación y que no es otra cosa que la famosa partición de la historia del arte, como si se tratara de una línea continua, en periodos elaborados con fines pedagógicos; épocas que se identifican con estilos: Renacimiento, Barroco, Romanticismo, etc. La manera de historiar de De la Maza implica necesariamente recurrir al estudio monográfico, aun cuando puede permitirse el género epistolar para dar mayor ligereza a su texto, como ya lo planteó Justino Fernández.¹⁵ De la Maza perteneció a un ámbito intelectual que ponderaba la escritura fina y correcta en la que se deja ver el trabajo de observación atenta, motivado por la curiosidad, que lleva al autor a realizar una pormenorizada investigación, hasta los más nimios detalles, para conferir a su argumentación un valor de verdad. A esto volveré más adelante. Lo que me interesa ahora es señalar que De la Maza, el alumno a quien Manuel Toussaint le augurara éxito profesional en sus años tempranos, perteneció a una cadena de enseñanza que construyó a la historia del arte como disciplina en México: ahora bien, este proceso no careció de la mística de las personalidades; De la Maza, según lo presenta Fernández, es un heredero de los intereses y la potencia investigativa para acometer el estudio de un arte denominado colonial y esta transferencia de poder se lleva a cabo al encontrar a alguien con las características necesarias

la continuidad histórica, quizá este impulso sea uno de los que comparte con otros autores de su tiempo.

14. De la Maza, *Las piras funerarias*, 12.

15. Fernández, “Francisco de la Maza, historiador del arte”, 30.

para convertirse en una autoridad: “La autoridad no se otorga, sino que se adquiere, y tiene que ser adquirida si se quiere apelar a ella. Reposa sobre el reconocimiento y, en consecuencia, sobre una acción de la razón misma que, haciéndose cargo de sus propios límites, atribuye al otro una perspectiva más acertada”.¹⁶ Así como del mundo clásico, la legitimación viene de la reconocida pertenencia a una tradición de pensamiento y de escritura. Michel de Certeau plantea que “la historiografía se convierte entonces, en la narración de un poder. Aún más, es una narrativa que tiene poder ya que articula, de acuerdo con un orden establecido, las zonas marginales que huyen de las normas explícitas de una sociedad”.¹⁷ Sin duda, las deudas deben ser reconocidas; no obstante, la relectura de las obras de nuestros maestros siempre estará necesitada de crítica.

En la actualidad, se debate la pertinencia de la utilización de los estilos, no sólo como designaciones con fines pedagógicos y memorísticos, sino para evitar la formulación de explicaciones a partir de una suerte de desenvolvimiento hegeliano de la idea de la Forma. A este respecto, es muy útil la relectura del texto de Rosa López Torrijos,¹⁸ quien afirma que el concepto de estilo pertenece a un ámbito absolutamente restringido a la cultura occidental; en particular, al arte europeo, y que sus aplicaciones indiscriminadas a otros ámbitos regionales han causado toda suerte de problemas que, hoy día, se analizan y debaten a la luz de la historiografía de los estudios decoloniales. El estilo, un concepto que pasó de la retórica clásica y el arte de la escritura a las artes visuales, se convirtió en un instrumento genérico para designar una manera de hacer las cosas. Las particularidades regionales (y no sólo de las formas) en términos de contexto, de apropiaciones, de ideas de centro y periferia, que han sido cuestionadas por la historiografía contemporánea, me obligan a reparar en la recurrencia que Francisco de la Maza hace a estas etiquetas, pero no sólo por la frecuencia con que las utiliza, sino por el poder que les confiere en tanto estructuras que de manera implícita se antojan inmutables. Al releer a De la Maza, debemos estar al tanto del peligro de las concesiones de autoridad basadas en el cuño “clásico” y también, en los esencialismos.¹⁹

16. Gadamer, “Los prejuicios como condición de la comprensión. A) Rehabilitación de autoridad y tradición”, en *Verdad y método*, 347.

17. De Certeau, *Historia y psicoanálisis*, 119-120.

18. López Torrijos, “Estilo. Concepto histórico.”

19. No puedo evitar referir el texto que en 1915 escribiera José Ortega y Gasset sobre *La voluntad del Barroco*. Desde luego anclado en la tradición de la *Kunstwollen* de Riegl (*Der Moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* (Viena y Leipzig: W. Braumüller, 1903), el

Se debe considerar, asimismo, que la finalidad de las piras es, en el “Barroco”, la de perpetuar la gloria de un personaje, en función de sus cualidades individuales no reflejadas, sino construidas por el programa emblemático, pero también de su garantía de eternidad en función de la pertenencia de ese finado a una corporación (la Iglesia, la estructura de la monarquía). La continuidad elaborada simbólicamente, a pesar de la fisura que representa la muerte de un miembro de la corporación (máxime si se trata de un jerarca), puede analizarse a la luz del planteamiento de Louis Marin en “Poder, representación, imagen”, en donde, a partir del deíctico “esto es mi cuerpo” —deíctico instaurativo, por un lado, de la ontología de la carne de Cristo vuelta hostia consagrada y, por otro, de la ausencia que hace posible esta transmutación— adquirimos conciencia del poder de la representación, sobre todo en el terreno de la política de antiguo régimen: “la representación, el dispositivo de la representación, produce su poder, se produce como poder”.²⁰ Este poder consiste, como he señalado, en materializar el cuerpo ausente, de manera simbólica (incluyendo o no la efigie del finado) pero, en particular, en darle a ese cuerpo físico desaparecido la investidura de las virtudes mediante el programa emblemático que construirá la memoria del sujeto.

Segunda ausencia: la de la pira

No es reiterativo en este momento recordar que la pira funeraria es un monumento efímero. La conocemos en virtud de los dibujos o grabados, cuando se hicieron y se conservaron, o bien, las imaginamos a partir de las minuciosas descripciones que elaboran los relatores de las exequias. Esas palabras que,

texto de Ortega también recuerda la noción de la visión de mundo o *Weltanschauung*, concepto introducido por Dilthey en la *Introducción a las ciencias del espíritu*. En *la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia*, pról., epílogo y notas, Eugenio Imaz (Ciudad de México: s.i, 1949). En “La voluntad del barroco” Ortega habla de El Greco como el pintor en donde todo se transforma en gesto, en *dynamis*. Concluye que: “El giro es inmejorable; en esto consiste lo que hoy, y por lo pronto, nos interesa más del arte barroco. La nueva sensibilidad aspira a un arte y a una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse”, en José Ortega y Gasset, “La voluntad del Barroco”, *Arquitectura: Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, núm. 22 (1920): 33-35.

20. Louis Marin, “Poder, representación, imagen”, *Revista de Historia Intelectual* 13, núm. 2 (julio-diciembre de 2009): 136.

por lo general, primero describen la forma y proporciones del mueble (altura, número de escalones, número de cuerpos, cantidad de velas empleadas), después ofrecen pautas para recomponer el programa emblemático (esa piel simbólica de la arquitectura efímera). Es el lector el que concreta, en función de su acervo imaginario.

Hasta antes de *Las piras funerarias* no existía una recopilación cronológica de estos monumentos efímeros. De la Maza, pese a que advierte que su recopilación no es exhaustiva, aligera el trabajo y la propone: se concentra en las imágenes de los catafalcos que pudieron ser grabados o dibujados y, en varias ocasiones, cuenta para el armado de su línea cronológica con el boceto del proyecto de la pira y no con el registro de la pira final (mismo que, en ocasiones, probablemente nunca se hiciera, de no existir el presupuesto y/o el tiempo necesarios), es decir, la que se lució en el transepto de algún espacio religioso.

Desde el punto de vista historiográfico, es importante reconocer esta ausencia, es decir, la de una concreción “final” de la pira, pues conocemos las imágenes de éstas a partir de proyectos que indican, mediante espacios vacíos, el sitio de los sonetos, de las dedicatorias, elogios o epigramas; contamos, en la recopilación efectuada por De la Maza, con ejemplos de imágenes que muestran sus tarjetas vacías. Esto abre un campo de investigación en verdad vasto: ¿existe la imagen que subsana ese vacío entre la del proyecto y la de la realización final? En el caso de la pira diseñada para el arzobispo Rubio y Salinas en 1765, sí. De la invención de Miguel Cabrera, acusado en varias ocasiones de tener mal gusto por parte de De la Maza, la imagen que aparece en *Las piras funerarias* muestra un catafalco “que parece un moderno pastel de cumpleaños”, pero que presenta escaso tratamiento de perspectiva, como se puede observar por la presencia tan sólo de una línea frontal de velas en cada cuerpo. Al centro de la invención, una tarjeta vacía de forma circular (una especie de *punctum* que capta la mirada, en términos de Roland Barthes),²¹ tan vacía como las que sostienen las figuras alegóricas de las esquinas del primer cuerpo. En la imagen que se conserva en el Archivo Histórico de la Compañía de Jesús vemos una versión del catafalco mucho más trabajada: la disposición de las figuras del primero y del tercer cuerpo se ha modificado ligeramente; hay un mayor detalle en el diseño de los elementos arquitectónicos, hay profundidad, gracias a la representación de las velas de las caras laterales de la máquina funeraria y a la insinuación de las espaldas

21. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1989).

de las figuras de la cara del monumento que permanece oculta al espectador y, sobre todo, las tarjetas ostentan ya sus textos. De cualquier modo, no sabemos si, respecto de esta imagen que consideramos más completa y por ello, de manera inconsciente, más “fiel”, todavía hubo variaciones en el montaje final. Nunca lo sabremos, debido a la condición de ausencia de una pira (figs. 1 a 3a y b).

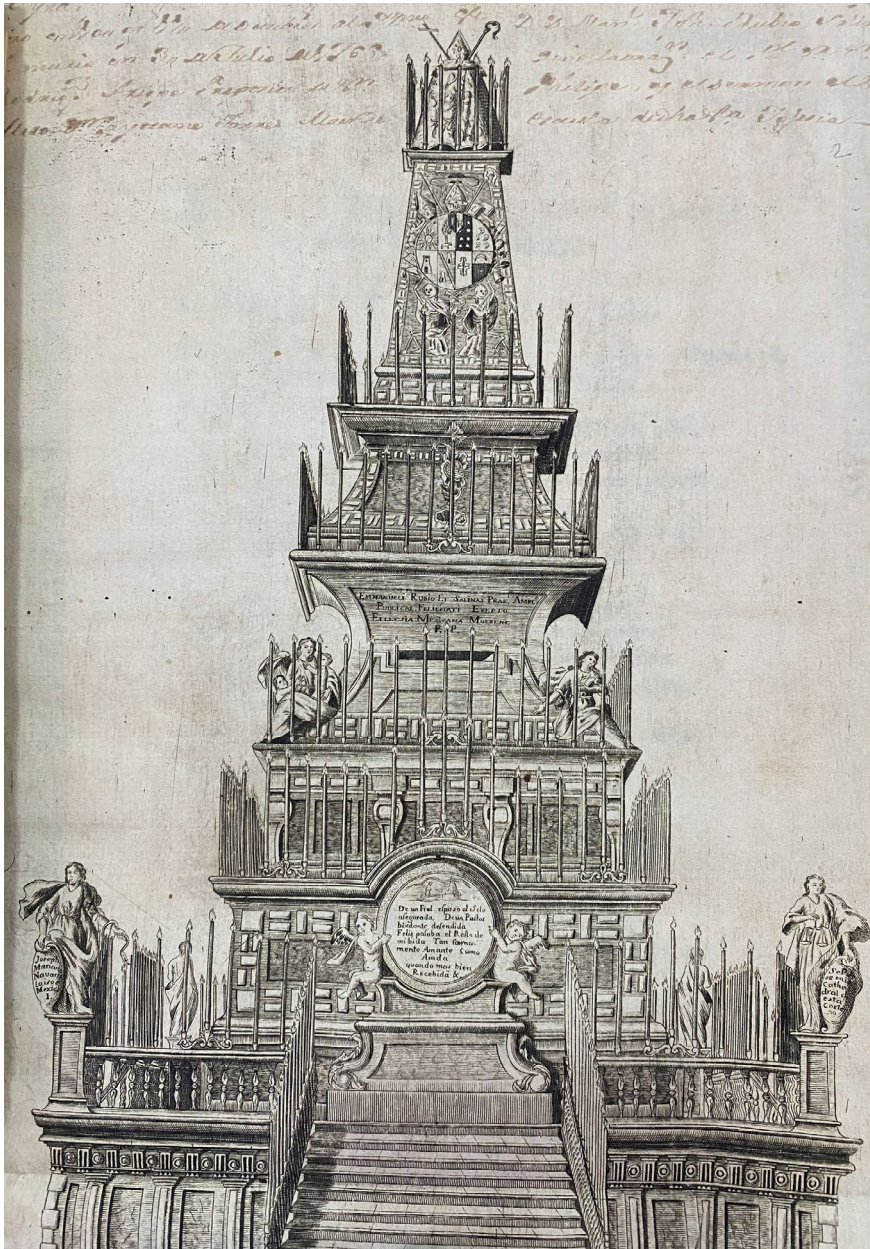
¿Qué hace que una pira sea digna de recordarse para De la Maza? ¿Cuál es su criterio para realizar la recopilación y el registro? Si bien, no duda en señalar las audacias técnicas, lo que en realidad le parece un indicador de memoria es la sobriedad y el “buen gusto” que exhibe un aparato a partir de su registro icónico. Ese “buen gusto”, sin duda, se construye a partir del túmulo imperial de Carlos V, elaborado por Claudio de Arciniega y relatado por Cervantes de Salazar. Se hace patente a partir de apreciaciones tales como la del “pastel de cumpleaños” que ideara Cabrera para el arzobispo Rubio y Salinas, pues el error del pintor, a juicio de De la Maza, fue creer que su obra era de orden dórico, sólo por haber incluido triglifos y metopas en el primer cuerpo. Para De la Maza, Cabrera es un pintor “que cautivó la devotería de los siglos XVIII y XIX”²² y es más que obvio el desdén que el autor manifiesta al emplear estas palabras. Si bien, a pesar de que no le guste, Cabrera fue un pintor famoso y su nombre recordado, con lo cual merece entrar en el recuento del potosino, lo mismo que la pira de Isabel de Farnesio: “Esta obra tiene más idea arquitectónica que la anterior, a pesar de esos candelabros salomónicos de las esquinas que casi vuelan en el vacío y del mal gusto de Cabrera, puesto de relieve una vez más”.²³

De la Maza señala que, guardando respeto al nombre de los artistas insignes, a partir del Renacimiento, los catafalcos y monumentos funerarios fueron diseñados y contruidos por los artistas más renombrados de la época, en cada localidad. A los nombres de artistas como El Greco, Velázquez o Churriguera, De la Maza asocia los de los más grandes poetas como Cervantes o Góngora. El nombre de quien propone el diseño de la pira, o se admira de su construcción, será un factor determinante para que De la Maza decida hacer mención a uno de estos monumentos efímeros; el nombre famoso, relacionado con una factura de esta naturaleza, la convierte en digna de ser recordada.

Por último, no se debe olvidar que en la noción de historia de De la Maza, las rarezas o curiosidades merecen ser consignadas. De esta manera, incluye el dibujo que hiciera Pedro de Arrieta en 1696 de la pira de Mariana de Austria,

22. De la Maza, *Las piras funerarias*, 107.

23. De la Maza, *Las piras funerarias*, 112.



1. Pira funeraria diseñada por Miguel Cabrera para el arzobispo Rubio y Salinas. Dibujo de Miguel Cabrera, grabado de Manuel Villavicencio, construcción de José Mariano Navarro. Instituto Libre de Filosofía y Ciencias, A.C. Biblioteca Eusebio F. Kino, Fondo José Gutiérrez Casillas, clasificación C. de I. /v. 209/21.

2. Pira funeraria diseñada por Miguel Cabrera para el Arzobispo Rubio y Salinas. Detalle de la tarja central ya con el texto incluido. Fondo José Gutiérrez Casillas, S.J. de la Biblioteca Eusebio F. Kino. Instituto Libre de Filosofía y Ciencias, A.C.



tanto como la pira levantada en honor de Carlos II por el pueblo de Coatepec. De ésta, dirá De la Maza que “es conmovedora por su ingenuidad”. La torpeza del dibujo y la inclusión de elementos que el autor considera “resabios de dibujo indígena de códice”. Incluso, lo indígena se convierte en adverbio (“indígenamente”) para designar un estilo general en donde campea la Muerte, a la manera *naïf* en que se aderezan los altares en honor de los Fieles Difuntos en noviembre.²⁴ “La nota española está solamente en las *correctas* inscripciones latinas, dictadas por el pequeño fraile tonsurado que celebra, al pie de la pira, el oficio de difuntos”.²⁵ Subrayo la palabra “correctas”, vinculada con “la nota española”, lo que hace todavía más patente que el tratamiento indígena del resto de la imagen queda fuera de la narrativa de la estilística occidental; sin embargo,

24. De la Maza, *Las piras funerarias*, 62-63.

25. De la Maza, *Las piras funerarias*, 63 (Las cursivas son mías).

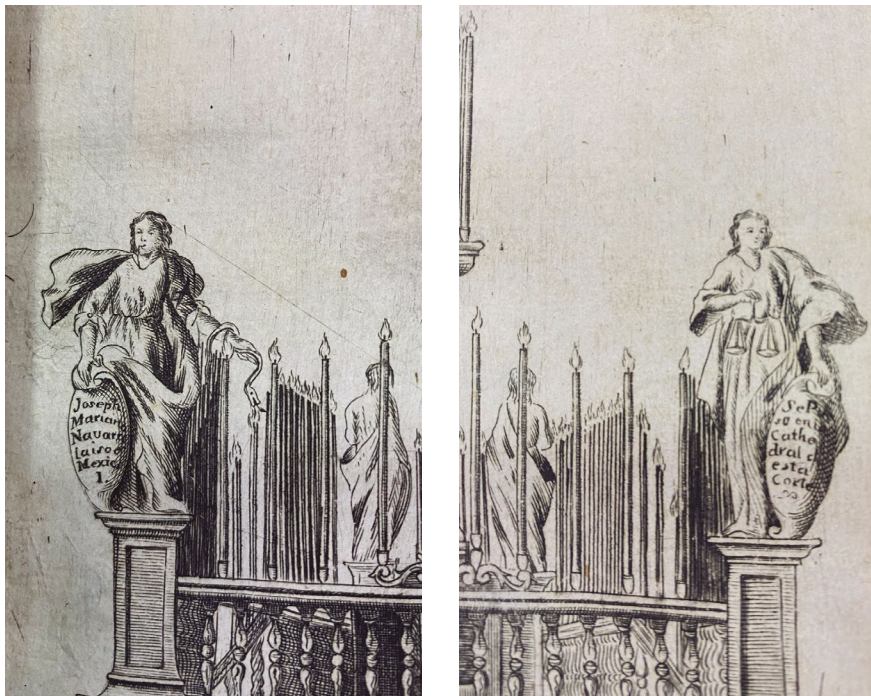
la incorrección se disculpa con ingenuidad (prima la idea del indígena como un niño que debe ser tutelado y que absorbe las formas occidentales con las deficiencias propias de quienes están al margen de la hegemonía europea). No obstante, la pira tiene, a decir de De la Maza, la virtud de la honestidad: “Es un túmulo *verdaderamente* fúnebre, con la angustia de la muerte presente, *sin vanidades arquitectónicas ni decorativas*, aunque lleve el trágico e irremediable tono de fiesta con que se ponen en México los puestos de calaveras de azúcar de los días 2 de noviembre”.²⁶ Esta enunciación no debe pasar desapercibida, pues está cargada de una herencia historiográfica casi tan antigua como la propia pira que se describe. Claudio Lomnitz hace importantes apuntamientos respecto de esta idea de continuidad cultural que se tiene en México a partir de lo que denomina “el tótem nacional”, es decir, la Muerte misma.²⁷

Tercera ausencia: la historiográfica

La historia del arte como disciplina ha cambiado mucho desde la publicación de *Las piras funerarias*. Un acercamiento reflexivo a este testimonio historiográfico puede abrir nuevas lecturas y resignificar las contribuciones de hace 76 años. Vuelvo a la pregunta: ¿cuál es el aparato epistémico de De la Maza? Ya hablamos de la historia de los estilos y de las formas, de los nombres insignes que hacen a los objetos dignos de recordarse, de la rareza de las imágenes conservadas, del sesgo literario como fuente privilegiada, aunque no única, y de la estructura del texto que, después de anclar la tradición en el mundo grecolatino, abunda en la composición genérica de una pira. No podemos dejar de lado que De la Maza también apela a los criterios del gusto de cada época. A partir de testimonios precisos, consigna un aumento gradual de la exuberancia de los túmulos, hasta apuntar la decepción que experimentó el público cuando vio la sencillez extrema de la pira tributada a Carlos III, es decir, un túmulo adusto que recuerda un monumento romano, de líneas rectas y carente de toda la volatilidad propia de los catafalcos del periodo anterior. La pira de Carlos III se apega a los cánones de lo clásico, estimados así por De la Maza, es decir, del buen gusto, pero carece de las particularidades que agradan al público novohispano.

26. De la Maza, *Las piras funerarias*, 63 (las cursivas son mías).

27. Claudio Lomnitz, *Idea de la muerte en México* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006).



3. a y b. Pira funeraria diseñada por Miguel Cabrera para el arzobispo Rubio y Salinas. Detalles de la línea de velas. Fondo José Gutiérrez Casillas, S.J. de la Biblioteca Eusebio F. Kino. Instituto Libre de Filosofía y Ciencias, A.C.

El debate entre la existencia de un “gusto del país”, como se dice en varias relaciones de exequias, y la sencillez recomendada por Platón en *La República*, se hace presente a lo largo de la obra: aunque De la Maza recurre a citas precisas para ponerlo sobre la mesa, no cabe duda de que da cauce a una preocupación personal y esto se antoja, quizá, como una contradicción si se atiende a una de las primeras afirmaciones en el apartado correspondiente a los túmulos funerarios que se hicieron en México: “Las piras funerarias mexicanas fueron, en general, un trasunto de las españolas”,²⁸ afirmación seguida de un enunciado en el que destaca que “a veces” se hicieron piras sumamente originales. En toda esta construcción hay testimonios, mas no elaboraciones a partir de la heurística,

28. De la Maza, *Las piras funerarias*, 13.

que nos permitan hoy contar con una indagación de De la Maza respecto de la aparición y existencia de un gusto particular del reino de Nueva España o de alguna localidad más específica, quizá a la manera en que sí la concretó Justino Fernández, años después, en sus tres libros sobre estética del arte mexicano.²⁹ Si las piras mexicanas, como plantea el potosino, hubieran sido sólo un trasunto de las peninsulares, habría que contrastar la afirmación con los propios testimonios que trae y que perseveran, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII, en la existencia de un gusto estragado por un excesivo amor al artificio, lo que lleva a desestimar la sencillez.

La utilidad del estudio de las exequias y sus manifestaciones es otro factor que nos permite un acercamiento crítico a la escritura de De la Maza. Se refiere a la “bibliografía funeraria” como algo que “produce un tedio incontenible” a primera vista. Para el historiador, no obstante, es de utilidad por la cantidad de nombres y biografías que contiene, así como de “datos desconocidos” (una vez más, De la Maza pondera la rareza). El potosino sostiene que “hablar de las virtudes de un Carlos II, o de un Carlos IV, o de una María Luisa de Parma es decir ya su absoluta inutilidad”. Y es aquí donde encuentro una oportunidad para meter la cuña del análisis historiográfico crítico y traer a colación que, hoy día, no es de menor importancia contrastar la estulticia o lo gris de un personaje histórico contra su pomposa construcción simbólica en el cuerpo de la pira. De hecho, esto hace eco de los postulados de Louis Marin, cuando hablaba del poder de la representación: es ésta la que se instituye en tanto dispositivo de poder, el cual permite paliar las amplias brechas que existen entre la realidad y el deseo, entre la personalidad de un monarca y las necesidades de la política de la Monarquía.³⁰

La representación en las exequias es, como se ha señalado en otras ocasiones, una oportunidad para construir una tersura ficticia (pero deseada) entre

29. Justino Fernández, *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El Retablo de los Reyes. El Hombre* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972).

30. El tema de la ausencia del rey en los reinos americanos ha sido abordado por diversos autores como Víctor Mínguez, Nelly Sigaut, Inmaculada Rodríguez Moya, Juan Chiva Beltrán y Óscar Mazín, principalmente. No es mi intención aquí referir a esta historiografía, que es vasta y requeriría de mayor contextualización. Puede verse, por ejemplo, el libro editado por Óscar Mazín y José Javier Ruiz Ibáñez, *Historia mínima de los mundos ibéricos* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2021), así como Mazín, ed., *Representaciones de poder en las sociedades hispánicas* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2012).

las corporaciones y los poderes;³¹ teje un horizonte de expectativas, aspecto que pasa inadvertido para De la Maza en pro de un afán de ver en el documento histórico elementos de verdad o falsedad, como él mismo previene al lector, al decirle que sea cauto cuando se aproxima a las relaciones de exequias o a las oraciones y sermones fúnebres, “pues muchas veces son una serie indigesta de elogios inmerecidos o falsos”.³²

¿Qué utilidad tiene la bibliografía funeraria para los historiadores del arte a juicio de De la Maza? Lleva “los nombres de los mejores artistas de cada época, arquitectos, pintores, escultores y orfebres que hacían las piras, así como los grabadores que las dibujaban”.³³ Esta apreciación es sumamente significativa para comprender la episteme del potosino y la tarea del historiador del arte: a más de estudiar las formas en progresión cronológica, relacionarlas con nombres específicos en cada región es una tarea fundamental. Esto revela una concepción de la historia del arte como una sucesión, no sólo de estilos, sino de firmas que van formando hitos, registros de memoria que constituyen la cientificidad del discurso producido. Las firmas son testimonios de la verdad del acontecimiento que se reconstruye a partir de barruntos, huellas borrosas que se interpretan como indicadores indiscutibles de que hubo una presencia. A este respecto, Michel de Certeau se refiere a la huella, siempre, como la huella de otro, como un testimonio inaccesible que, a la vez, permite fantasear en torno a cómo fue. No obstante, para De la Maza no cabe esa posibilidad de ficcionalización.³⁴ Su historia es una producción de verdad.

De la Maza se propone explicar en qué consistían las ceremonias de exequias en las que las piras se veían involucradas y da como ejemplo largas citas

31. Puede leerse sobre la tersura ficticia en las relaciones entre poderes en Alejandro Cañeque, “De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII”, *Revista de Indias* 64, núm. 232 (2004): 609-634. De igual manera en Alejandro Cañeque, *Un cuerpo de dos cabezas. La cultura política del poder en la Nueva España. Siglos XVI y XVII* (Ciudad de México: Ediciones EyC, 2018). También puede verse en diversos artículos publicados en Óscar Mazín, ed., *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas* (Ciudad de México: El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, 2013).

32. De la Maza, *Las piras funerarias*, 20.

33. De la Maza, *Las piras funerarias*, 21.

34. Para De Certeau, el orden del discurso producido por el historiador es el sentido hecho posible por la ausencia. “La escritura historiográfica crea a-topías. Abre no-sitios (ausencias) en el presente. A veces, organiza sistemáticamente puntos de huida en el orden de los pensamientos y de las prácticas contemporáneas. Se coloca, entonces, del lado del sueño”, en De Certeau, *Historia y psicoanálisis*, 120.

textuales de algunas relaciones de principios del siglo XIX. Sin embargo, emite pocos juicios propios. En sus escasas notas al pie, De la Maza, no obstante, ofrece una clave para elucidar su proceso heurístico: al hablar de los artistas como Andrés de Concha y de los elogios de que eran objeto, abre un pie de página para explicar que:

Una de las causas, *seguramente*, de la falta de pintura europea en México durante la Colonia, debió ser esta exageración en los elogios a los artistas que venían, que puede encontrarse en todos los libros de la época, y llegando en éste a decir que “se perdía el brío de enviarlas”, y con razón, en vista de lo satisfechos que estaban aquí con lo que había.³⁵

A partir de esta afirmación (“seguramente”), De la Maza asume dos cosas: la escasa presencia de pintura europea en la Nueva España y la existencia de un ámbito con un gusto formado. No cita referencias; se concreta a decir que estas apreciaciones pueden encontrarse “en todos los libros de la época”. Dada la vasta producción del potosino y de su estatura como productor incansable de discurso en torno al arte mexicano en su tiempo, este tipo de afirmaciones no se observa como omisión o como prejuicio: se eleva al nivel de conclusión científica sobre presencias, ausencias y procesos. Y cuenta con el acuerdo o aprobación de la comunidad letrada que consume su obra.

Al inicio hablaba de la plataforma a partir de la cual Francisco de la Maza construye el conocimiento de las piras. El formalismo remite directamente a los peligros de los esencialismos y de la idea de que el arte, como los seres vivos estudiados por Darwin, “evoluciona”. Al pensar en esencialismos manifiestos (realizados) en las formas, de manera implícita pensamos en la manifestación de la mística de una época. ¿Vemos esto en la obra de De la Maza? No de manera patente, pero sí subyacente. Se advierte la expresión de un carácter metafísico, al tratar de concatenar ideas para conseguir continuidad historiográfica y una trama narrativa que, como ya vimos, está fuertemente asentada en lo anecdótico como prueba de verdad. Es probable que, en su sistema, De la Maza recurra con fe al método que emplea para encontrar un sentido histórico en la secuencia de piras de diferentes estilos (lo cual da más peso a la exuberancia de los túmulos de la primera mitad del XVIII y a las citas que reproducen juicios de gusto sobre los catafalcos menos adornados a partir de 1789). “La narración se

35. De la Maza, *Las piras funerarias*, 21 (las cursivas son mías).

pone a hablar entre contemporáneos. Me parece que *puede* hablar del sentido hecho posible por la ausencia, cuando no hay otro medio más que el discurso”.³⁶

Si los libros de honras fúnebres estaban pensados para conocerse en la Península Ibérica, como plantea De la Maza, y es por ello que son pródigos en descripciones, nos encontramos una vez más con que la ausencia produce la escritura: la ausencia física de un rey en todos los territorios acrecienta el poder de la representación.

Francisco de la Maza es uno de los pilares de la historiografía del arte mexicano del siglo xx y, sin embargo, la continuidad de su legado no sólo depende del valor de sus contribuciones y de su vasta producción, sino de que, desde la docencia, estimulemos su lectura y, sobre todo, su actualización. Es gracias a sus lecciones que ahora soy consciente de cuál es mi propia episteme, mi propio aparato para pensar las exequias. Reconozco que la necesidad es la madre de la representación y esto repercute en la convocatoria a artistas de renombre. Me explico: De la Maza arma su recopilación, primero que nada, en términos cronológicos (sentido lineal y evolucionista de la historia y de sus manifestaciones). Después de tejer en pocos párrafos la pertenencia a la tradición grecolatina, procede a reconocer los nombres de los arquitectos, escultores y pintores participantes en las piras americanas que consigna. Es importante, en la construcción del potosino, destacar que las relaciones pueden valer a sus autores el hecho de ganar un ascenso social significativo y, sobre todo, señalar que los elementos que hacen merecer el aprecio del público son justamente esas “patrióticas y entusiastas descripciones” de las piras.³⁷ Es decir, que no todas las piras funerarias americanas fueron un trasunto de las peninsulares y que podemos reconocer rasgos propios debidos a la necesidad de solucionar de manera simbólica. Y es aquí en donde planteo una construcción diferente, es decir, de la necesidad simbólica a la particularidad.

Traigo ahora una cita de Carlos Molina, a propósito de un artículo sobre la función de Fernando Gamboa en tanto configurador de una idea de México a partir de sus exposiciones internacionales. Parece no tener relación con el tema que me ocupa, pero me parece relevante destacar algunos conceptos:

Jean Cassou [esto se escribía en prensa en 1952] era el conservador del Museo de Arte Moderno de París. En un artículo escrito por él y traducido al español para

36. De Certeau, *Historia y psicoanálisis*, 122.

37. De la Maza, *Las piras funerarias*, 22.

su publicación en México y Francia al mismo tiempo, refiere un “México universal [...] *un país que ha preservado su identidad* [donde] todo el arte es *naïf* y primitivo”. Añade incluso que los frescos de Orozco, Rivera y Siqueiros no son trabajos ordenados por “la corte” (el gobierno mexicano), que no son oficiales puesto que la impronta popular que revelan ha sido la misma ahí *desde hace veinte siglos*. En el mismo tenor, Paul Rivet —director del Museo del Hombre— diría en una nota redactada para la revista *L’Observateur* que los mexicanos están acostumbrados a lo “mórbido”, “cruel” y “macabro”.³⁸

Es decir, la identidad que se buscó construir, en los años de la posrevolución, estaba afincada en esos orígenes *cuasi* míticos que se encuentran en el pasado indígena, en donde “todo es *naïf* y primitivo”. Si esto se pensaba en 1952 fuera del país, dentro podemos encontrar también ese tipo de apreciaciones en otros autores. Esta perspectiva continuista no puede pasar desapercibida cuando se reflexiona en lo que Claudio Lomnitz en 2005 propuso, como ya mencioné antes, sobre la Muerte como “el tótem nacional de México”.³⁹ La idea de la muerte y sus representaciones en el siglo xx obedecen a factores culturales muy distintos que los que dieron origen al entramado simbólico vigente en el mundo hispánico de los siglos xvi al xviii. Sin embargo, señala Lomnitz, la muerte, representada en las calaveras, en el esqueleto, ha sido recurrentemente señalada como omnipresente y festiva, sobre todo en las narrativas del siglo xx, cuando se trataba de encontrar un símbolo tutelar que representara el pasado atávico de una comunidad nacional.⁴⁰ Luis Cardoza y Aragón, Juan Larrea, Octavio Paz y el filólogo Juan Lope Blanch, entre otros, constituyen algunos ejemplos de autores que impulsaron esta idea para explicar un *ethos* (*¿pathos?*) mexicano. Se ve en la muerte el corazón de un tipo de nacionalismo.

En la obra de De la Maza, las faltas al buen gusto se excusan siempre por lo deleitable que el espectáculo del túmulo encendido resultaba para los asistentes a la ceremonia de exequias, sin que el deleite hiciera perder la solemnidad de la ocasión. Cuando se refiere a la pira poblana del obispo Álvarez de Abreu, De la Maza deja ver que su gusto se aviene más a la sencillez y líneas clásicas de piras tan distantes como la de Carlos V y Carlos III, pues el abuso de las curvas

38. Carlos Molina, “Fernando Gamboa y su particular visión de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXVII, núm. 87 (otoño de 2005): 117-143, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2005.87.2194>

39. Lomnitz, “Introducción”, en *Idea de la muerte en México*.

40. Lomnitz, *Idea de la muerte en México*, 23.

de las columnas salomónicas, el exceso y complejidad de esculturas e inscripciones constituyen la nota barroca (y, por ende, de mal gusto) que comparten las piras mexicanas con las españolas e italianas.⁴¹ Ese “gusto” retratado por lo que se narra en varias relaciones de honras fúnebres expresa que la población de las ciudades americanas tenía afecto por los programas simbólicos complejos, lo mismo que por las líneas sinuosas y las formas intrincadas.

Ya en los siglos XIX y XX, De la Maza nota una “falta de aliento” cuando aparecen catafalcos cada vez más formularios y sencillos; se refiere a la pira de cuerpos decrecientes con cajones enlutados. Podemos decir que, tanto el afecto por la ceremonia fúnebre (el acercamiento espectacular y público a la muerte) como el que parece ser que se profesaba a la fastuosa pira, se muestran en De la Maza (incluso a su pesar) como totémicos, característicos de una realidad americana que el autor potosino no construye en su libro (no traza contextos particulares), sino que ancla a un desenvolvimiento que el cristianismo hizo posible y que se rastrea, como ya se ha dicho, en la Antigüedad griega y latina (ese paganismo que quemaba los cuerpos para liberar los espíritus). Para De la Maza, el tiempo es el que impone los matices y las variaciones “conforme transcurre, en la composición y adorno de los catafalcos [...] *el sello de la época*, de las formas sociales imperantes en el momento en que se construyen”.⁴² Ese “sello de la época” podría percibirse, quizá, como la *Kunstwollen*, concepto desarrollado por Alois Riegl como “voluntad de la forma”. Se insiste aquí en la noción de Worringer (cuyo libro *Abstracción y naturaleza* se tradujo al castellano por Mariana Frenk Westheim en 1953) de la expresión, en la forma, de un carácter metafísico. De la Maza no elabora la noción de ese carácter metafísico; simplemente escribe seguro de que está, y de esto son testimonio las reflexiones que consigna en la conclusión de *Las piras funerarias*. Quizá ese carácter para De la Maza sea el terror a la muerte, “por este horror se oculta a la muerte con monumentos policromados, luminosos, furiosamente ornamentados y rodeados, no del silencio, sino de la viva voz del complicado ceremonial”.⁴³

Una lectura detenida de la obra de De la Maza permite, como se ha hecho hasta ahora, reparar en que la historiografía del arte mexicano ha recurrido a los esencialismos como explicación y hoy tenemos la oportunidad de revisarlos a la luz de una conciencia crítica: por un lado, quienes escribimos hoy somos

41. Recuérdese la *dynamis* de Ortega y Gasset.

42. De la Maza, *Las piras funerarias*, 174 (las cursivas son mías).

43. De la Maza, *Las piras funerarias*, 175.

deudores de una tradición, contamos con una plataforma de pensamiento que se formó gracias a esos textos que buscaban continuidades: entre más profundo o arraigado se encuentra un rasgo de cultura es menos necesario explicarlo, puesto que se percibe como esencial.

A 76 años de su publicación, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* todavía nos hace pensar en la importancia de la muerte como tropo (Molina, Lomnitz); la impronta que ha dejado este libro se ve en otras indagaciones como la de Heinrich Berlin y Jorge Luján Muñoz en *Los túmulos funerarios en Guatemala* (1983),⁴⁴ quienes, en la primera línea de este libro, plantean que fue De la Maza el descubridor de los túmulos funerarios como tema digno de ser estudiado. Esto, no sólo para América sino para la historiografía española. A quienes trabajamos las exequias, nos toca reconocer que somos herederos de esta historiografía, por lejana que nos parezca: quizá en su momento nos resultó insatisfactoria; tal vez, desde una perspectiva, nos quedó a deber, pero lo cierto es que revisitarla nos permite ponderar un camino, conocer un contexto marcado por preocupaciones específicas y, desde luego, hacer nuevas preguntas desde nuestras propias ausencias. ♣

44. Heinrich Berlin y Jorge Luján Muñoz, *Los túmulos funerarios en Guatemala* (Guatemala: Academia de Geografía e Historia, 1983).

Diego Valadés y Enrico Martínez a los ojos de De la Maza. Astrología, imprenta y grabado en la globalización ibérica

Diego Valadés and Enrico Martínez in the Eyes of De la Maza. Astrology, Printing and Engraving in Iberic Globalization

Artículo recibido el 8 de noviembre de 2022; devuelto para revisión el 19 de junio de 2023; aceptado el 29 de agosto de 2023, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.Suplemento.2844>.

Alonzo Loza Baltazar Universidad Nacional Autónoma de México, FES-Acatlán, alonzo.loza@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2173-1174>

Líneas de investigación Historia de la filosofía (Edad Media, Nueva España y Modernidad temprana); filosofía política; teoría de la imagen; filosofía y antropología de la religión.

Lines of research History of Philosophy (Middle Ages, New Spain and Early Modernity); political philosophy; image theory; philosophy and anthropology of religion.

Publicaciones recientes “Opacidad y dispersión. Ejercitaciones en el párpado de la universidad”, en Ángel Octavio Álvarez Solís, coord., *Ontología de las superficies. Ensayos averroístas sobre Emanuele Coccia* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2021).

Resumen En este ensayo se presenta un estudio comparativo de los textos de Francisco de la Maza sobre Diego Valadés y Enrico Martínez, al tiempo que se complementa el análisis de éstos desde las líneas que De la Maza trazó en los análisis pioneros, con los trabajos más actuales dedicados a estos importantes personajes del primer siglo de la Nueva España en Mesoamérica. Se hace un especial énfasis en la importancia de la perspectiva biográfica que adopta De la Maza para la adecuada interpretación de la significación histórica de la obra de estos sujetos híbridos, la cual, se propone, coincide en ambos casos, a saber, que son agentes de la globalización católica e ibérica. Finalmente, se concluye con un análisis de dos interesantes propuestas editoriales y gráficas de ambos personajes que quedaron fuera de la aguzada mirada de De la Maza.

Palabras clave Teoría de la imagen; globalización; mestizo; arte novohispano; imprenta; calendario; *translatio*.

Abstract The article offers a comparative study of the texts of Francisco De la Maza on Diego Valadés and Enrico Martínez. The study of these personages is complemented following the lines that De la Maza traced in his pioneering studies by reference to the current works dedicated to these important figures of the first century of New Spain. Special emphasis is placed on the importance of the biographical perspective that De la Maza adopts for the adequate interpretation of the historical significance of the work of these hybrid subjects. This interpretation, which is valid for both characters, is that they are agents of Catholic and Iberian globalization. The article concludes with an analysis of two interesting editorial and graphic statements of either character that were missed by De la Maza's penetrating gaze.

Keywords Image theory; globalization; mestizo; Novohispanic art; printing; calendario; *translatio*.

ALONZO LOZA BALTAZAR

FES-ACATLÁN, UNAM

Diego Valadés y Enrico Martínez a los ojos de De la Maza

Astrología, imprenta y grabado en la globalización ibérica

Este trabajo está dividido en tres secciones. En las primeras dos procuro dar cuenta de la importancia de las líneas abiertas por los estudios pioneros de De la Maza sobre fray Diego Valadés y Enrico Martínez, respectivamente. Además, actualizo, amplío y critico algunas de dichas líneas con base en la literatura especializada posterior a los estudios de De la Maza, en especial la más reciente. En ambos casos el papel de la biografía resulta fundamental para De la Maza al determinar el significado histórico de cada figura; propongo aquí otra forma de comprender la labor biográfica, sobre todo en las figuras “mestizas” de los dos novohispanos. Por último, en la tercera sección hago colapsar esta perspectiva sobre dos puntos ciegos de los, por otra parte, aún vigentes estudios de De la Maza, a saber, dos grabados a los que presta nula o poca atención, pero que desde la perspectiva aquí construida resultan en particular relevantes para comprender la significación histórica y la singularidad de estos personajes, así como la especificidad del primer siglo novohispano.

Diego Valadés: falsificación, error consciente y universal catolicidad

El artículo pionero de De la Maza sobre Valadés está constituido de tres partes. La última consta de la reproducción de 29 figuras, a saber, (casi)¹ todos los

1. En el cuerpo de las dos primeras secciones del artículo se encuentran los otros grabados,

grabados de la *Rhetorica christiana* del fraile franciscano, la reproducción de un dibujo de Mendieta para la *Historia eclesiástica indiana*, inspirado en un grabado de Valadés, y la reproducción de una litografía de un retrato de Valadés que De la Maza considera mediocre y que recupera de una publicación de Nicolás León en los *Anales del Museo Nacional*.² Las primeras dos partes son propiamente el texto. La segunda es el análisis de la *Rhetorica christiana*, sus grabados y su significación e intención histórica. La primera consiste en un esfuerzo por reconstruir la biografía del misionero franciscano. El tema, pues, de la vida de Diego es fundamental para comprender la significación de su obra. En esto, el análisis de De la Maza continúa con un tema que ya a lo largo de la historia se avizoraba como bastante problemático. El *incipit* del análisis del historiador de San Luis Potosí, que presenta al fraile de Tlaxcala al mundo moderno versa: “Humanista y filósofo, historiador, lingüista, dibujante, grabador, misionero y evangelizador, el franciscano fray Diego Valadés fue el primer mexicano que imprimió un libro en Europa, dedicado al Sumo Pontífice Gregorio XIII, el célebre papa de la reforma del calendario”.³ La aparición del gentilicio “mexicano” se da en una oración que destaca que es el primero en imprimir una obra en Europa. La particularidad de la vida de Valadés, además de los ocho sustantivos que lo caracterizan (humanista, filósofo...) es ser un mexicano en Europa, el primero en imprimir allá un libro. Se declara después el carácter mestizo de Valadés, quizá de madre tlaxcalteca, según Nicolás León, quien escribe en

a saber, la portada y el sello de la imprenta. Sólo faltarían, entonces, las letras capitales para agotar los grabados que podemos encontrar en el libro de Valadés. Sobre éstas véase Esteban J. Palomera, S. J., “Anexo documental I. Las letras capitales de la Retórica”, *Fray Diego Valadés O.F.M. Evangelizador humanista de la Nueva España. El hombre, su época y su obra* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1988), 149-152.

2. Nicolás León, “Fray Diego Valadés”, *Anales del Museo Nacional*, núm. 1 (1903): 234. Esta litografía, por cierto, es muy probable que haya sido la inspiración para el retrato de Valadés en el ambicioso mural del Palacio de Gobierno de Tlaxcala de Desiderio Hernández Xochitiotzin. Allí, Valadés, con *Rhetorica christiana* en mano, figura a un costado de los tres santos niños mártires de Tlaxcala, san Cristobalito, san Antonio y san Juan, personajes tan representativos como Valadés de la primera evangelización mesoamericana. Los tres niños fueron indios (Cristóbal y Antonio nobles tlaxcaltecas, Juan, vasallo de Antonio) educados por los franciscanos y martirizados en labores de misión. Desiderio, quien incluye a Valadés en su gran mural de la historia tlaxcalteca, sin duda asociará a este esquema al fraile, es decir, asumirá su carácter mestizo, misionero, pero incluso quizá también el de mártir.

3. Francisco de la Maza, “Fray Diego Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo xvi”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* IV, suplemento al núm. 13 (1945): 15.

los albores del siglo xx. Posteriormente, De la Maza dedicará varios párrafos a referir las grandes proezas de Diego Valadés el conquistador extremeño, de quien el fraile sería, según su opinión, hijo. Los documentos que refiere delatan una investigación puntillosa y dedicada que, no obstante, saca en ocasiones algunas conclusiones aventuradas, o francamente *ad hoc*. Considera indudable el carácter mexicano (si no incluso mestizo) de Valadés. El jesuita Esteban Palomera seguirá, en términos generales, las líneas de De la Maza en su estudio biográfico sobre el franciscano.⁴ Hubo que esperar hasta 1987 para que la tesis de un Valadés mestizo y mexicano se pusiera en cuestión con una importante investigación documental.⁵ Sin embargo, ya el mismo De la Maza muestra los vaivenes de la opinión de los historiadores de antaño, como el autorizadísimo Eguiara y Eguren, quien se previene al afirmar (*nisi fallitur Betancurt*) el carácter mexicano del fraile. Asimismo, De la Maza, sin falta de sinceridad historiográfica, recuerda que también Beristáin en la *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*, considera que sólo fue morador y quizá guardián del convento de Tlaxcala, pero no por ello mestizo tlaxcalteca, ni siquiera con seguridad *mexicano*. Entonces, sin dejar de indicar las dudas de grandes historiadores del pasado colonial o del joven México independiente, De la Maza apuesta por un Valadés mestizo.

El papel de la biografía de Valadés y la forma en que la crítica ha recibido, transmitido y reivindicado la figura del misionero se torna relevante pues la conciencia de su singularidad, o los modos de darle sentido a los todavía no concluyentes documentos que nos permiten reconstruirla, implican, por metonimia, una interpretación del sentido de las primeras décadas de evangelización en Mesoamérica. Antes de profundizar en el asunto conviene advertir, con la lapidaria afirmación de Ramírez Vidal sobre los estudios valadesianos, que:

el problema que se pone al descubierto es otro: la manipulación que los estudiosos modernos hacemos, en mayor o menor grado, de los textos objeto de nuestra indagación. Anteponeamos, de manera consciente o inconsciente, nuestros prejuicios y obtenemos de los textos interpretados el sentido que nosotros les hemos dado con antelación. [...] Consideramos que tales formas de proceder en los estudios

4. Los estudios de Palomera de los años cincuenta fueron reeditados en 1988 por la Universidad Iberoamericana (E. J. Palomera, "Anexo documental").

5. Isaac Vázquez Janeiro, "Fray Diego Valadés. Nueva aproximación a su biografía", en *Actas del II Congreso Internacional. Los franciscanos en el Nuevo Mundo*. La Rábida, 21-26 de septiembre de 1987. Archivo Ibero Americano Madrid, Demos, 1988, 843-871.

de la época novohispana e incluso de la cultura indígena en general, no constituyen hechos aislados sino recurrentes. De ser así, parte de nuestra historia cultural se encuentra alterada.⁶

La biografía de nuestro misionero es *exemplum* de la alteración de la historia cultural. Además de ser, claro, el autor (el primer novohispano/mexicano publicado en Europa) de un texto sobre los métodos franciscanos de transculturación, *conversio*, antropotecnia, ¿alteración? con su centro en la memoria y la historia. Ramírez Vidal lanza esta lapidaria advertencia con el objeto de intentar exorcizar los males que aquejan la labor de los historiadores (los anacronismos y las intencionalidades). Con ello se ve venir el juicio muy documentado de Ramírez, el cual parece pretender zanjar, a menos que hubiera nueva evidencia, la discusión sobre el borrón en la memoria histórica que implica la vida de Valadés. La suma sobre la discusión en torno a la vida de Valadés que elabora Ramírez en su libro es una de las guías más precisas y científicas de la biografía del rétor misionero (junto con la monografía de Chaparro Gómez).⁷ No obstante, a pesar de su rigor, no parece estar exenta de un renovado sentido retórico. Ya no apología católica (como Ramírez y acaso Chaparro parecen suponer sobre Palomera), ya no nacionalismo mestizo o criollo (como se podría sospechar de Nicolás León o del mismo De la Maza), tampoco nacionalismo español o extremeño (como se puede sospechar de Alejos Grau,⁸ Vázquez Janeiro o del mismo Chaparro Gómez), sino la superioridad del historiador universitario que puede reducir un mito a los fragmentos con los que se ha construido.

Cuál sea el mejor modo de abordar la biografía no es aquí tema de discusión. Basta, sin embargo, el ejemplo sobre las polémicas de los estudios biográficos de Valadés en torno a su origen para recuperar, si bien no la postura de Ramírez Vidal sobre de quién y dónde nació el franciscano, sí su precisa advertencia sobre el significado para el saber histórico que cualquier postura sobre el asunto puede tener, a saber, Valadés es un borrón en nuestra historia cultural.

6. Gerardo Ramírez Vidal, *El arte de la memoria en la Rhetorica Christiana de Fray Diego Valadés* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades, 2016), 19.

7. César Chaparro Gómez, “Capítulo I: su vida: entre el Viejo y el Nuevo Mundo”, *Fray Diego Valadés. Evangelizador franciscano en Nueva España* (Badajoz: Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica, 2015), 21-56.

8. Carmen-José Alejos Grau, *Diego Valadés educador de Nueva España. Ideas pedagógicas de la Rhetorica Christiana (1579)* (Pamplona: Eunat, 1994).

No obstante, contrario a Ramírez, creo que ninguna prueba documental puede exorcizar el “efecto Valadés” sobre la memoria histórica, pues, en cierto sentido, su agencia como rétor sermovisual consiste de hecho en ello. Así, en cuanto a que el dato histórico no es lo único que nos interesa señalar, insistamos en que a lo largo de la historia de las presentaciones biográficas de Valadés se han dedicado varias páginas en torno a la obsesión de su origen en las que se considera al primer gran rétor novohispano como un mestizo, un criollo o de plano un español con mayor o menor rigurosidad historiográfica y/o mayor o menor intención apologética de proyectos culturales del presente de los historiadores. Que sea motivo de discusión historiográfica, y en qué sentido lo es, es lo que hace de Valadés *exemplum* y agente de los modos de construcción/alteración/transformación de la memoria colectiva en la Mesoamérica posthispanica.

Conviene, pues, pensar a Valadés como *exemplum* de la antropotecnia al uso en la Mesoamérica cristiana. La contigüidad del retrato de Valadés respecto al de los santos niños mártires tlaxcaltecas en el mural de Desiderio Hernández en el Palacio de Gobierno de Tlaxcala aquí cobra peso historiográfico: ¡es que en estos años los franciscanos no hacen sino burlar “leyes” sociológicas (que en todo caso estarían en formulación) para hacer eficaz la misión católica globalizante! Opto por no emitir un juicio de historiador y más bien prefiero prestar atención a los juegos de alteración de la memoria histórica. No obstante, creo que la perspectiva que abre Boris Jeanne en sus investigaciones nos permite un mejor y más productivo juicio que prescinde de la profundización en el fetiche del origen de Valadés, al crear un sintagma de lo más productivo, a saber, criollo mestizo, y señalar un tipo ideal en ciernes, el criollismo ideológico novohispano, pero desde su singularidad histórica en las primeras cinco décadas de la evangelización cristiana de Mesoamérica.⁹ Un modelo cultural y

9. Boris Jeanne es una guía fundamental para comprender la agencia texto-visual de la *Rhetorica christiana*. Su camino nos guía por una reconsideración del significado de la historia global, de la mano de Serge Gruzinski. Es precisamente en Valadés y su agencia retórico-visual, en donde la biografía de Valadés se vuelve central para situar el problema de las escalas de la historia. Véase Boris Jeanne, “L’américanisation à l’épreuve des jeux d’échelles”, en *Les processus d’américanisation. Ouvertures théoriques*, Louise Bénat-Tachot, Serge Gruzinski et Boris Jeanne, eds., t. 1 (París: Éditions Le Manuscrit, 2012), 37-64. Los trabajos de Boris Jeanne pueden entenderse como una genealogía material de la americanización como proceso de globalización que se abre desde Roma hacia el “Nuevo Mundo” y el cierre castizo de Madrid a la latinización franciscana-papal de México/Nueva España que atraviesa todas las escalas de la historia, poniendo en cuestión la lógica de la analiticidad de la historia y su potencial para dar cuenta de la singularidad. De la singularidad biográfica del mestizo Valadés a la apertura del primer

espiritual previo que se construyó con personajes como Valadés, cuyo origen permanecerá en la ambigüedad.¹⁰ Así, Jeanne coloca la obra y la vida de Valadés en el contexto de la primera globalización católica con la monarquía católica de Felipe en pugna con las pretensiones de independencia de los diversos reinos y de la influencia de la política papal como respuesta a la política ibérica (España-Portugal) en la Nueva España que luchaba por apoderarse (pensemos en José de Acosta) de los usos de la cristianización del Nuevo Mundo como el eje universalizante de justificación de la dominación ibérica.¹¹

ámbito de globalización occidental echado a andar por la alternativa papal-franciscana del aparecer de América en la historia. Para el caso específico de cómo se juega esto en la biografía de Valadés y la historia y destino de la *Rhetorica christiana*, véase Boris Jeanne, “México-Madrid-Roma, un eje desconocido del siglo XVI para un estudio de las relaciones directas entre Roma y Nueva España en la época de la Contrarreforma (1568-1594)”, en *De la Monarquía Hispánica a la Unión Europea: relaciones internacionales, comercio e imaginarios colectivos*, coords. Magdalena Garrido Caballero y Gabriela Vallejo Cervantes (Murcia: Universidad de Murcia, 19-39). O directamente su tesis doctoral, Boris Jeanne, “Mexico-Madrid-Rome. Sur les pas de Diego Valadés, une étude des milieux romains connectés au Nouveau Monde à l’époque de la Contre-Réforme (1568-1594)” (tesis doctoral en Historia, París: EHESS). Véase también, respecto a la consideración de todo este periodo: Boris Jeanne, “The Franciscans of Mexico. Tracing Tensions between Rome and Madrid in the provincia del Santo Evangelio (1454-1622)”, en Massimo Carlo Gianni, *Papacy, Religious Orders, and International Politics in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Collana: I libri di Viella, 2013), 15-26. Sobre el criollismo valadesiano, véase Boris Jeanne, “Christianisme et criollismo: les franciscains et la société de Nouvelle-Espagne au XVI^e siècle”, *Cahier des Amériques Latines*, núm. 67 (2011): 55-73 y “Religion et société en Amérique latine XVI^e-XIX^e siècles: trace et destins d’une ‘orthodoxie coloniale’”, *Cahier des Amériques Latines*, núm. 2 (2011): 55-73.

10. Como De la Maza, Jeanne más bien está cierto de la madre tlaxcalteca del fraile evangelizador de chichimecas, incluso si no de sangre al menos de crianza, suposición que para mí no deja de ser plausible a pesar de las rigurosas indagaciones y demostraciones de los extremeños.

11. Como signo de este universo novohispano ha quedado la *Historia eclesiástica indiana* de Jerónimo de Mendieta, con quien Valadés tuvo una importante relación durante la estancia de Jerónimo en Europa, relación sobre la cual no deja de señalar De la Maza, al indicar la influencia gráfica de los grabados (y el sentido) de la obra de Valadés en la de Mendieta, ambos emisarios de Indias en Europa. Sabemos que la obra de Jerónimo no vio la luz sino hasta el siglo XIX por los pasajes críticos de la obra contra la monarquía hispánica en las Indias. La forma de difusión de una parte de ésta fue la *Monarquía indiana* de Torquemada que tenía como frontispicio el grabado de Valadés sobre la prédica con base en las imágenes. Sobre la importancia de las imágenes en la evangelización de Mesoamérica, véase Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, trad. Jorge Ferreiro (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016). En específico sobre el

Enfoquemos, pues, la vida de Valadés más bien como polímata, según su origen, según queremos entender que sugiere De la Maza. La formación infantil y juvenil de Valadés junto a Pedro de Gante quien, a decir de Valadés, *discunt omnia* (lo enseña todo) en San José de los Naturales en el convento de San Francisco,¹² nos permite parangonarlo, como dijimos, con los mártires de Tlaxcala, quienes adquieren todo su sentido sólo como personajes dentro de la agencia católica de evangelización. La diferencia de Valadés, mestizo o criollo, es que, contrario a los pasivos niños mártires, él es un agente dentro de la obra evangelizadora. Pedro para eso lo instruyó. El modelo de la infancia de Valadés fue la posibilidad de aprenderlo todo y enseñarlo todo, no olvidemos que el título que él daría a su libro es *Summam summarum scientiarum omnia*,¹³ pero que por consejo de Gregorio XIII terminaría por llamarse *Rhetorica christiana*. Antes que, como criollo, mestizo o peninsular, Valadés fue criado como un católico militante evangelizador en tierra americana; un criollo mestizo militante.¹⁴

papel de Valadés véase Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 76.

12. Sobre la perspectiva de De la Maza, al final de su vida, en torno a este gigante de la historia del siglo xvi, véase el número 150 de *Artes de México*, coordinado por él mismo en 1972: Francisco de la Maza, "Iconografía de Pedro de Gante", "Fray Pedro de Gante. IV Centenario de su muerte", 17-38; Francisco de la Maza, "Fray Pedro de Gante y la capilla abierta de San José de los Naturales". Sobre la especificidad de la militancia de Pedro de Gante, véase Estefanía Yunes Vincke, "La *Doctrina Christiana* en lengua mexicana de Fray Pedro de Gante: una herramienta pedagógica para el Nuevo Mundo", *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 59 (julio-diciembre de 2018): 111-137. El homenaje gráfico de Valadés a su mentor se encuentra en el *Typus eorum que fratres...*, en Diego Valadés, *Rhetorica christiana*, introd. edición crítica del texto latino, traducción, notas e índice onomástico, Julio Pimentel Álvarez (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 405 (página 207 del original de 1579, del cual se puede consultar la reproducción digital del Getty Research Institute en <https://archive.org/details/rhetoricachristiovala/mode/2up>).

13. Valadés, *Rhetorica christiana*, 14

14. La noción de militancia que suponemos aquí, proviene de la discusión sobre el cristianismo en la filosofía política contemporánea y la discusión sobre la teología política. Sobre el sentido específico de esto para mí y sobre el horizonte paulino desde el cual proviene el tema, véase Camila Joselevich y Alonzo Loza, "Pablo: palabra, imperio y disidencia. Compromiso y fragmentación en la izquierda", *Interpretatio*, núm. 4.1 (marzo-agosto de 2019): 19-46. En específico la veta de Alain Badiou en *Saint Paul. La fondation de l'universalisme* la recupera Alessandra Russo para destacar el carácter universalista de la militancia católica, precisamente refiriendo a los artistas cristianos mesoamericanos del siglo xvi. Acá el fragmento en que cita Russo a Badiou de la página 106 de la versión francesa de 1997 "aplicaremos sus palabras a

Después de, quizás, enseñar dibujo y sin duda formarse bien en teología en México, Valadés hará misión en otomí, náhuatl y tarasco, parece ser que sobre todo hacia el norte, acaso hasta llegar a Nombre de Dios, Durango. En su misión, en algún sitio entre Tepeji y Nombre de Dios, sufrió de un ataque de chichimecas, según nos cuenta, en el cual perdió toda su biblioteca y escritos. La Gran Guerra Chichimeca será el contexto (social, político y jurídico) en el que desarrolló su misión. Muestra de ello es el primer libro que publica al llegar a Sevilla cuando es enviado como emisario de los franciscanos novohispanos, a saber, el *Itinerarium catholicum* de otro de sus maestros, Juan Focher, importante jurista en la polémica de la “justa” guerra contra los chichimecas.¹⁵ Acaso la historia que Valadés cuenta en su *Rhetorica* sobre la fiereza de los chichimecas no carezca de un sentido retórico para impulsar y acompañar la postura de su maestro cuyo libro en buena medida reelabora, completa y edita en Sevilla, en 1574.

En 1575 Valadés viaja a la Congregación Romana de la Orden. Ahí, en Roma, es investido con el cargo de Procurador General de la Orden ante la Santa Sede, esto es, representante de Cheffontaines, quien pudo haberlo elegido. Durante el desarrollo de este cargo es que se da a la tarea de iniciar la *Rhetorica christiana*. Ésta, su gran obra, entre otras razones, es compleja para el lector por su apresurado armado y por su accidentado nacimiento editorial. Este nacimiento accidentado es un elemento dentro del drama biográfico valadesiano.

los artistas activos después del ‘choque’ entre dos mundos producido por la Conquista: ‘una totalidad militante muy reconocible que combina la apropiación de las particularidades y la invariabilidad de los principios, la existencia empírica de las diferencias y su inexistencia esencial, no a través de una síntesis amorfa, sino según una sucesión de problemas para resolver’”, en Alejandra Russo, “El renacimiento vegetal. Árboles de Jesé en el Viejo Mundo y el Nuevo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XX, núm. 73 (1998): 18, n. 52. Esta categorización no puede ser más adecuada para Valadés, quien no sólo vive en forma militante en los límites en expansión de la catolicidad, sino que va a Roma, centro de la cristiandad, y publica su libro (se imprime la mitad en Roma, se termina de imprimir y se publica ya en Perugia, refugiado después de su ‘asunto’ con la monarquía y la suspensión de su cargo como Procurador General de la Orden que lo lleva fuera de Roma) para enlistar para la militancia católica en las Indias a los jóvenes europeos. La cruzada de las Indias de Valadés es, entonces, claramente un signo de la militancia católica que abre las ambiciones globales en la Modernidad global naciente.

15. Alberto Carrillo Cázares, “XI. El tratado de Fray Juan Focher O.F.M. ‘*De justa delinquentium punitione*’ Sobre la guerra contra los chichimecas (México, 1570)”, en *El debate de la guerra chichimeca, 1531-1585. Derecho y política en Nueva España*, vol. 1. (Zamora y San Luis Potosí, México: El Colegio de Michoacán/El Colegio de San Luis, 2000).

A mediados de 1578 cesa su cargo y sólo medio año después se traslada a Perugia, dejando la impresión de la *Rhetorica christiana* a la mitad. El desplazamiento a Perugia podría deberse a una deuda pecuniaria (¿suficiente para cesarlo del cargo y exiliarlo?), y su estancia de menos de dos años en dicha ciudad, en el convento de la corona de España, entre la mitra y la corona, parece desacreditar la idea de una desavenencia tal que llevara al emperador a inmiscuirse a tal grado en cuestiones de la Orden franciscana como para hacer todo lo posible para lograr la destitución del Procurador General. Si bien las hipótesis de una dramática destitución y un exilio forzado por la Corona a Perugia parecen sin fundamento, lo cierto es que coinciden en el tiempo con el comienzo de la caída del poder de Cheffontaines, quien terminó sus funciones como Ministro General en 1579 y después afrontó un juicio ante el Santo Oficio en 1586. Rechazar la hipótesis de que, cuando menos, Valadés se volvió un personaje incómodo que la Corona prefería mantener en un convento en Perugia —recién publicada su obra y acaso proyectando otras (aunque ninguna difundidas en territorio de la monarquía ibérica)— que en Roma, como Procurador General de la Orden, justo cuando la relación con los franciscanos y las órdenes mendicantes, en general, era tan ríspida e importante para los asuntos de las Indias, es tan poco riguroso como olvidar la situación excepcional de la obra de la orden franciscana en la Nueva España durante los primeros cincuenta años después de la Conquista.¹⁶

16. La argumentación en cuanto a la especificidad de este periodo lleva casi un siglo siendo parte de las bases de la historiografía sobre la evangelización novohispana de los franciscanos. Cf. Robert Ricard, “Proemio”, *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, trad. Ángel María Garibay (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017 [1933]), 31-41. Bastaría esto para aminorar la relevancia del caso análogo de Pedro de Alba y Astorga al que refiere Ramírez Vidal para dar fuerza a su analogía. En 1654, Pedro fue nombrado Procurador General de los franciscanos y dejó el cargo en meses; era un español, criado en Cuzco, que habría renunciado a su cargo para dedicarse a publicar sus libros. Valadés, según Ramírez, habría abandonado el cargo para publicar su obra, que no pudo terminar de imprimir (¿y redactar?) sino hasta su arribo a Perugia. El abandono del cargo por parte de Valadés, entonces, no deja de ser mucho más dramático y apresurado que el de Pedro de Alba y Astorga. Si a ello añadimos que se encuentra justo en el momento del viraje de la política de la monarquía ibérica contra los mendicantes, la hipótesis de Ramírez Vidal parece insostenible, por más que tenga en su base una importante y justificada crítica de la cargada y exaltada hipótesis de Palomera sobre Valadés ante el malvado imperialismo de la monarquía de Felipe. Una vez más, el borrón histórico-cultural que es la vida de Valadés no deja de salir a flote.

Como sea, lo cierto es que Valadés, de haberlo tenido, resolvió pronto su asunto pecuniario en Perugia, pues permaneció poco más de un año allí. Para 1580 ocupaba un cargo importante para la Inquisición en Florencia. Es decir, que continuó con su vida de religioso y estuvo en contacto con la Nueva España como, por ejemplo, intermediario en el envío de reliquias a la Ciudad de México, o como estudioso y militante de la visión cosmopolita católica de la Iglesia en pugna con la Reforma (pero también en ríspidas relaciones con la campaña filipina de apropiación de las funciones teológico-políticas de la Iglesia) al participar en la comisión de las *Catholicae Assertiones* organizada por el cardenal Guglielmo Sirleto para responder a la historia universal de la Iglesia de los protestantes, a saber, las *Centuries magdebourgeoises*, de Matthias Flacius Illyricus. Para 1581 Valadés se encuentra nuevamente en Roma. Poco más sabemos de él,¹⁷ que se nos pierde entre revisiones de las obras escotistas y el tráfico de reliquias a México.¹⁸

17. En esta reconstrucción de sólo fragmentos de la biografía de Valadés cruzo textos ya referidos; doy especial importancia a los de Boris Jeanne. Incluso retomo algunas metáforas de su autoría. No refiero en forma puntual cada uno de nuevo porque los textos ya han sido referidos y la organizada Bibliografía del texto de Gómez Vidal, tanto como las fuentes de B. Jeanne (Archivo Secreto del Vaticano, por ejemplo) son una guía por mí insuperable para el rastreo del itinerario de Valadés y a ellas remito. Para mayor detalle respecto de mi propia reconstrucción de la biografía de Valadés y las fuentes, véase Alonzo Loza Baltazar, “Uso: imagen, memoria, traslación. Sobre la *Rhetorica christiana* de Diego Valadés” (tesis doctoral, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2021); en especial el capítulo 3.

18. Conviene notar aquí un gesto de lo más elocuente con respecto a la precisión del ojo de De la Maza y de sus aventuradas conjeturas históricas. En la nota al pie número 1 de la página 35 de su estudio, justo al final del bloque sobre la biografía, se lee: “Tengo la duda, sin embargo, de que aún vivía en Italia a fines del siglo xvi. En efecto, en la edición de la *Bibliotheca Apostolica Vaticana*, libro de fray Ángel de Roccha, hecho en Roma en 1591 (del cual existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional), aparece una viñeta con el escudo del papa Gregorio XIV entre dos matronas, la Justicia y la Paz, que es muy parecida a la portada de la *Rhetorica*. Tiene el mismo dibujo, la misma disposición del escudo, la misma manera de grabar, de modo que si la viñeta es suya tenemos que concluir que fray Diego Valadés se quedó en Europa, y que murió quizás en Italia, donde deben descansar sus restos en algún convento franciscano. Admito la debilidad del argumento, pero lo anoto como precedente a pruebas más concluyentes”. Esas pruebas han llegado, ninguna con respecto a la estampa del libro de Rocca, pero han confirmado la continuidad de la estancia y actividad de Valadés en Italia. Ya sea mera coincidencia, lo cierto es que esta aventurada conclusión de De la Maza da perfecta cuenta del tipo de vida que siguió teniendo en Europa el franciscano, a saber, bien integrado en la élite intelectual de la Iglesia, un agente más de la militancia católica global. Que haya llegado a esta conclusión De la Maza

El lugar de la biografía de Valadés para nosotros no es el de la prueba documental, sino, si acaso, la puesta en cuestión de los modos de legitimidad presupuestos en la prueba documental en el “borrón” Valadés; dado esto, prefiero optar, como he dicho, por la tesis de Jeanne y colocar a Valadés en el último tercio del siglo xvi como un criollo mestizo. Entiendo por mestizo, no obstante, algo más bien cercano a las condiciones de acceso histórico (¿y afectivo?) entre Valadés y nosotros que a una tesis sobre su origen.¹⁹ Al sintagma “criollo mestizo” añadiría “militante católico”, para destacar el papel de agencia de Valadés en el momento clave de los cruces de redes políticas globales en el que se encuentra su vida. Un “criollo mestizo militante católico”, esto quiere decir que la forma de vida que es, un *criollo*, esto es, un sujeto afirmado por su nacimiento o su formación (¿cercanísimo a Pedro de Gante, pariente de Carlos I!) como parte del sector social capaz de ascender en la jerarquía social colonial y reproducirla; *mestizo*, esto es, que, a pesar de la jerarquización racial, el orden novohispano en sus primeras décadas permitía en ciertos casos (misioneros mendicantes familiares de conquistadores, por ejemplo) el ascenso e incluso lo incentivaba, por su eficacia para la conversión de los indios y la *militancia católica* en general. Si es militante de la exportación de un modelo de vida autoproclamado universal, católico, a tierras extraeuropeas, americanas, entonces el mestizo borra su origen y se lo da en su especificidad al mostrar, proponer, exhibir, promover, publicitar, inseminal y/o generar en otros hombres un modo de vida. Esta doble relación ambigua con el origen y el borramiento del origen que se da en el sintagma “criollo mestizo militante católico” es lo que quiero rescatar aquí. “Valadés”, pues, es su propio origen, se reabsorbe en su vida/agencia.

Rocío Olivares, al analizar la historia de los estudios valadesianos propone: “podríamos trazar una limpia curva entre lo dicho por Francisco de la Maza y lo dicho por Delfín Ortega: uno dice puntualmente cómo es la obra de Valadés; otro advierte sagazmente los alcances de su sentido”.²⁰ El análisis de Oli-

sólo reafirma nuestra interpretación sobre la significación de su pionero trabajo y destaca la precisión y perspicacia de su ojo.

19. Algo cercano a lo que Alessandra Russo indica con *mestizo*. Cf. Alessandra Russo, *The Untranslatable Image. A Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500-1600*, trad. Susan Emanuel (Austin: University of Texas Press, 2014). Russo insiste en que con “mestizo” entiende el modo de acceso antes que una cualidad concreta de los objetos singulares que analiza.

20. Rocío Olivares Zorrilla, “Escollos y nuevos derroteros en el estudio de la literatura novohispana. De la paráfrasis a la imaginación crítica”, en Ariadna G. Vaca Moro, ed., *90 años de Cultura. Centro de Enseñanza para Extranjeros*. Historia, Arte, Literatura y Español (Ciudad de

vares es una forma muy adecuada de organizar las intenciones y alcances de la crítica, sin embargo, eso dejaría el pionero estudio de De la Maza en el mero nivel descriptivo. Aquí nos apartamos de ese presupuesto, pues si bien es cierto que en buena medida el mayor mérito de De la Maza es haber dedicado su ojo avezado a la cuidadosa descripción de la obra gráfica de la *Rhetorica*, lo cierto es que es imposible cualquier descripción de una obra plástica, o eso supongo yo, sin una completa carga interpretativa sobre su significado histórico. No hay éfrasis sin interpretación. Basta, pues, referir un fragmento del escrito de De la Maza:

Los grabados 15 a 18 representan el mundo indígena americano. El primero es el más importante; en él quiso mostrar Valadés toda una visión de la vida prehispánica en México. En el centro del teocalli en forma piramidal, con un edículo o capilla como jamás hubo en México. Aquí fray Diego comete esa *falsificación* de la realidad americana, conscientemente, para no dar la nota de extrañeza, y dejar que se asimilase, de una manera fácil, en la conciencia europea, lo que había al otro lado del Atlántico. Su capilla, por eso, es de arquitectura renacentista, con decoración de casetones en la bóveda y grutescos italianos en las jambas y dovelas. No es un *descuido* del dibujante, sino un *error consciente* del escritor. Por eso también la figura del dios, del espantable Huitzilopochtli, aparece como un dios romano.²¹

La descripción de De la Maza exige una profunda interpretación que ya da cuenta del sentido mismo de la obra y vida de Valadés y que adelanta muchas de las orientaciones que los estudios más contemporáneos siguen indicando. Primero, que la agencia de Valadés sólo puede entenderse como *sermovi-sual*, esto es, en el cruce de la escritura, la prédica misionera y la producción plástica.²² Segundo, que ésta sólo puede comprenderse de acuerdo con la sin-

México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 323. La tesis doctoral de Delfín Ortega se presentó en 2009 en la Universidad de Extremadura y fue dirigida por César Chaparro, lleva por título “Retórica y predicación en el nuevo mundo. Palabra e imagen. Los testimonios de fr. Diego Valadés y Guamán Poma de Ayala”.

21. De la Maza, “Fray Diego Valadés”, 39. Las cursivas son de De la Maza. El grabado al que refiere aquí De la Maza se encuentra entre las páginas 172 y 173 de la *Rhetorica christiana*.

22. Esta vía ha sido explotada con grandiosos rendimientos por Linda Báez, sobre todo al asociar a Valadés con el lulismo imperante en la *Familia charitatis* y el contexto intelectual del proyecto de globalización iberocatólico asociado a Benito Arias Montano y Plantino. Linda Báez Rubí, *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI* (Ciudad de México:

gularidad de la vida y momento histórico que atraviesa el franciscano. Así, la falsificación y el error consciente de Valadés son parte de su agencia.²³ Dicha agencia consiste en:

la angustiosa resolución de probar “la necesidad de la confirmación de la identidad de la naturaleza del Nuevo Mundo con la del Viejo”, y en la contribución que lleva con su libro para que América sea “admitida por primera vez de lleno y sin reservas, en el ámbito de la cultura cristiana occidental” que, de un modo conmovedor y definitivo realiza al sumar, en un cuadro vivo, a los indios americanos en el misterio de la redención verificada en el Calvario.²⁴

Si Valadés falsifica y comete errores conscientes es con el objetivo de introducir el mundo americano al contexto del Viejo Mundo. La significación del artista *sermovisual*, predicador, misionero, “humanista, filósofo” sólo puede alcanzarse si se comprende su obra en relación con la interpretación del sentido y significación de su vida: criollo mestizo militante católico.

Enrico Martínez: imprenta, cosmografía e ingeniería civil

La tesis de maestría para obtener el grado de maestro en Letras con especialidad en Historia de De la Maza sobre Enrico Martínez precede en dos años al estudio sobre Valadés.²⁵ Sin duda ambos se encuentran en el mismo esfuerzo intelectual que signará la obra del potosino: poner en valor y justo estudio el mundo colonial novohispano. Estos dos estudios centrados en un personaje y con una fuerte carga en la metodología de la biografía nos permiten echar luz

Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005) y Linda Báez Rubí, “Lullism in New Spain”, Amy M. Austin y Mark D. Johnston, eds., *A Companion to Ramon Llull and Lullism* (Leiden-Boston: Brill, 2018), 515-531.

23. Sobre la eficacia de dicha agencia Leone, desde la semiótica, llama la operación de Valadés: entextualización, véase Massimo Leone, “(In)efficacy of Words and Images in Sixteen-Century Franciscan Missions in Mesoamerica: Semiotic Features and Cultural Consequences”, en Veronique Plesch, Catriona MacLeod y Jan Baetens, eds., *Efficacité/Efficacy. How To Do Things with Words and Images?* (Ámsterdam y Nueva York: Rodopi, 2011).

24. De la Maza, “Fray Diego Valadés”, 43. El grabado al que refiere aquí De la Maza se encuentra entre las páginas 220 y 221 de la *Rhetorica christiana*.

25. Luz Gorráez Arcaute, “Curriculum vitae y bibliografía de Francisco de la Maza”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* IX, núm. 41 (1972): 151.

sobre la importancia que De la Maza pone en el análisis de la vida y la singularidad histórica de los personajes para la comprensión de la significación de su obra. Este procedimiento parece que es exigido por la naturaleza del bestiario del primer siglo novohispano: seres mixtos, políglotas, mestizos, globales, en el vilo de transformaciones históricas y geopolíticas sin precedentes.

Enrico Martínez, quien a partir del estudio de De la Maza, el cual finalmente ha probado su nacionalidad alemana, habrá de ser conocido más bien como Heinrich Martin, fue traductor del Santo Oficio del flamenco y el alemán,²⁶ uno de los primeros impresores de Nueva España, cosmógrafo del rey, ingeniero hidráulico encargado (atormentado, encarcelado y casi condenado por ello) del proyecto de desagüe del Valle de México. De la Maza nos lo presenta con la escena del juicio del Santo Oficio, en el cual Enrico funge como traductor, contra Adriano Cornelio César en octubre de 1598, en el que se le juzga y condena por hereje luterano. Su condena, previa confesión y sincero arrepentimiento, a decir de De la Maza, consiste en “varios años de prisión y devotas penitencias en el convento franciscano de Santiago Tlatelolco”.²⁷ A raíz de esto, y puesto que el primer depositario de la imprenta y bienes de Cornelio, Martín Bribiesca, los tuviera en mal cuidado, Martínez (Martin), quien tenía un pasado familiar cercano al oficio de impresor, resultó segundo depositario. La labor y porvenir del oficio de impresor de Martínez destacará entre su gremio por ser un letrado y, hasta cierto punto, tener una “línea editorial” trazada por sus intereses y capacidades intelectuales. Contrario a la media del gremio que más bien veía la imprenta como un negocio, un taller de producción de mercancías. Es claro esto con la publicación de su propio libro, el *Reportorio de los tiempos*, y *Historia natural desta Nueva España*.²⁸

El estudio de De la Maza sobre el cariz de impresor de Martínez es riguroso. Destaca el cuidado con que persigue la labor de imprenta de las “tesis” (los

26. Para una indagación que completa el estudio de De la Maza de este cariz de intérprete del Santo Oficio de Martínez con nueva documentación, véase Pablo Díaz Ocampo, “Henrico Martínez y su *Reportorio de los tiempos* e *Historia Natural de Nueva España*. Un acercamiento a su vida y obra” (tesis de licenciatura en Historia, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2018), en particular el capítulo 3.

27. Francisco de la Maza, *Enrico Martínez cosmógrafo e impresor de Nueva España* (Ciudad de México: Ediciones de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1943), 13.

28. Respecto al primer siglo de imprenta novohispana, cfr. María Isabel Grañén Porrúa, “El ámbito socio-laboral de las imprentas novohispanas. Siglo XVI”, *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 48 (1991). Sobre la excepcionalidad de Martínez en su gremio, véase la página 23 de este artículo.

resúmenes/invitaciones a los exámenes) de los estudiantes de la Universidad.²⁹ Lo que permite comprender que la labor de Martínez como impresor no se agota en la producción de libros, pues en realidad más bien se dedica a imprimir para la Universidad o para la Iglesia (novenas, jaculatorias y oraciones), lo cual no siempre deja rastrear los documentos que salieron de su imprenta, pues a menudo no incluyen su famosa marca tipográfica.³⁰ Francisco de la Maza indica un importante dato sobre éste que echa luz sobre la historia del ensamblaje de la imprenta de Martínez. El asunto lo recupera de José Toribio Medina, incansable investigador chileno a quien De la Maza reconoce en todo momento la grandeza de su *Historia de la imprenta en México*, quien habrá señalado que: “el escudo que usó Enrico Martínez en sus libros, que fue una cigüeña que apoya una pata en una calavera y lleva en la otra y en el pico una banda en la que se lee *Vigilate* o *Et aliga*,...había sido ya usado en Sevilla, aunque con distinta leyenda por el impresor Montes de Oca, que trabajó en esa ciudad de 1553 a 1570 y después por Guillermo Drouy, en Madrid, de 1578 a 1589”.³¹ Concluye De la Maza, después de corregir a José Toribio Medina con respecto a la nacionalidad de Martínez, a quien el chileno considera francés: “Enrico Martínez compró a Guillermo Drouy, o al siguiente poseedor [del escudo de cigüeña] parte de su imprenta, que completó después en México con la de Cornelio César”.³² Con ello, explica por qué después de haber, quizás, tenido ya en su posesión desde Europa una parte de su imprenta, tuvo que esperar diez años en la Nueva España, hasta ser el segundo depositario de las posesiones de Cornelio, para poder poner en marcha su imprenta. A juicio de De la Maza, la labor de impresor de Martínez se distingue por su alta calidad estética.³³ Independientemente de ésta, la significación histórica de la imprenta de

29. Este tema ronda los intereses del joven erudito potosino en los tiempos de los estudios sobre Valadés y Martínez. Francisco de la Maza (estudio y selección), *Las tesis impresas en la Antigua Universidad de México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944).

30. El uso de la marca tipográfica era más bien excepcional, sólo tres impresores novohispanos llegaron a usarlo: Antonio Espinoza, Diego Fernández de León y nuestro personaje. Al respecto, consúltese María Isabel Grañén Porrúa, “El grabado libresco en la Nueva España, sus emblemas y alegorías”, en Ana Laura Cue, coord., *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España* (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1994), 117-131.

31. De la Maza, *Enrico Martínez*, 34.

32. De la Maza, *Enrico Martínez*, 35.

33. De la Maza, *Enrico Martínez*, 65. Sobre su labor como tipografista el juicio coincidente con De la Maza de Valtón, cfr. Emilio Valtón, *Impresos mexicanos del siglo XVI (incunables ame-*

Heinrich Martin es la agencia globalizadora, lo podemos ver por el énfasis que hay en textos dedicados a diversas lenguas, su estudio y difusión. Al respecto, Gruzinski dice: “Estos textos [los editados por Martin] proporcionaban los instrumentos necesarios a la pedagogía jesuita y contribuían activamente a la réplica de conocimientos y herramientas europeas o, en otras palabras, a la globalización intelectual en la monarquía católica”.³⁴

Tanto como Valadés, Enrico fue objeto de muy diversas conjeturas sobre su origen. En este caso, no obstante, sí ha sido De la Maza quien ha zanjado el asunto al establecer su nacionalidad alemana con base en la declaración de Enrico (Heinrich) en el referido proceso de Cornelio que ya Francisco Fernández del Castillo había señalado, en donde se lee: “y estando presente asimismo Enrico Martínez, vecino desta ciudad, *que dijo ser alemán...*”.³⁵ De igual manera se refiere De la Maza al documento de otro proceso encontrado por Hildburg Schilling en donde también alude a la nacionalidad alemana de Martínez (Martin) y se especifica que era nativo de Hamburgo. Es posible que se haya transportado a Sevilla con sus parientes impresores, los Martin, alrededor de los 8 o 10 años. Después volvió a su tierra natal, en donde él mismo indica que visitó iglesias protestantes por curiosidad y después viajó por toda Europa. Se graduó en Matemáticas en Francia y exploró el extenso reino de Polonia, según nos narra en el *Reportorio*.

Digno es de mencionarse que Martin hace uso de este reporte sobre sus viajes como parte de su argumentación en el capítulo 8 del tratado segundo del *Reportorio* que lleva por título: “En que se haze discurso de como pudo venir la primera gente à este nuevo Mundo”, lo que ya nos dice mucho sobre

ricos) (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1935). Juan Pascoe difiere, pues considera que es más bien torpe e inexperto como punzonista. Cfr. Juan Pascoe, *La obra de Enrico Martínez* (Tacámbaro: Martín Pescador, 1996). De todo esto da un buen y creativo reporte Pedro Elías Sosa, quien ha estudiado este cariz de Martínez y ha creado tipografías digitales con base en las tipografías de Martínez. Cfr. Pedro Elías Sosa Montoya, “Enrico Martínez, impresor y punzonista novohispano” (tesis de Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Artes y Diseño, 2022).

34. Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 399. En el mismo sentido, pero específicamente sobre el *Reportorio* de Martin, en la página 217 se lee: “A su manera, la obra de Heinrich Martin participa de la mundialización ibérica en la tarea más prosaica de aclimatar y vulgarizar muchos de los saberes europeos en tierra americana”.

35. De la Maza, *Enrico Martínez*, 17. Las cursivas son de De la Maza.

la singularidad de su obra. Vale, sin embargo, para mostrar la extrema peculiaridad, recordar que ese pasaje sucede al capítulo sobre la división de la Tierra en cuatro partes, comenzando por Europa y terminando por las Indias Occidentales, y que dentro del capítulo 8 sucede a una reflexión que, partiendo del Génesis, posterior al diluvio, explica cómo se dispersaron los animales y los hombres desde Asia por Europa y África, lo que hace que surja la cuestión de cómo llegó la primera gente a las Indias Occidentales, cuarta y última parte del mundo. Sobre el asunto, después de considerar posibles algunos viajes excepcionales por mar, que no habrían podido transportar a los animales en las precarias naves antiguas, descarta también la posibilidad de que hayan llegado por viajes marinos mediados por la vasta isla de Atlántida a la que refiere Platón en el Timeo. Citemos el pasaje posterior en extenso:

el que fuere un poco versado en Cosmografía, considerando la forma, grandeza y posición del Mundo, y la proporción de sus partes, bien verá auer lo dicho el Filósofo [lo referente a la Atlántida] à otro fin, y tener algùn sentido diferente, y assi lo que acerca desto siento salvo mejor parecer, es, que los mas de los primeros moradores de este nuevo Mundo vinieron a el por tierra, y que sus partes assi las del norte como las del Sur, deuen estar tan cerca de las otras tierras que se comunican, y si ay estrechos ò braços de mar de por medio, que se pueden pasar fácilmente, y el estrecho de Anian que dizen tener esta Tierra por la parte del Norte, es opinión de algunos, mas no porque se sepa de cierto, y quando le aya puede ser de modo que no ympida el trato y comunicacion de la genete entrambas tierras.

Lo que acerca desto puedo afirmar, es auer visto y estado en una provincia de Europa llamada Curlant, que está en altura de cincuenta y seis grados, longitud quarenta y cinco, estado de los duques della, que son vasallos de los reyes de Polonia, la qual provincia es poblada de una gente de la misma traça, color, condición y brio de los indios desta Nueva España, excepto que son mas corpulentos, como los Chichimecos, y el lenguaje que hablan es diferente del que usan las gentes de otras provincias comarcanas della.³⁶

El cosmógrafo alemán de Indias, mestizo (ya hemos explicado nuestro uso del término), no duda en hacer uso de su formación clásica al tiempo que la cruza

36. Heinrich Martin, *Reportorio de los tiempos, y Historia natural desta Nueva España. Compuesto por Henrrico Martínez Cosmographo de su Magestad è Interprete del Santo Oficio deste Reyno* (Ciudad de México: Henrrico Martínez, 1606), 104.

con su formación de experto cosmógrafo y su experiencia como viajero para comparar a los habitantes de Curtlant con los chichimecas.³⁷ Si volvemos a su biografía, después de sus viajes por Europa vuelve a España y vive en Madrid, Toledo y vuelve a Sevilla para en 1589 embarcarse a las Indias junto con su amigo y protector el virrey Luis de Velasco y su amigo y admirador, Juan Ruiz de Alarcón. De las Indias ya no volverá, contrario a Valadés, quien ya no volverá de su viaje a Europa. Es posible que haya obtenido el título de cosmógrafo del rey, distinto del de cosmógrafo del Consejo de Indias, con el objeto de viajar con mayor facilidad a América. Junto con las obligaciones de investigar y reportar eclipses, movimientos astrales, longitudes y latitudes de tierras y posesiones del rey; también era su obligación dar cátedra de matemáticas: primero ofrecer la *lectio* de la *Esfera* de Juan de Sacrobosco,³⁸ enseñaría aritmética y luego la *lectio* de las Teorías de Purbaquio (sobre el sol) y las *Tablas* del rey Alfonso. En el segundo año impartiría la *lectio* de los primeros seis libros de Euclides y enseñaría geometría para terminar con la lectura del *Almagesto* de Ptolomeo. Finalmente, en el tercer año, instruiría Cosmografía y Navegación con la enseñanza del uso del astrolabio y otros instrumentos.

A su labor de cartógrafo, parte de su cargo como cosmógrafo, se deben también 33 mapas, en el Archivo de Indias de Sevilla. También un “parecer al Rey sobre las ventajas y perjuicios que podrían traer el descubrimiento, conquista y pacificación de las Californias”.³⁹

La tesis de De la Maza abre y cierra con dos secciones estrictamente biográficas (“Los Principios” y “El Fin”) que enmarcan los tres carices que analiza de la obra de Martínez: impresor, escritor y su obra como ingeniero del desagüe

37. El cronista Chimalpahin se opondrá a esta tesis de Heinrich Martin. Al respecto véase Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo*, 147. Sin embargo, también es cierto que Martin es una fuente fundamental de las noticias del Viejo Mundo para el cronista de Chalco.

38. Traducida por Jerónimo de Chávez, esta traducción y la *Cronografía o Reportorio de los tiempos* del mismo Chávez serían los libros que más influyen en el Heinrich astrólogo según José Miguel Quintana. La significación histórica del *Reportorio* de Martin para él consiste en que: “Es digno de todo encomio el *Reportorio de los tiempos* de Enrico Martínez, que quiso dar a la Nueva España una obra aplicada a ella, similar a la que Chávez proporcionó a España”, José Miguel Quintana, *La astrología en la Nueva España en el siglo XVII (De Enrico Martínez a Sigüenza y Góngora)* (Ciudad de México: Bibliófilos Mexicanos, 1969), 46. El análisis comparativo de Quintana que incluye varias páginas a dos columnas que parangonan los contenidos de las obras de ambos cosmógrafos reduce la significación del *Reportorio* de Martin.

39. Sobre la labor de cartógrafo del cosmógrafo Martínez, véase Valerie L. Mathes, “Enrico Martínez of New Spain”, *The Americas* 33, núm. 1 (julio de 1976): 65-67.

del Valle de México. Respecto de la singularidad de esta obra de historia trágica cuan grandiosa, De la Maza cita la admiración de Humboldt según se expresa en su *Ensayo político de la Nueva España*:

Un paso o camino subterráneo que sirve de canal de desagüe, acabado en menos de un año, de 6600 metros de largo, con un claro de diez y medio metros cuadrados de perfil, es una obra hidráulica tal, que en nuestros días y en Europa llamaría mucho la atención de los ingenieros. Efectivamente, sólo desde finales del siglo xvii, desde el ejemplo que dio Francisco Andreosi, conduciendo el canal del mediodía por el paso de Malpas, es cuando se han hecho comunes estos horadamientos subterráneos.⁴⁰

Más que profundizar en los detalles de este largo proyecto, que se llevó la vida de Martín, conviene indicar la relación que tiene con la significación de su obra como impresor: agencia de globalización iberocatólica. Como impresor Martínez daba herramientas a la Universidad para la difusión del saber europeo en América, y a la Iglesia para la evangelización, también promovía el estudio y transmisión de diversas lenguas (del vasco al náhuatl). Como cosmógrafo devenido ingeniero puso al uso sus saberes para emprender un proyecto que se proponía transformar todo el sistema hídrico del Valle de México a favor del modo de vida europeo en la Ciudad de México.

Ya hemos citado en extenso el *Reportorio*, en donde se evidencia, en su cariz de escritor, este mismo fondo globalizante. Por un lado, el proyecto del desagüe está imbricado con los saberes astronómicos y cosmográficos que se dan cita en el *Reportorio* en los ajustes del zodiaco a las latitudes novohispanas. Sin embargo, incluso el proyecto sólo puede comprenderse desde una perspectiva que da cuenta de la influencia astrológica sobre la Ciudad de México.⁴¹ El *Reportorio*, sin embargo, también condensa los objetivos de difusión del Martín impresor, pues el sentido de éste es divulgar los saberes del cosmógrafo para los legos letrados (capaces de leer).⁴²

40. En el cuerpo de. texto faltan las comillas que indican texto citado en De la Maza, *Enrico Martínez*, 116.

41. Ricardo David Pedraza Ibarra, "Henrico Martínez y su estudio cosmográfico en torno a la Ciudad de México (1606)" (tesis de maestría en Filosofía de la Ciencia, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2013), especialmente el capítulo V.

42. Es importante señalar que también como difusor de la astronomía europea medieval Martín se distingue de sus homólogos españoles Jerónimo Chaves y Rodrigo Zamorano, su po-

No sólo procura Martin divulgar el saber astronómico y cosmográfico por medio de la adaptación a la Nueva España de la astrología, sino que, recordemos, el *Reportorio* también es una historia de la Nueva España. Poco añade de novedoso Martin al género, pues bebe de otros cronistas e historiadores que lo precedieron. Sin embargo, lo que resulta relevante es el cruce de latitudes, no sólo en los rigurosos cálculos astronómicos y cosmográficos, pues Martin incluye en su *Reportorio* referencias constantes a Europa, pero incluso al Imperio otomano, por lo que su *Reportorio* atraviesa el mundo en un eje que va de Estambul a México, cruzando por Roma, Sevilla y Madrid. Este aspecto hace de Martin, en cierto sentido, aún vigente, pues, para la opinión de Gruzinski:

No sabríamos concebir el pensamiento global sin este trabajo cosmográfico, geográfico, y proto-etnográfico. Ciertamente no es explotado y asimilado todo inmediatamente. ¿Cómo llegar a organizar estas marejadas de información que no cesan de aumentar como lo muestran los mapas que se corrigen, completan o incluso se rediseñan año tras año? ¿No es éste el obstáculo que enfrentamos también nosotros día tras día, no ser capaces de disponer una forma de ordenar el flujo inagotable de datos sobre el mundo? Queda la amplitud de horizontes de Heinrich Martin o del Anónimo de Estambul. En uno como en el otro explota la convicción intelectual y espiritual de que ya no es posible ignorar al resto del mundo. Su mirada sobrevuela los espacios del globo con el cuidado de reposicionar lo más lejos posible la línea del horizonte. Heinrich Martin se enorgullece de predecir los eclipses allí en donde nadie ha estado jamás, en lugares quizás inhabitados e incluso inhabitables.⁴³

El carácter global de la obra de Martin debe complementarse con lo que llama la atención a De la Maza de sus textos no publicados pero prometidos en el *Reportorio*. Además de una continuación del *Reportorio* se esperaba un *Tratado*

sicionamiento geográfico lo obliga a desafiar constantemente algunos presupuestos incuestionados de la cosmología hegemónica de su tiempo. Sin hacer una crítica integral, Martin tiene que cuestionar algunas explicaciones de raigambre aristotélica sobre la influencia de los astros sobre el mundo sublunar que tendrían por consecuencia la inhabitabilidad del lugar que ocupan las Indias Occidentales, presupuesto incuestionado por el médico y teólogo de Salamanca, Blas Álvarez Mirabal en tiempos de Martínez, a pesar de que la Conquista tenía ya décadas de haber comenzado. Cfr. Martha Tappan Velázquez, “Representaciones de la Tierra en un género de escritura del siglo xvi”, *Fuentes Humanísticas*, año 26, núm. 47 (septiembre de 2013): 7-24.

43. Serge Gruzinski, *Quelle heure est-il là-bas? Amérique et islam à l'orée des temps modernes* (París: Editions du Seuil), cap. 9, Kindle. La traducción del pasaje es mía.

de agricultura ambientado a la Nueva España y un *Tratado de fisionomía*. Éste desarrollaría los presupuestos cosmológicos del *Reportorio* en relación con la influencia de los astros sobre el mundo sublunar, pero referidos en concreto a cómo esta influencia no sólo se verifica en la forma en que la astrología vulgar lo comprende (y el mismo *Reportorio* se encarga de difundir), a saber, con base en los signos zodiacales y la posición de los astros en el momento de la concepción y el nacimiento. Dicho tratado desarrollaría una teoría sobre la relación entre cosmología e historia, que podría dar cuenta, por un lado, de la singularidad de los sujetos, sus tendencias a ciertos temperamentos y oficios, pero también sobre las transformaciones de éstos a lo largo del tiempo. De la Maza presenta este tratado como un antecedente de Lavater y Freud. Sin embargo, para José Enrique Covarrubias, la vinculación entre cosmología e historia sería la clave para comprender la singularidad y valía de Heinrich Martin.⁴⁴ La sugerente interpretación de Covarrubias lleva a plantear la posibilidad de que Martin procurara explicar las transformaciones de los temperamentos y disposiciones naturales impuestos por los astros al nacer, que incluso determinan a pueblos enteros, con base en los cambios de latitudes y el intercambio entre diversos individuos de muy diferentes latitudes; esto es, la astrología actualizada al contexto del cambio histórico inédito del intercambio global creciente.

Un curioso punto ciego: instrumentos del tiempo y experimentaciones editoriales. Las ruedas calendáricas de Valadés y la rueda astrológica de Martínez o la toma del tiempo como signo de la significación histórica de ambos personajes.

En la expansión globalizante católica del siglo xvi surge una mutación de la temporalidad que se presenta en los efectos sobre el tiempo de los conquistados (pero también de los conquistadores, y es al medio globalizante al que apuntamos), la cual se condensa en la noción de vacuidad: *nemmanyán* (en náhuatl).

En el recto de la hoja 157, que pertenece a la sección en la que se explica el calendario nahua del códice atribuido al jesuita Juan de Tovar (fechado en 1585), se representa al dios Huitzilopochtli en la forma en la que se le profesaba

44. José Enrique Covarrubias, “Henrico Martínez”, *Historiografía mexicana. Volumen II. La creación de una imagen propia. La tradición española. Tomo 1: Historiografía civil*, Juan A. Ortega y Medina y Rosa Camelo, eds., Rosa Camelo y Patricia Escandón, eds. del vol. II (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2012), 393-414.

culto durante los *nemontemi*, que se representan frente a él con letras y con la leyenda “Sancto Matías” y “Vigilia”. Con toda claridad se hace explícita la intención de coordinar el calendario nahua con el cristiano. Sobre los *nemontemi* se explica que:

Estos cinco días últimos se llamaban *quauitl ehua nemontemi* que quiere decir cinco días baldíos del mes *quauitl ehua* que es el pasado. En estos cinco días no hacía cosa alguna la gente ni acudía al templo sólo se ocupaban en visitarse unos a otros perdiendo tiempo y los sacerdotes del templo cesaban de sacrificar y otras cosas [...], eran estos días baldíos como una especie de bisiesto, sino que era cada año.⁴⁵

Se trata de un fragmento de una de tantas representaciones gráficas y explicaciones escritas del complejo funcionamiento del calendario mesoamericano. Hasta la actualidad hay una larga lista de eruditos nahuatlato que han buscado explicar el funcionamiento preciso del calendario. El objetivo de buena parte de estas explicaciones, que hasta la actualidad no dejan de causar controversias, es lograr una explicación que permita dar cuenta de cómo ajustaban sus cuentas del tiempo los mesoamericanos. No obstante, este objetivo está precedido por el objetivo teológico-político-icónico-astrológico de los misioneros jesuitas y dominicos (como el dominico Durán, cuya *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* está fechada en 1579, segura inspiración del jesuita Tovar) y, por supuesto, aún antes, de los franciscanos.⁴⁶

45. Juan de Tovar, *Historia de la benida de los indios a poblar a Mexico de las partes remotas de Occidente los sucesos y peregrinaciones del camino su gobierno, ydolos y templos dellos, ritos y cirimonias... calendarios de los tiempos*, 1585, f.157v, <https://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/detail/JCB-1-1-1547-2000008:quahuitlehua--v--nemotemi>. He actualizado la ortografía.

46. No nos detendremos aquí a analizar todos los detalles de esta discusión. Baste mencionar que la última propuesta especulativa global sobre el posible modo de hacer concordar el calendario mesoamericano, específicamente el mexica, con el año trópico es la del reconocido nahuatlato, discípulo de León Portilla, Patrick Johansson K., “El desliz cronológico de los meses en el calendario náhuatl *tempoallapohualli*”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 52 (julio-diciembre de 2016): 75-117. Gabriel Kruell publicó un año después en la misma revista una importante aportación al tema que se resiste a ofrecer una propuesta global que culmine en la tan deseada sincronización del calendario mesoamericano al año trópico (Gabriel K. Kruell, “Algunas precisiones terminológicas sobre el calendario náhuatl”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 54 [julio-diciembre de 2017]: 135-164). Kruell presenta una dura crítica a dicha pretensión, la cual monta sobre una genealogía de sus presupuestos según se presentan en algunas imprecisiones terminológicas a lo largo de los estudios sobre el calendario nahua. El centro

Tomar el calendario, por supuesto, implica la posibilidad de analogar las temporalidades: controlar el tiempo. Para los misioneros el objetivo era normar la temporalidad de los evangelizados y extirpar las llamadas idolatrías. La mediación naturalista de Sahagún, que imponía el año juliano (365.25 días) como modelo estándar, natural o neutral, continúa de alguna forma en el enfoque con el que los estudiosos han abordado el problema. Se asume, pues, que existe una mediación neutral, el llamado año trópico, esto es, el periodo de tiempo que tarda la Tierra en dar una vuelta en derredor del Sol en relación con el número de circunvoluciones que efectúa sobre su propio eje (365,242189 días por año). Tal presuposición asume que la percepción de los fenómenos astronómicos implica una temporalidad “natural” que rige la temporalidad “cultural” que imponen los distintos modos de las cuentas, que, además de constituir complejas propuestas matemáticas para hacer coincidir la cuenta de los días (día-noche: rotación de la Tierra) con la cuenta de los años (traslación de la Tierra en torno al Sol),⁴⁷

del problema proviene de la búsqueda del “bisiesto náhuatl”, asunto del que Kruell ha hecho también una revisión histórica (Gabriel K. Kruell, “Revisión histórica del ‘bisiesto náhuatl’: en memoria de Michel Graulich”, *Trace* (enero de 2019): 155-187. Las revisiones de Kruell indican que todo comienza con el prejuicio de Bernardino de Sahagún de que la cuenta de los días y los años de los nahuas era un calendario en sentido estricto, esto es, desde los presupuestos naturalistas de Sahagún, una cuenta con base en precisas observaciones astronómicas, una medida del tiempo con base en el año trópico, ¡y sólo eso! Sabemos que Motolinia, ya antes de Sahagún, había considerado que los nahuas no tenían bisiesto y había propuesto una adaptación al complejo sistema de cuentas de las “índicas gentes”. El presupuesto de Sahagún que en cierta forma podría ajustarse al *tempoallapohualli*, es, sin duda, la razón que lo tiene con especial prevención ante el *tonalpohualli*, el calendario, llamado ritual (la idea de un año ritual y un año civil es de Lorenzo Boturini), de 260 días. Para Sahagún, el *tonalpohualli* es especialmente idólatrico por no cumplir con el requisito naturalista de basarse en ciclos astronómicos. Para él no es un calendario, sino un dispositivo mántico. La diferenciación sahumantina de estas dos formas de cuentas se sedimentará como dos calendarios diferentes hasta 1792 con Antonio de León y Gama. Antes, ningún estudioso del calendario había considerado por separado (como calendario civil-solar y calendario ritual-lunar) la compleja cuenta de años y días que se compone de esos dos “calendarios” entrelazados de una manera aún no descrita con suficiente exactitud. No obstante, esta división moderna de lo teológico-religioso y lo político que obliga a Antonio de León y Gama a separar los calendarios y vincularlos, además, a los dos astros (luna y sol) y sus ciclos, sólo desarrolla y amplía el prejuicio naturalista de Sahagún, aunque él, como dijimos, no considera calendario el *tonalpohualli*, y es, pues, el primer momento de rasgadura del uso del calendario y las cuentas de días y años.

47. Eduard Seler será quien introduzca la cuenta del ciclo sinódico de Venus, con base en un análisis del *Códice Fejérváry-Mayer*. Esto dará otra vía más de especulación sobre el “bisiesto”

monta toda la cultura (celebraciones religiosas, civiles y agrícolas, etc.) en el tiempo “cualificado”.⁴⁸

Sin duda la regularidad relativa del movimiento del sol, de la luna y de los planetas desde la perspectiva de la Tierra y las temporalidades humanas ha influido en las cuentas humanas del tiempo. Por ejemplo, quizá sea esto lo que dio lugar a otros cinco días con funciones en cierto sentido similares a las de los *nemontemi* en un calendario muy antiguo, el de los egipcios. A esta forma de cuenta del tiempo desde hace siglos se le ha llamado en el “Viejo Mundo” año vago y tuvo fuerte influencia en el calendario iranio y armenio, además de en el romano (el juliano es el egipcio con algunos cambios). El calendario de los egipcios tenía 12 unidades (“meses”) de 30 días, las cuales sumaban, como el *tempoallapohualli*, 360 días. A estos se sumaban cinco días adicionales

náhuatl. Véase Kruell, “Revisión”, 169. Esa vía proviene de Motolinia, que consideró calendario al *tonalpohualli* al recurrir al ciclo de Venus.

48. No deja de ser importante señalar la paradoja que implica pensar en un Sahagún naturalista que usa el juliano como estándar en tiempos de las reformas gregorianas; pero, el juliano era considerado inexacto ¿en términos astronómicos, o bien, en términos rituales de acuerdo con la otra sincronización pendiente del calendario egipcio-romano(juliano), con el judío? ¿La misma reforma gregoriana debe pensarse como universalización teológico-político-naturalista del tiempo, como requerimiento para la fijación mnémica ritual y como pragmática política en plena globalización naciente? Por otra parte, este procedimiento es la guía, por ejemplo, de otra contemporánea aportación a la fijación de una correspondencia entre el calendario nahua y el año trópico con la consiguiente equiparación con el calendario, ya no juliano, sino gregoriano, que, como sabemos, se instauró en la cristiandad católica desde finales del siglo XVI. En su artículo de 2019, Siddharta Carrillo propone fijar algunas equivalencias con base en el sentido de algunas fiestas nahuas, tanto agrícolas como de otra índole, en relación con las estaciones del año. Su perspectiva obedece más al análisis de la carga cultural que hay sobre toda percepción del tiempo que al afán de compaginar los calendarios. Siddharta Jomás Carrillo Muñoz, “El sacrificio de Tecciztécatl y la metáfora del día en las fiestas de las veintenas mexicas”, *Indiana* 37, núm. 2 (2002): 249-274. Otra vía, igualmente interesante, es la de Johanna Broda, quien, con base en diversas disciplinas, como la arqueoastronomía, busca fijar algunas fechas de fiestas marcadas en las cuentas nahuas considerando que el calendario tiene la dimensión cultural y cultural que todos reconocen, pero que ésta está en relación no sólo con el tiempo astronómico, sino con cómo se experimenta éste en la geografía de la cuenca de México. Así, Broda acepta las equivalencias que ofrece Sahagún con el ajuste de éstas al calendario gregoriano y justifica esta concordancia calendárica con base en los cerros en los que se ofrecían sacrificios de niños a los dioses de la lluvia y la coincidencia de las observaciones del paso del Sol por puntos específicos, como la observación del Sol pasando en el primer día de la veintena *Atlcahualo* justo por el centro del pecho de la Iztaccíhuatl visto desde el cerro Cócotl. Johanna Broda, “La fiesta de Atlcahualo y el paisaje ritual de la cuenca de México”, *Trace*, núm. 75 (enero de 2019): 35.

(epagómenos) denominados *heru repenet* (“los que están por encima del año”), que se colocaban al final del último “mes”.⁴⁹ Esta práctica será recuperada, por ejemplo, en el calendario republicano francés, lo que habla de las diversas vías de la transculturalidad de las cuentas del tiempo. Si bien, esa transculturalidad no implica una neutralidad natural. La Tierra no cae en circunvoluciones hacia el Sol sino desde hace unos cuantos siglos (al menos para nuestra conciencia). Y los “siglos” no han existido siempre. Cada que pasa una forma de contar el tiempo de un complejo cultural a otro va con ello una serie de negociaciones y operaciones de dominación y de saberes ineluctables. Como hemos dicho, la búsqueda no tanto de la comprensión como de la posibilidad de ajustar el calendario cristiano al nahua tiene por objetivo develar las idolatrías e imponer un control sobre el tiempo de los evangelizados. Si no se comprende hasta hoy con precisión el funcionamiento del calendario nahua es porque las fuentes que tenemos para estudiarlo están mediadas por las intenciones de los misioneros, las cuales modifican el acceso a la fuente en dos sentidos: 1) los misioneros (franciscanos, dominicos, jesuitas...) sólo ven lo que necesitan ver, y 2) sus informantes no reportan siempre con precisión, pues hay información que de forma deliberada podrían estar ocultando por mor de conservar o adecuar a conveniencia sus tradiciones culturales o bien por incompreensión de las preguntas descontextualizadas de los misioneros.

En un calendario está presupuesto el *sensorium* entero de una cultura. Lo que se experimenta en el tiempo y nos da una base experiencial concreta. La cuenta de los días y los años es una mnemotecnica que atraviesa de la observación astronómica, a la práctica ritual, con los eventos más íntimos cuan soeces, cotidianos o solemnes de cada individuo, cada pareja de enamorados, cada comunidad y cada medio de pugna intracultural. El *sensorium* está ínsito en toda instancia espiritual o humana, no obstante, en un modo difícilmente sistematizable. Por ello hablamos en abstracto de calendario mesoamericano como la cuenta de los días y los años que opera sobre la base de dos cuentas intersecadas (260 y 360+5 días). No obstante, los nombres de las unidades (días, meses y años) se diversifican entre las distintas lenguas mesoamericanas, tanto como toda una serie de prácticas, conocimientos, formas de la percepción y afectos; incluso hablar de calendario nahua nos coloca en una ambigüedad en la que vemos operar en su (in)transmisibilidad.

49. Stanislaw Iwaniszewski, “Michel Graulich y el problema del desfase estacional del año vago mexica”, *Trace*, núm. 75 (enero de 2019): 132.

Leemos en traducción al castellano de la carta en náhuatl de Pedro de San Buenaventura a Sahagún respecto del calendario, después de donde se explican los nombres de las veintenas:

Allí termina la serie de veintenas y allí se asientan los cinco días que se llaman “Nemontemi”. Este “nemon” no deriva de “nemontli”, sino que deriva de “nen”. “Nemontemi” quiere decir cinco días cada uno no perteneciente a ninguna parte y este (nombre) derivó (para designar) a los cinco días (en conjunto). Después empieza el primer día de la veintena “Cuahuatl Ehua”. Y dicen que el año empieza precisamente cuando sale el sol. Por eso todas las personas se sientan a la orilla del agua muy temprano, están esperando en qué momento saldrá el sol y el año les llene las manos. Y cuando el sol viene a darse, todas las personas reciben conjuntamente el año y el sol. Y luego por eso todos se bañan. Oh preciado, oh reverendo padre, así lo dicen los viejos que aún viven. Pero ciertamente en México, en el que Vd. Está, nunca allí se ha conocido bien.⁵⁰

La carta del informante de Cuautitlán de Sahagún (de entre 1565 y 1572) se encuentra como adenda a los Memoriales de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (Manuscrito de Tlatelolco). Hay unos folios arrancados (del 52v, último del libro I, al 54 con el que comienza el libro II). Quizás, para sustituir ese inicio del libro II, el mismo Sahagún haya añadido esta carta. La descripción de Pedro de San Buenaventura del calendario no tiene parangón en otro lugar del manuscrito. La carta es previa a la redacción del *Códice florentino* que presupone esta información, aunque no la acepte sin más, pues esta carta ofrece una coordinación calendárica que propone el 27 de febrero como la fecha cristiana de inicio del calendario nahua, cercana al 1 de marzo que proponen Andrés de Olmos y Diego Valadés. Sahagún terminará optando por el 1 de febrero. Lo que más interesa de la carta, además de la descripción de la forma en que los antiguos recibían el año nuevo, es la exclusión de los mexicas de esos “antiguos”. En México nunca se conoció bien el calendario. El calendario nahua, entonces, no existe propiamente, sino sólo las interpretaciones y usos que los distintos pueblos nahuas hicieron del calendario. En Cuautitlán bien se puede decir que en México nunca se ha sabido usar del todo bien el calendario,

50. Elena Díaz Rubio y Jesús Bustamante García, “Carta de Pedro de San Buenaventura a fray Bernardino de Sahagún acerca del calendario solar mexicano”, *Revista Española de Antropología Americana*, núm. XIII (1983): 115.

pues siempre habrá variaciones inapropiables. Por esta razón el entendimiento del calendario y las propuestas de sincronización con el calendario cristiano (juliano o gregoriano) o con el año trópico se encuentran en terrenos tan pantanosos. Sin duda las variaciones del calendario nahua son equiparables a la extensión e intensidad del poder mexica en Mesoamérica, que distaba mucho de ser un poder absoluto e imperial.

En ese sentido, la vía naturalista de Sahagún que lo obliga a negar la función calendárica del *tonalpohualli*, reduciéndolo a ser mero instrumento mántico, y lo lleva a denunciar a su ya finado compañero de orden Motolinia por su propuesta de coordinación calendárica (que para Sahagún incentiva el avance enmascarado de la idolatría), coincide en un punto con dicha propuesta de Motolinia, a saber, en considerar de manera “abstracta” un calendario que nunca existió, a sabiendas, además, de que es así. Tanto Motolinia como Sahagún padecen las informaciones contradictorias sobre los calendarios. En ambos casos, si bien con procedimientos, posturas y propuestas diversas y hasta opuestas, una más naturalista (Sahagún y su dura idea de calendario) y la otra más humanista (Motolinia con su consideración sobre el calendario cristiano como producto de la herencia cultural compleja y compuesta de diversos pueblos antiguos, de los egipcios a los romanos),⁵¹ finalmente se llega a la solución de abstraer de las diversas informaciones concretas de usos localizados del calendario un “calendario” que ya es sólo la cuenta de los días, sin todas sus implicaciones e interrelaciones con la vida cotidiana de los pueblos. Todas las propuestas de ruedas calendáricas (de herencia medieval que en España se remontarían hasta los tiempos de Alfonso X) que buscan coordinar el tiempo de los evangelizados con el de los evangelizadores requieren de un paso, a saber, la unificación de los tiempos de los nahuas, tlaxcaltecas, toltecas, etc. en el tiempo idealizado de “toda la índica gente”. Así, por ejemplo, el calendario de Motolinia, del que Heinrich Martin parecía tener en posesión una copia,⁵² incluirá el *tonalpohualli*,

51. Ana Díaz Álvarez, “*Tlapohualli*, la cuenta de las cosas. Reflexiones en torno a la reconstrucción de los calendarios nahuas”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 46 (julio-diciembre de 2013): 174.

52. “Yo tengo en mi poder una rueda destas, con toda su declaración hecha por fray Toribio Motolinia de la orden de S. Francisco, que fue uno de los doce religiosos primeros que vinieron a este Reyno, que cierto me causó admiración la estraña curiosidad destos naturales, y me quitó de todo punto la duda que antes tenía de cómo se podía tener noticia de sus cosas, y referir con puntualidad, lo sucedido de mil años atrás como lo hazen, y assi dererminé de hacer este breve compendio”, en Martin, *Reportorio*, 106. Es clara la relación que Martin establece entre calen-

pero sólo porque refiere al ciclo sinódico de Venus, por lo que lo considerará un calendario astronómico con la función de dar nombre a los días del calendario solar cayendo en el mismo prejuicio de Sahagún. Además, claro, de la introducción del bisiesto, el cual reconoce que no existía entre los nahuas.⁵³

No es nuestra labor resolver esta querella de historiadores, antropólogos y arqueoastrónomos, como tampoco lo fue resolver el borrón que implica la vida de Valadés. De ella sólo rescatamos el nudo mismo de su complejidad. Y no habremos de salir del nudo con una respuesta que pretenda resolver finalmente el sentido del “calendario”.⁵⁴ Habremos de cursar la singularidad de una propuesta. Conviene volver a Valadés, pues. Quisiera señalar lo que considero un punto ciego de la que creo ya muy probada agudeza del ojo de De la Maza. Es curioso que el único grabado que aparece de cabeza en el análisis de De la Maza de Valadés, cosa atribuible a un simple error editorial, sea precisamente el que es menos comentado por el potosino. El descuido respecto a las ruedas calendáricas de Valadés es algo que acosa a la crítica desde siempre y se debe a que Valadés decide prescindir de una explicación de este complejísimo grabado. Lo que vemos en éste, del cual omite, como dijimos, “la aclaración del calendario de los indios, porque habría que ponerse en la lengua de ellos”,⁵⁵ es una propuesta gráfica que implica una apuesta editorial innovadora la cual condensa las dos cuentas (260 y 360+5 días), así como la cuenta de los 52 años (*xiuhmollilli*), como podemos apreciar en el borde de la rueda más grande, y el papel que en ellas tienen los *nemontemi*. En los bordes flechas que forman una cruz, similar a una rosa de los vientos, y junto a las flechas puntos, de uno a cuatro (1: arriba, 2: derecha, etc.) que señalan el sentido de lectura de la imagen. En el mero centro de esta rueda vemos también la división en cuatro direcciones en relación con los portadores del año nahua. La lámina se completa con la sincronización calendárica que se muestra en las tablas que encontramos en las esquinas superiores. Ahí se propone la adaptación de Durán, que no la de Sahagún. Es difícil asegurar que Durán haya sido la fuente de Valadés. Lo más

dario, astronomía, cuenta del tiempo y memoria histórica. Incluso, como vemos, inspirado en las ruedas calendáricas es que decide hacer de su *Reportorio* también una Historia.

53. Martin ofrece una hipótesis sobre la variación de la propuesta de los inicios de los años del calendario mesoamericano, asunto que tanto atribulaba a los estudiosos del siglo XVI, a saber, la falta del bisiesto. Martin, *Reportorio*, 105.

54. “Es imposible fijar una correlación exacta entre calendarios ajenos en decursos de larga duración, dado que ningún sistema está anclado a un tiempo absoluto”, en Díaz, “Tlapohualli”, 179.

55. Valadés, *Rhetorica christiana*, 201.

seguro es que ambos tengan a Motolinia (y, en general el espacio colectivo de investigación que fue el Colegio de Tlatelolco) como fuente. Por otro lado, el grabado de Valadés será copiado por el padre José Antonio Pichardo a finales del siglo XVIII con leyendas en castellano.⁵⁶ Otros estudiosos del tema a lo largo de la historia lo han copiado también (Veitia, entre otros).

La propuesta de Valadés prácticamente no había sido estudiada, Ramírez ha hecho importantes avances.⁵⁷ En tiempo muy reciente recibió la atención debida por parte de Linda Báez y Emilie Carreón, con cuyo análisis coincido y del cual, ahora,⁵⁸ he bebido.⁵⁹ Se trata de una compleja propuesta que, se ha especulado, podría haber dado lugar a una explicación oral, muy posiblemente ante el mismo papa Gregorio y ante la comisión de ajuste del desfase del calendario juliano, para la cual habrá sido interesante pero poco útil saber del calendario nahua, pues sus problemas tenían que ver con otras tradiciones cultu(r)ales. Es cierto que Valadés mostró algunos de sus grabados al papa, pues él mismo lo comenta en la *Rhetorica* y su puesto como Procurador General de los franciscanos lo hace por completo plausible. Todo esto pudo haber ocurrido en 1578, año clave para la reforma gregoriana del calendario. El clima estaba para una recepción emotiva, aunque no “científica” ni utilitarista del calendario.

Volvamos al grabado. Hay indicaciones de la correlación entre las dos cuentas, pues vemos una hilera negra en la rueda del *tonalpohualli* que cuenta 18 pequeños círculos numerados. Por su disposición, no es difícil reconocer que indica las 18 veintenas del *cempoallapohualli* en relación con las 20 treceñas del *tonalpohualli*. Esa línea se encuentra flanqueando la línea vertical que ordena todo el grabado y coordina las tres ruedas: *tonalpohualli*, *cempoallapohualli*

56. Rodrigo de la Torre Yarza, “Presentación del Documento No.089_7 Rueda Calendárica de Valadés”, Fondo Mexicano de la Biblioteca Nacional de Francia, https://www.amoxcalli.org.mx/codice.php?id=089_7 (consultado el 1 de diciembre de 2023).

57. Para una interpretación detallada sobre este grabado, véase G. Ramírez, *El arte de la memoria en la Rhetorica*, 260-272.

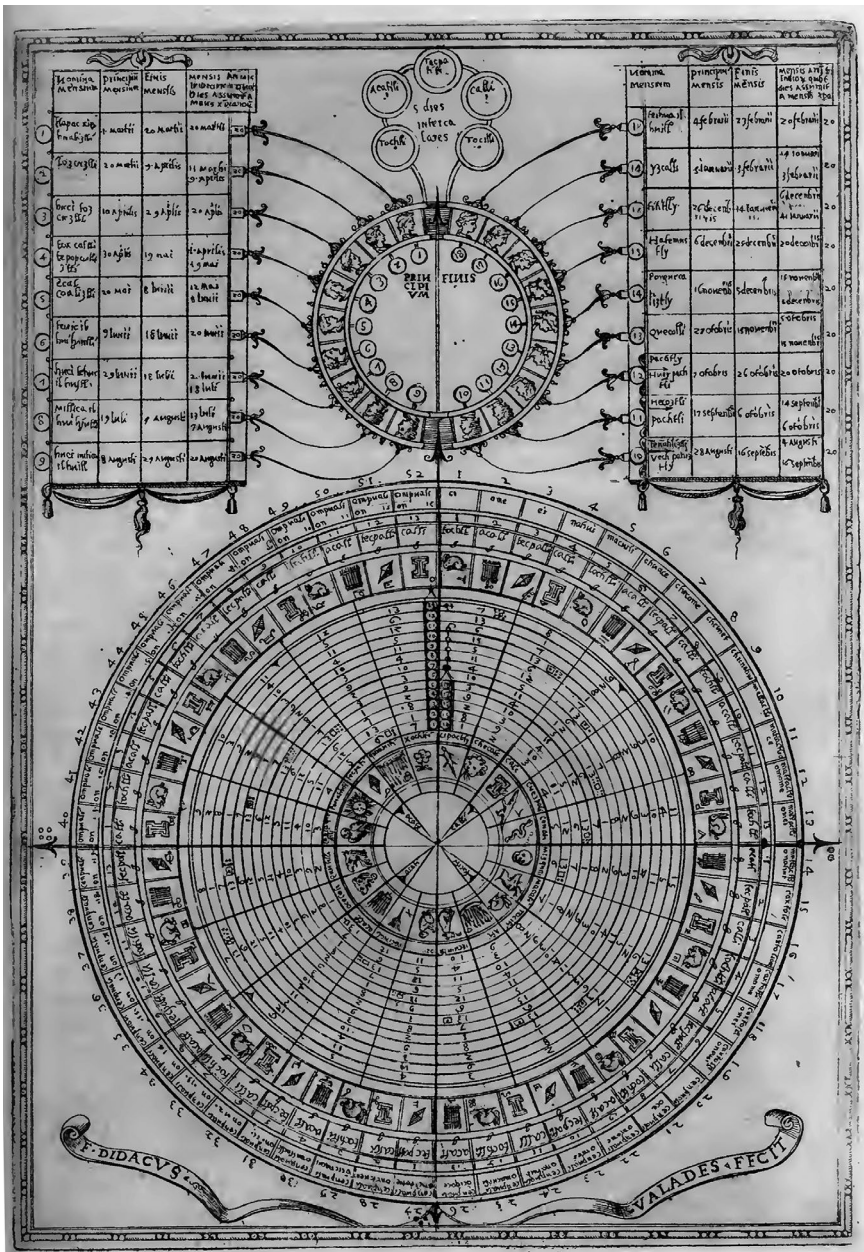
58. Si bien mi análisis no tenía las intenciones ni la metodología ni la rigurosidad historiográfica de Báez y Carreón, las líneas generales de interpretación de la solución gráfica de la rueda calendárica de Valadés coinciden. Debo a la generosidad de Linda Báez el acceso a su recentísimo estudio. Yo dediqué un apartado de mi tesis doctoral al asunto. Una parte de esta última sección de este artículo reproduce el argumento central de lo que a ello dedico en mi tesis doctoral. Loza Baltazar, “Uso: imagen, memoria, traslación”.

59. Linda Báez y Emilie Carreón, “Hidden Resemblances: Re-contextualized and Re-framed: Diego de Valadés’ Cross Cultural Exchange”, en Heather Madar, ed., *Prints as Agents of Global Exchange, 1500-1800* (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2021), 215-260.

y *nemontemi*. Los días de la vacuidad, los días baldíos, se tornan centrales en la toma/coordinación del calendario.⁶⁰ Sin la explicación de Valadés es difícil apostar por una interpretación de esa coordinación. Vemos notas de numerales sobre los días de la rueda del *tonalpohualli* que indican las veintenas del *cem-poallapohualli*. La adenda de las 18 veintenas se divide en dos. Por la izquierda los 13 primeros círculos, los 260 días de las 20 treceñas del *tonalpohualli* y las primeras 13 veintenas del *cempoallapohualli*. Por la derecha, las últimas cinco veintenas (14 a 18) parecen pender de un gancho que incluye cinco puntos más, que bien podríamos asociar con los *nemontemi*; no obstante, esto rompería con la posición de los cargadores de los años que dan nombre a los *nemontemi*.

Estamos en el borde de la especulación y la economía gráfica. Poner los *nemontemi* representados en el *tonalpohualli* (que de todas maneras incluye su correlación con el *cempoallapohualli*) rompería con el orden de la propuesta gráfica, pero no podemos asumir que esto es razón para apoyar o descartar esa interpretación. El efecto que ofrece no obstante es el de suspensión, refrenamiento, o en cierto sentido un cambio de ritmo, pues rompe el flujo de los círculos concéntricos de las treceñas e impone una gran tensión en el eje vertical que coordina todas las ruedas y que atraviesa todo el grabado. Esto implica, por supuesto, que la lectura del grabado exige el movimiento. Un movimiento engranado entre las diversas ruedas. Como quiera que esto sea, no nos es posible encontrar ninguna clara propuesta de inclusión del bisiestro, pero podemos imaginar que Valadés habría de considerar la de Motolinia, quien sabe que esta inclusión es sólo con el objeto de sincronizar las cuentas nahuas con la cristiana, no algo considerado en las cuentas nahuas. Lo que es muy claro es la coordinación del *cempoallapohualli*. Se trata de tomar el tiempo y extirpar la idolatría, para ello el calendario cristiano se sincroniza con la cuenta del *cem-poallapohualli* en las tablas de las esquinas superiores de nuestro grabado. Allí las 18 veintenas son analizadas en cuatro columnas: *nomina mensium* (nombre del “mes” nahua), *principium mensis* (que indica el día del calendario juliano

60. El efecto que tuvo la imposición del calendario cristiano llevó a los nahuas posthispánicos a llamar *nemmanyán* a los días de la semana entre cada domingo, único verdadero día, en cuanto al día dedicado a la fiesta cultural. Al respecto Patrick Johansson nos dice: “El uso ya colonial de *nem-* en la locución *nemmanyán*, literalmente ‘tiempo que se extiende en vano’, que caracteriza los días de la semana en oposición al domingo (*ilhuitl*) confirma, por otra parte, el tenor no festivo, y, en el contexto eidético indígena, el vacío de los días que preceden el día del Señor. Todo parece indicar que, de cierta manera, los días no festivos eran considerados como días baldíos ya que el tiempo pasaba en vano de un domingo a otro, o de una fiesta a otra”, en Johansson, “El desliz cronológico”, 82.



1. Diego Valadés, sin título (grabado de la sincronización calendárica), tomado de *Rhetorica christiana*, entre las páginas 100 y 101, <https://archive.org/details/rhetoricachristioovala/mode/2up>

en que comenzaría la veintena nahua), *finis mensis* (que indica el día del calendario juliano en que terminaría la veintena nahua) y *mensis anni indiorum quot dies assumit a mensibus χριστοῦ* (cuántos días de los meses de los cristianos/de Cristo toman los meses del año de los indios). En los casos en que la correspondencia que propone Valadés coincide con que la veintena esté dentro de un solo mes cristiano, como en el caso de la primera veintena que comenzaría el 1 de marzo y terminaría el 20; allí Valadés escribe: *20 martii*. En los casos en que se cruzan dos meses cristianos en una veintena nahua coloca el número de días de cada mes cristiano que toma la veintena. Por ejemplo, en la segunda veintena son 11 días de marzo y 9 de abril. A un lado de esta columna, en cada fila correspondiente a cada veintena coloca el número 20, reforzando que en cada caso los días de los meses cristianos que toma la veintena son, en efecto, 20. En un grabado tan cargado y con una propuesta gráfica tan precisa y condensada es de lo más extraño que encontremos una información tan trivial y clara por otros medios repetida en cada fila. Esto es muestra de la obsesión por aclarar con toda precisión la correlación entre el calendario nahua y el cristiano. Lo que sí es obvio es que la solución de dejar los *nemontemi* para los últimos días de febrero permitiría incluir el bisiestro (en el calendario juliano se incluía después del 24 de febrero, en el gregoriano después del 28), acaso con un sexto *nemontemi*, como sugería Sahagún.

Cualquiera que fuese la propuesta de Valadés, lo que en verdad resalta, además de su propuesta gráfica, es el hecho de que decida omitir toda explicación. La razón ya la hemos señalado, él considera que la explicación habría de darse en lengua nahua. Valadés reconoce, pues, la profunda interrelación entre lengua y calendario, por lo que no es ciego a la forma en que el calendario porta en sí todo un complejo cultural. Bien podemos reconocer el peligro político en que se encuentra Valadés, pues existe ya para 1579 la prohibición de difundir cualquier elemento de la “idolatría” nahua. Eso fue lo que llevó al encierro de los manuscritos sahumaguntinos, como bien sabemos, a pesar de que éstos estaban todos inspirados por el objetivo de servir como un útil dispositivo para extirpar y reconocer las idolatrías. Esta falta de explicación del calendario, o, al menos, de su sincronización/manipulación cristiana bien podría también deberse a la denuncia de Sahagún contra Motolinia, según la cual buscar una sincronización, sobre todo con una cuenta que considerara el *tonalpohualli*, sería idolátrica, caería presa del peso mnémico de la cuenta “mántica” nahua.

De cualquier modo, no debemos olvidar que Valadés inserta su rueda calendárica como un ejemplo de aplicación del método de los *loci* en el cultivo de



2. Enrico Martínez, sin título (instrumento para determinar el signo zodiacal). Biblioteca Nacional de México, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/repositorio-de-los-tiempos-y-historia-natvral-desta-nveva-espana/html/9eao379a-2d1o-4bao-af66-d5f962abf6ae_61.html

la memoria artificial en los nahuas. Asunto que, como hemos señalado, destaca Martin.

En ese sentido, a manera de conclusión de este trabajo que pretende continuar y ampliar las líneas que el pionero De la Maza ha abierto hace casi un siglo, puede tener algún rendimiento comparar el grabado de las ruedas de Valadés con la rueda astrológica de Martin. A la segunda no fue ciego De la Maza, sin embargo, tampoco dedica demasiado tiempo, sólo reporta sintetizado lo que sobre ella dice Martin.⁶¹ Heinrich propone este instrumento con el objetivo de que cualquiera que pueda leer y tenga en sus manos el *Reportorio* pueda saber cuál es su signo y, en ese sentido conocer de las influencias de los astros en él para poder advertirlas, prevenirlas o explotarlas, pues el católico Martin no deja de reconocer que los astros no determinan, si bien sí influyen, por lo que no están sobre la voluntad humana. Primero nos describe las partes del instrumento: el horizonte constituido por una raya en forma de arco que va del centro de las dos ruedas concéntricas mayores a la exterior, la rueda de las horas, que es fija. La rueda concéntrica interior es móvil y está dividida en doce con los meses y estos en quince, por cada dos días del mes. La rueda más pequeña e interior no es concéntrica, pero se encuentra en correlación con la rueda de los meses e indica los doce signos del zodiaco. Posteriormente Martin indica el uso que se había de dar a la rueda. No interesan tanto los detalles del uso, el cual involucra el carácter móvil de la rueda interior, que podemos distinguir por la variación del color del papel, y un hilo. Vale más atender a la intención de Martin, a saber, vulgarizar y facilitar el uso de la astrología.

Debemos interpretar el grabado de las ruedas calendáricas de Valadés en conjunto con el instrumento de Martin y en el sentido que hemos dado a sus vidas siguiendo, aumentando y criticando los estudios pioneros de De la Maza con base en la literatura más reciente: agentes de la globalización iberocatólica; por un lado, tomar el calendario nahua, abstraído como una mera cuenta del tiempo, y procurar sincronizarlo con el cristiano, por el otro, inscribir el calendario astrológico del Viejo Mundo en la vida de los individuos del Nuevo. No es gratuito que ambas apuestas se jueguen como experimentaciones editoriales en el primer siglo de la imprenta globalizada. El libro, sí, carabela del espíritu y lugar de las más intensas y profundas agencias de globalización y traslación de los *sensoria*. ♣

61. De la Maza, *Enrico Martínez*, 82.

El milagro de las rosas: un canon perdido. Un acercamiento a las representaciones pictóricas de la cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe

The Miracle of the Roses: a Lost Canon. An Approach to Pictorial Representation of the Fourth Apparition of Virgin of Guadalupe

Artículo recibido el 8 de noviembre de 2022; devuelto para revisión el 22 de agosto de 2023; aceptado el 26 de octubre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.Suplemento.2845>

José María Lorenzo Macías Fomento Cultural Citibanamex, Ciudad de México, México, jose.maria.lorenzo@citibanamex.com, <https://orcid.org/0000-0002-2369-2594>

Líneas de investigación Pintura novohispana; escultura novohispana; investigación de archivos sobre obras de arte novohispanas; museos y exposiciones.

Lines of research New Spain Painting; New Spain sculpture; research in files about New Spain art; museum and exposition.

Publicación más relevante “En busca de una nobleza. La liberalidad de la arquitectura, la escultura y la pintura en la Nueva España”, en *Pintores y pintura de la maravilla americana* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex/Gobierno del Estado de Puebla-Museo Internacional del Barroco, 2021).

Resumen Este trabajo es un breve acercamiento a las representaciones pictóricas de la llamada cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe o “el milagro de las rosas” en solitario, y se toman como punto de partida las obras sobre este tema pintadas por Juan Correa. Se aborda una sucinta génesis de este tipo de representaciones y se plantea un primer esbozo sobre cómo cayó en desuso este tipo de obras, que se conservan solamente en las pinturas que contienen las cuatro apariciones; en esas obras se verá que perduró el modelo inicial de la cuarta aparición que, podría decirse, tuvo en Juan Correa a su promotor principal.

Palabras clave Virgen de Guadalupe; Juan Correa; cuarta aparición; pintura novohispana.

Abstract This work is a brief approach to pictorial representations of the fourth apparition of the Virgin of Guadalupe or “the miracle of the roses”, taking as a starting point the works on this subject painted by Juan

Correa. A succinct genesis of this type of representations is addressed and a first outline is proposed on how this theme fell into disuse, being preserved only in the paintings that contain the four apparitions; it will be seen, however, that the initial model of the fourth apparition, whose main exponent was Juan Correa, lasted within the framework of the four apparitions.

Keywords Virgin of Guadalupe; Juan Correa; fourth apparition; New Spain Painting.

JOSÉ MARÍA LORENZO MACÍAS
FOMENTO CULTURAL CITIBANAMEX

El milagro de las rosas: un canon perdido

*Un acercamiento a las representaciones pictóricas
de la cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe*

Introducción

En 1648 se publicó el libro del bachiller Miguel Sánchez titulado *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe...* (fig. 1),¹ en el cual se incluyó, por primera vez, un grabado en el que se representa la llamada cuarta “aparición de la imagen de nuestra señora de Guadalupe de México”, como se lee al pie del grabado. No se conoce una representación más temprana de este momento de las marifanías guadalupanas; si acaso se sabe, por el padre Francisco de Florencia, citando a Luis Lasso de la Vega, que hacia el mismo año de 1648 se mandaron pintar en un cercado que protegía el pocito de la ermita de Guadalupe “hermosas pinturas de las apariciones de la Virgen”, pero de las cuales no se conocen imágenes.²

1. Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en la Ciudad de México* (Ciudad de México: Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1648). Las referencias a esta obra están tomadas de Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda, *Testimonios históricos guadalupanos* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1982).

2. Elisa Vargaslugo, “Iconología guadalupana”, en *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos* (Ciudad de México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987), 94.



1. Anónimo, *Cuarta aparición*, en Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (vid. *supra* n.1), s.p.

A esta primera representación grabada de la llamada cuarta aparición, le sucederán otras tantas producidas por los artistas de la segunda mitad del siglo XVII, quienes comenzarán a retomar esta idea de presentar sólo el momento de la milagrosa imprimación y sus actores. Es importante señalar que, aunque este modelo fue muy temprano, no gozó de tanta popularidad, pues fue superado, sin duda, por las obras en las cuales se presentaba a la guadalupana, ya fuere en solitario o acompañada de las cuatro apariciones en las esquinas del lienzo.³

Aunque no se tiene una certeza del momento en que surgen las imágenes guadalupanas acompañadas de las cuatro apariciones,⁴ sí es posible tener más claridad sobre las fechas del surgimiento de las representaciones en solitario de la cuarta aparición si tomamos como partida el mencionado grabado que se ve en el libro del bachiller Sánchez. “El milagro de las rosas” o “Cuarta aparición”, como se le conoce mayormente, es una de las representaciones guadalupanas más interesantes de la pintura novohispana, pues plasma justo el momento de la imprimación de la Virgen en el ayate del indio Juan Diego.

A partir de aquel breve, pero contundente apartado contenido en *El guadalupanismo mexicano*, de Francisco de la Maza, en el cual aborda la iconografía de la Virgen de Guadalupe y sus más tempranas representaciones, podemos repensar, al cabo del tiempo, lo mucho que aún hay por estudiar sobre esta mariofanía.

Este trabajo es un acercamiento a las representaciones de la llamada cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe en solitario, tomando como punto de partida las obras sobre este tema pintadas por Juan Correa; asimismo, se plantea dilucidar cómo de manera súbita cayó en desuso este tipo de escena, al conservarse sólo en las pinturas que contienen las cuatro apariciones, de las cuales se verá que perduró el modelo inicial de la cuarta aparición que, podría decirse, tuvo en Juan Correa a su promotor principal.

3. Estas representaciones se remontan al tiempo de la obra del bachiller Sánchez. Podría ser obvio que ésta tuvo mayor aceptación y gusto entre los novohispanos pues condensaba en un lienzo toda la historia de las apariciones e incluso en ocasiones se aderezaba con otros pasajes del portento o el paisaje de la Villa del Tepeyac con la Colegiata y el cerrito.

4. Jaime Cuadriello propone la segunda mitad del siglo XVII para el surgimiento de esta iconografía (Jaime Cuadriello, “La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes”, en *México en el mundo de las colecciones de arte* [Ciudad de México: Azabache, 1994], 260).

La cuarta aparición en los escritos canónicos del guadalupanismo

No es éste el lugar para ahondar sobre el *Nican Mopohua* como la obra escrita más antigua que trata el relato de las apariciones de la Virgen de Guadalupe o si el bachiller Miguel Sánchez conoció esta obra y la utilizó y presentó como una versión libre en su *Imagen de la Virgen María...*, baste decir que aun cuando el manuscrito se ha atribuido a Antonio Valeriano y fechado en 1556, no se publicó sino hasta 1649 por Luis Lasso de la Vega con el título de *Huei tlamahuizoltica...* (Maravillosamente se apareció...). En esta obra se lee la primera descripción del acontecimiento de la cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego con los detalles que se repetirán después en los demás autores. Así en esta obra, la narración de la imprimación es como sigue:

Y extendió luego su blanca tilma/en cuyo hueco estaban las flores./Y al caer al suelo/las variadas flores como las de Castilla,/allí en su tilma quedó la señal,/apareció la preciosa imagen/ de la en todo doncella Santa María,/su madrecita de Dios,/tal como hoy se halla,/allí ahora se guarda,/en su preciosa casita,/en su templecito,/en Tepeyac, donde se dice Guadalupe.

Y cuando la contempló el que gobierna, obispo,/y también todos los que allí estaban,/se arrodillaron, mucho la admiraron./se levantaron para verla,/se conmovieron, se afligió su corazón,/como que se elevó su corazón, su pensamiento.

Y el que gobierna, obispo,/con lágrimas, con pesar,/le suplicó,/le pidió le perdonara/por no haber cumplido luego/su reverenciada voluntad,/su reverenciado aliento, su reverenciada palabra./Y el obispo se levantó,/desató del cuello, de donde estaba colgada,/la vestidura, la tilma de Juan Diego,/en la que se mostró,/en donde se volvió reverenciada señal/la noble señora celeste./Y luego la llevó allá,/fue a colocarla en su oratorio.⁵

Aunque es larga la transcripción, resulta importante tenerla presente porque, a manera de una puesta en escena, muestra a los personajes principales del suceso, así como el espacio en el cual se lleva a cabo el acontecimiento; un primer acto en donde los protagonistas realizan un preámbulo e introducción, una escena clímax, cuando Juan Diego despliega su tilma ante el obispo y deja ver

5. Miguel León-Portilla, *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican Mopohua"* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio Nacional, 2018), 151-153.

la imagen de la Virgen impresa en su tilma, y el desenlace de la narración con la admiración y reconocimiento del portento por parte de los presentes.

Será, como lo han señalado los estudiosos del tema, con la aparición de la obra del bachiller Miguel Sánchez que la tradición y el culto guadalupano lograría su consolidación entre la población novohispana. Dentro de su relato, al leer el pasaje de la “última aparición” —pues así titula el párrafo—, caemos en cuenta de que el anónimo grabador que ilustró esta escena en dicho libro trató de plasmar lo narrado lo más fielmente posible, pues la escena, como se verá, se apega con mucho detalle al acontecimiento. De hecho, no sería exagerado decir que este pasaje se volverá canónico no sólo en la literatura posterior a la de Sánchez, sino también en las representaciones pictóricas. Vale la pena transcribir el relato de Sánchez:

Descubrió [Juan Diego] limpia manta para presentar el regalo del cielo al venturoso obispo: éste, ansioso a recibirle, vio en aquella manta una santa floresta, una primavera milagrosa, un vergel, y que todas cayendo de la manta dejaron pintada en ella a María Virgen Madre de Dios, en su santa imagen que hoy se conserva, guarda y venera en su santuario de Guadalupe de México [...] Descubierta la imagen, arrodillándose todos, se quedaron en éxtasis admirados, en ternuras arrobados, en arrobos contemplativos, en contemplaciones endulzados, en dulzuras alegares, en alegrías mudos, que serían menester se trasfundiese (*sic*) en ellos el apóstol san Pablo para sacarles los corazones a las lenguas, dándoles sus palabras [...] Quiso ser obediente discípulo de San Pablo, y agradecido de María el ejemplar obispo, porque levantándose con toda reverencia, respeto y devoción desató la manta de los hombros de Juan, y apoderándose de la santa imagen, por la más rica vestidura de su pontifical, la llevó a su retiro y oratorio, adornándola como pedía la señora de tal grandeza, constituyéndose depositario de aquella reliquia aparecida nuevamente.⁶

Las obras literarias posteriores que se refieren al acontecimiento de la cuarta aparición se apegan a lo dicho por Sánchez; si acaso se encuentran algunas variaciones mínimas que tienen que ver con el número de personajes que estaban presentes, la posición anatómica de ellos o la reacción que suscitó el acontecimiento. Pero todas estas variantes serán determinantes para darle forma al momento. Así, por ejemplo, Luis Lasso de la Vega, en su *Huei tlamahuizoltica*

6. De la Torre Villar y Navarro de Anda, *Testimonios*, 190-193.

señala que las flores que caen de la “blanca tilma” son “como de Castilla”⁷ es decir, rosas de Castilla. Al igual que Sánchez, Lasso de la Vega sólo menciona que había más personas con el obispo al momento del acontecimiento, pero no el número exacto. Coinciden los autores en señalar que el obispo se acercó a desanudar la tilma del cuello de Juan Diego para tomar la imagen.

La relación de Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México en el principio* que es la traducción al texto náhuatl, publicado por Lasso de la Vega, en esencia continúa con lo dicho hasta ahora por los dos anteriores autores respecto a la “aparición de la imagen” (así se titula el párrafo en la obra), salvo que éste ya señala con claridad que las flores son “rosas frescas, olorosas y con rocío”,⁸ y que el obispo se encontraba con “todos los de su familia”, quienes lo acompañaban, lo cual fue una señal para que los constructores de la tradición dilucidaran quiénes eran esos familiares que acompañaban al obispo.

Francisco de Florencia en su obra *La estrella del norte de México* recoge todo lo dicho por los anteriores autores en un párrafo titulado “aparición de la santa imagen” y, al igual que Lasso de la Vega y Becerra Tanco, incluye algunos acontecimientos que aportan a la tradición, como por ejemplo, señala que al descubrir la tilma “arrojó sobre la mesa [...] un vergel abreviado de flores, frescas, olorosas y todavía húmedas y salpicadas del rocío de la noche, las cuales cayendo descubrieron (¡oh, maravilla de Dios) pintada en ella la santa imagen de la Virgen María Madre de Dios”.⁹ Fue el primero que señala que las flores cayeron sobre una mesa, no en el piso; dato interesante que difiere de los otros tres “evangelistas de Guadalupe”.

Desde luego que hay más obras que relatan este pasaje de los acontecimientos guadalupanos, pero por ser estos autores quienes sentaron las bases de la tradición es casi un hecho que los demás trabajos retomaran lo condensado por ellos.¹⁰

Cada relación va aportando algo particular a la tradición narrativa, la cual irá creciendo y tomando forma hasta llegar a un canon formado por todas las versiones del pasaje de la cuarta aparición. Se construyó un momento que se representó pictóricamente de manera definitiva y que se retomó por los artistas como modelo. Los pintores, cada uno con sus características y habilidades,

7. De la Torre Villar y Navarro de Anda, *Testimonios*, 151-153.

8. De la Torre Villar y Navarro de Anda, *Testimonios*, 319-320.

9. De la Torre Villar y Navarro de Anda, *Testimonios*, 372.

10. Nos referimos a los opúsculos, disertaciones, libros y los numerosos sermones dedicados a la Virgen y sus fiestas, entre otros.

plasmaron el momento junto con las reacciones de los actores presenciales: rostros de arrobó y gestos de asombro que le imprimen a la obra esa aura de piedad que era necesario transmitir entre los fieles. Así pues, la imprimación de la imagen en la tilma de Juan Diego es el evento culminante del acontecimiento guadalupano, pues es ahí donde queda el testimonio del milagro. Como señala Jaime Cuadriello: “esta escena se vuelve cada vez más elocuente, complicada y magnificente hasta llegar a ser autónoma”.¹¹

Es innegable que para la construcción de las representaciones pictóricas de las apariciones guadalupanas fue necesario abreviar de la tradición narrativa; la historia se construyó a partir de esas publicaciones que legitimaron el acontecimiento, el cual fue reforzado visualmente con estos lienzos, los cuales, de tal suerte, se volverán un medio de persuasión que no dejará lugar a dudas sobre lo ocurrido, haciendo partícipe al espectador por medio de la empatía.¹²

El inicio de la tradición pictórica de la cuarta aparición

La tradición pictórica guadalupana, de acuerdo con los testimonios de las crónicas y documentos, tiene su origen desde el siglo XVI, pero será a mediados del siglo XVII cuando comience a tomar fuerza para consolidarse por completo en el siglo XVIII. Durante el paso de estos siglos la imagen de la Virgen, en esencia, fue casi inalterable; si acaso algunos cambios que se dieron por “errores” o “modificaciones” de las cuales no se sabe a ciencia cierta el porqué de ellos, como la desaparición de las nubes que la envolvían, la corona de picos y quizá un ligero cambio en el color de la piel de la Virgen.

Como se ha mencionado líneas arriba, sería hasta alrededor de la segunda mitad del siglo XVII cuando las pinturas de la guadalupana comenzaron a incluir en sus cuatro ángulos las escenas de las apariciones a Juan Diego y en excepcionales casos la aparición a su tío Juan Bernardino en la parte baja central del lienzo —en ocasiones en lugar de esa aparición se incluyó un paisaje o “vista” de la colegiata y el cerrito, lugar donde sucedió el portentoso—; además,

11. Jaime Cuadriello, “Tierra de prodigios. La ventura como destino”, en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España. 1680-1750* (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Banamex/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999), 192.

12. Víctor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de oro español* (Madrid: Alianza, 1996), 27.

se colocaron enmarcamientos de flores, querubines y ángeles alrededor de la Virgen. Se cuenta también con el testimonio de Cayetano de Cabrera y Quintero quien en su *Escudo de armas* menciona que en tiempos de fray Marcos Ramírez de Prado se edificó una ermita con retablos y buenos pinceles y se “pintó y copió María santísima no solo como se venera en la manta [...] sino en la historia y pasajes de ella”,¹³ con lo que se infiere que para ese momento comenzaron a pintarse de manera individual las apariciones. Las pinturas con las cuatro apariciones fueron ganando terreno en el gusto de la población, pues representaban, de manera resumida y por medio de una historia pintada, la tradición de las apariciones marianas del Tepeyac, y cumplían un fin didáctico. Estos cambios en las pinturas que representan a la Virgen de Guadalupe se enriquecieron y se hicieron más complejas con el paso de los años hasta llegar a conformar verdaderos lienzos con un mensaje político, de incipiente nacionalismo y de arraigada devoción popular.



En 1656 José Juárez firmó un lienzo de la Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones en lienzos independientes, el cual se localiza en el convento de las monjas concepcionistas de Ágreda, Soria, España, apenas ocho años después de la publicación de la obra de Sánchez (fig. 2).¹⁴ En esta obra tan temprana podría estar el germen de la tradición pictórica de las cuatro apariciones, basada en la literatura guadalupana, pues la pintura logra plasmar no sólo la “crónica”, sino las expresiones, actitudes de la Virgen y el diálogo de señas y gestos que entabla con Juan Diego. Esta obra de Juárez podría ser la pintura que inaugura el ciclo guadalupano con las cuatro apariciones, en la pintura novohispana ya de manera formal y quizá también el primer intento por “codificar con el pleno acuerdo de las autoridades eclesiásticas, la narración visual del milagro”.¹⁵ En esta obra de Juárez, el tratamiento que le da el artista a la escena

13. Elisa Vargaslugo, “Algunas notas más sobre iconografía guadalupana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XV, núm. 60 (1989): 83.

14. Patricia Andrés González, “Un temprano cuadro de la virgen de Guadalupe, con el ciclo aparicionista, en las concepcionistas de Ágreda, Soria”, *Anales del Museo de América*, núm. 7 (1999).

15. Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Museo Nacional de Arte/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Banamex, 2002), 209-214.



2. José Juárez (1617 - ca. 1661), *Nuestra Señora de Guadalupe con las cuatro apariciones*, 1656, óleo sobre tela. Tomada de Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar* (vid. supra n. 15), 208.

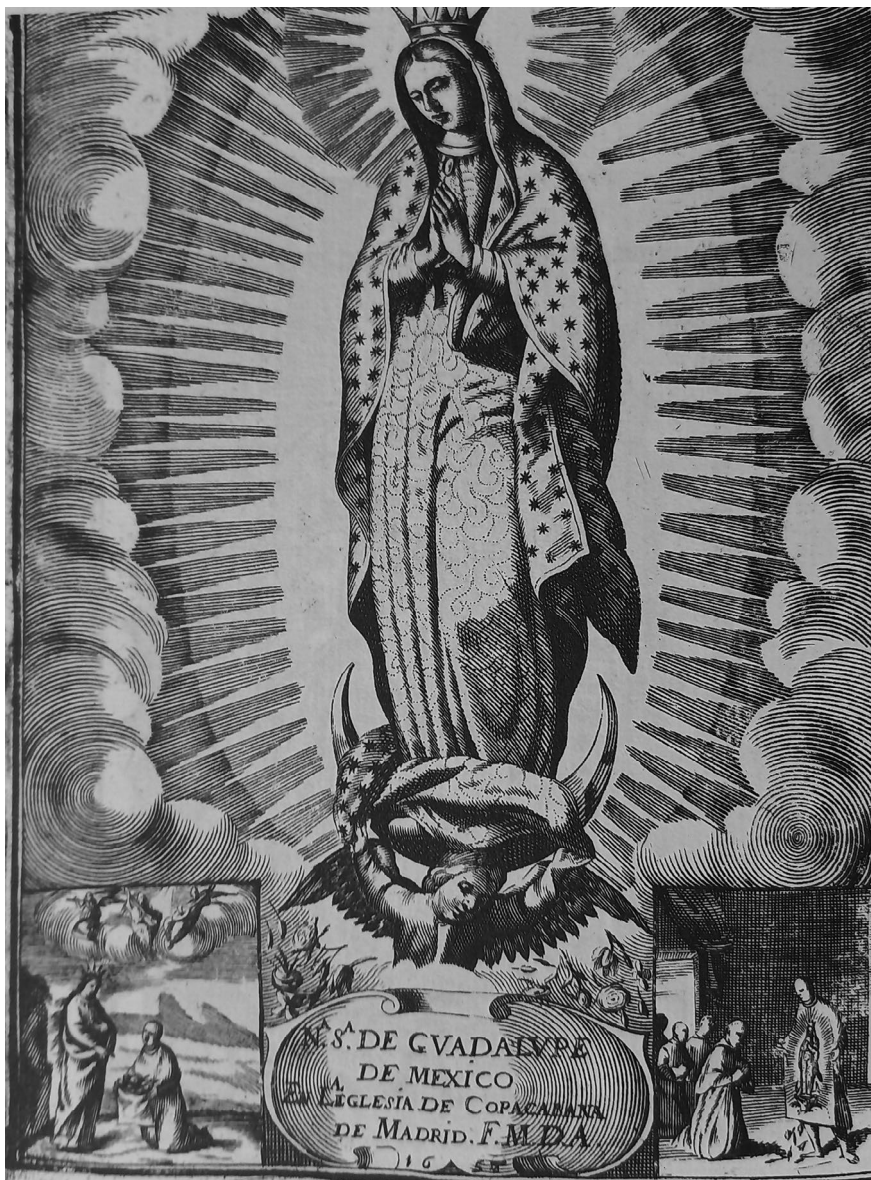
de la cuarta aparición es una versión muy cercana al grabado aparecido en la obra del bachiller Miguel Sánchez en 1648, sólo que el pintor lo adecua a sus recursos pictóricos y hace su propia interpretación del acontecimiento: detalló las actitudes y gestos de los personajes; la vestimenta del obispo pasó de hábito talar y sobrepelliz a una capa morada y alza cuellos, muy cercano a una goli-lla;¹⁶ la ventana por donde se mira una “ciudad renacentista” en el grabado, se reduce a un angosto vano en el lienzo; la colocación del escudo franciscano en el respaldo del dosel del obispo en la obra de Juárez será un elemento de cierta importancia, que transmitirá con los años un mensaje de reconciliación y

16. La figura del obispo en la obra de Juárez se asemeja a las conocidas esculturas orantes y funerarias que, aunque escasas, existieron en la Nueva España, como la de Pedro Ruiz de Ahumada, localizada en el Colegio de Tepotzotlán, o la de don Melchor de Cuéllar, ubicada en la iglesia del convento del Carmen, en Tenancingo. Véase Manuel Toussaint, “La escultura funeraria en la nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* III, núm. 11 (1944).

unidad entre los franciscanos y el clero secular. Al igual que en el grabado de la obra de Sánchez, Juárez conservó elementos que perdurarán y serán casi inamovibles en las escenas de la cuarta aparición: las rosas en el suelo, y junto a ellas el bastón y el sombrero de Juan Diego; el asombro en el rostro de los personajes, y lo que será muy importantes para el futuro de la representación pictórica del milagro: la frontalidad de la imagen de la Virgen impresa en la tilma, sin un pliegue, para dar paso a “un cuadro dentro del cuadro”.

Es muy probable que este modelo de Juárez iniciara una tradición, no sólo pictórica, de las apariciones guadalupanas, sino que también despertara la posibilidad de grabar dichas escenas con lo cual estos pasajes se difundieron de manera más amplia en tan tempranas fechas. Tal es el caso del grabado de Pedro de Villafranca, de 1658, aparecido en la obra de José Vidal de Figue-roa *Theorica de la prodigiosa imagen de la Virgen Santa María de Guadalupe de México*, en la imprenta de Juan Ruiz, 1661; donde vemos en la parte superior a la Virgen y en la parte baja en dos recuadros las dos últimas escenas de la narración aparicionista: cuando la Virgen toca las rosas y envía a Juan Diego con el obispo, y el milagro de las rosas: el momento en que Juan Diego despliega su tilma delante del prelado. Este grabado se reproducirá tan sólo unos cuantos años después, en 1662, para ilustrar la *Relación de la milagrosa aparición de la santa imagen de la Virgen de Guadalupe de México*, obra publicada en Madrid. Este grabado aparece con ligeras diferencias del primero, como lo es la cartela del centro, ya que en la madrileña se señala que esta imagen es “Nuestra Señora de Guadalupe de México en la Iglesia de Copacabana de Madrid” (fig. 3).¹⁷ Estas dos escenas grabadas que hemos mencionado las retomarán de manera singular los pintores novohispanos, como se verá más adelante, y quizá sirvieron de avanzada para el ciclo de las cuatro apariciones. Estos modelos perduraron aun cuando se logró establecer un modelo

17. De acuerdo con Ceán Bermúdez sobre el interior de la iglesia de Copacabana: “La capilla de Sta. Rita encerraba también una gran profusión de imágenes. Francisco Solís representó un ciclo sobre la vida de la Virgen María [...] Se veneraba una imagen de la Santa, que nos es conocida por un dibujo de A. Velázquez, grabado por Salvador Carmona. Juan Pareja colaboró en el adorno de la capilla con una ‘Virgen de Guadalupe’, ‘S. Juan Evangelista’ y ‘S. Oroncio’” (Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. 4 [Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800], 52). Citado en Antonio Iturbide Saíz Osa, “Patrimonio artístico de tres conventos agustinos en Madrid antes y después de la desamortización de Mendizábal” (file:///Users/GMAP/Downloads/Dialnet-PatrimonioArtisticoDeTresConventosAgustinosEnMadri-2777316.pdf) (consultado el 15 de julio de 2022).



3. Anónimo, *Virgen de Guadalupe*, tomada de Mateo de la Cruz, *Relación de la milagrosa aparición de la santa imagen de la Virgen de Guadalupe de México*, sacada de la historia que compuso el Br. Miguel Sánchez (Madrid: 1660), y reimpressa en Madrid por devoción del Sr. D. Pedro Gálvez del Consejo de S. M. en el de Indias, año de 1662.

pictórico aparicionista apegado a la literatura “oficial” en ejemplos tanto del siglo xvii como xviii.

A decir de Elisa Vargaslugo, será alrededor de 1666 cuando comenzaron a pintarse las apariciones como escenas independientes, aunque no es posible aún conocer cuándo se incluyeron dentro del mismo lienzo junto con la Virgen. La autora propone que seguramente primero se pintaron por separado tal como aparece en el pequeño retablo de San Mateo Texcalyacac, Estado de México, obra de Juan Correa, y que como segundo paso se incluyeran en las esquinas de los lienzos.¹⁸

Es interesante el hecho de que en la edición española de la obra de Becerra Tanco, *Felicidad de México*, publicada en 1685, se incluyeran cuatro grabados con las apariciones de la Virgen, autoría de Matías de Arteaga y Alfaro, lo cual nos hace pensar que desde la Nueva España emigraron los modelos pictóricos del acontecimiento, dados los antecedentes que se tenían de las obras de Juárez y Correa en esas tierras. Es innegable que los grabados de Arteaga y Alfaro circularon entre los pintores novohispanos, pero no fueron determinantes en su modelo, pues para ellos estaba aquí la misma tradición y muchos textos, sermones, obras. Arteaga sin duda retomaría lo que había llegado a España vía el tornaviaje.¹⁹

Juan Correa y la creación de un modelo

Será Juan Correa, si no el principal, uno de los pintores que se encargaría de representar y promover pictóricamente el tema de la cuarta aparición como una iconografía propia, que dio paso a una composición particular que tendrá eco entre otros pintores y artistas del momento. Este modelo será utilizado aún bien entrado el siglo xviii dentro de los recuadros de las cuatro apariciones que acompañan los lienzos de la Virgen, como se verá más adelante.

Miguel Cabrera en su libro *Maravilla americana*, en el apartado dedicado al dibujo de la imagen de la Virgen de Guadalupe, hace hablar al decano de los pintores del momento, José de Ibarra, para ahondar en este tema.

18. Vargaslugo, “Algunas notas”, 83-84.

19. Sigaut, *José Juárez*, 213-214. Concuerdo con la autora en que la iconografía de Arteaga se llevó desde la Nueva España; también señala que las obras del pocito estuvieron expuestas hasta 1694, cuando se removieron a la capilla de indios.

Ibarra escribe al respecto y dentro del “papel de su declaración, que puso en mis manos”, dice Cabrera, señala que muchos pintores trataron de dibujar a la Virgen, pero sin éxito, pues el resultado eran “obras deformes y fuera de los contornos que tiene nuestra Señora”; la perfección del dibujo, continúa Ibarra, “no se consiguió, hasta que se le tomó perfil a la misma imagen original, el que tenía mi maestro Juan Correa, que lo vi y tuve en mis manos, en papel aceitado del tamaño de la misma señora, con el apunte de todos sus contornos, trazos y número de estrellas y de rayos, y de este dicho perfil se ha difundido muchos, de los que se han valido y valen hasta hoy todos los artífices”.²⁰ Será pues, Correa el pintor guadalupano más importante del siglo XVII o al menos el que tuvo más éxito con esta imagen al poseer una calca del original.²¹

Quizá, como lo dejó ver Vargaslugo, “puede suponerse que, dadas sus sostenidas cualidades de suave y mesurada expresión, el arte de Correa fue ‘inducido’, tanto en su estilo como en su contenido, para lograr mayormente su franca aceptación, entre un público, si bien numeroso, de intensa, pero mediocre cultura religiosa”.²²

Hay que recordar que en el grabado de la obra de Sánchez observamos cómo la escena se desarrolla dentro de un espacio arquitectónico, con una ventana abierta que permite ver algunas edificaciones en el exterior; bajo un dosel, el obispo de rodillas, y cuatro de sus familiares observan con asombro a Juan Diego, quien frente a ellos despliega su tilma mostrando la imagen de la Virgen; detrás de Juan Diego, en una actitud de sombro y curiosidad, pues no pueden ver que está pasando, otros tres personajes son testigos del acontecimiento; en el piso quedaron las rosas (prueba de los diálogos entre el indio y la Virgen) y el sombrero del vidente. Juan Diego, hierático y rígido como una columna, aún con la capa anudada al cuello y con ayuda de sus manos, que tiene pegadas al cuerpo, muestra al espectador, no al obispo, la imagen de la Virgen estampada en la tilma, la cual aparece por completo extendida, sin un pliegue. Será con esta impresión, que seguramente Correa conoció, que en solitario comenzó a realizar sus obras de la cuarta aparición.

La obra más temprana firmada y fechada de tema guadalupano, salida del

20. De la Torre Villar y Navarro de Anda, *Testimonios*, 511.

21. Elisa Vargaslugo, “El indio que tenía el don...”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXVII, núm. 86 (2005).

22. Elisa Vargaslugo, “Un hombre llamado Juan Correa. Rescate de un pintor”, en Elisa Vargaslugo, *Juan Correa. Su vida y su obra*, t. I (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 52.

pincel de Juan Correa, se sitúa en 1667, y es una Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones que en la actualidad se encuentra en el Museo de Escultura, Valladolid, España (fig. 4). Esta obra será fundamental no sólo para el desarrollo pictórico de Correa, como el pintor guadalupano por excelencia del siglo xvii, sino en el proceso de la iconografía guadalupana toda. La obra de gran formato contiene cinco escenas de las apariciones de la Virgen a Juan Diego, lo cual la vuelve una composición única hasta el momento, pues se apega del todo a la narración de las apariciones: una primera aparición el día sábado en la madrugada; una segunda, el mismo sábado; la tercera, un día después, o sea el domingo; la cuarta, el martes cuando recoge las flores por indicaciones de la Virgen, y la quinta, cuando muestra su tilma al obispo y se produce la estampación milagrosa. Así, esta pintura presenta cinco apariciones de la Virgen, no cuatro como se quedó para la posteridad. Como lo señaló Norma Fernández, es posible que para el momento de la elaboración de esta obra aún no se estableciera una definitiva iconografía de las apariciones.²³

Como fuere, la pintura del Museo de Escultura es una pieza completamente atípica en la producción guadalupana del siglo xvii (y quizá del xviii), desde la distribución de las escenas, hasta los enmarcamientos de ellas dentro del mismo lienzo: a manera de tarjas manieristas. Pero lo que nos interesa en este momento es la representación de la cuarta aparición que ocupa el lugar central del lienzo. La escena está dividida en dos partes, del lado izquierdo se aglomeran ocho personajes, entre ellos el obispo arrodillado y un discreto fraile franciscano, todos ellos bajo el dosel del estrado contemplan al solitario Juan Diego, que ocupa el lado izquierdo de la escena, quien despliega su tilma con la imagen de la Virgen. Resalta la estatura de Juan Diego, quien ocupa casi un tercio del recuadro; también sobresale el fondo arquitectónico donde se lleva a cabo la acción y la colorida alfombra que engalana el estrado. Al igual que la obra de Juárez, Correa conserva y le da un lugar de relevancia a las flores en el suelo y a la frontalidad de la blanca tilma, la cual se muestra al espectador.

De tal suerte que esta obra de Correa será, para quien esto escribe, el punto de partida para las pinturas de la cuarta aparición en solitario. Correa se convertirá durante el siglo xvii en un propagador consumado de la devoción

23. Norma Fernández Quintero, “Apéndice. Nuevos hallazgos, rectificaciones y posibles atribuciones”, en Elisa Vargaslugo, *Juan Correa. Su vida y su obra*, t. I (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 247.



4. Juan Correa, *Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones y el milagro de las rosas*, 1667, óleo sobre tela. Tomado de Elisa Vargaslugo, *Juan Correa. Su vida y su obra*, t.1 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 246.

guadalupana por medio de sus lienzos, ya fuere con la sencilla representación del ayate con la imagen impresa, hasta las elaboradas y decoradas narrativas de las apariciones.

Se tiene noticia que para 1669²⁴ se enviaron desde la Nueva España a Roma, para la iglesia de San Ildefonso, una Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones, éstas de manera independiente, salidas del taller de Juan Correa, las cuales pudieron ser muy semejantes al modelo empleado por Correa para las pinturas que adornan el retablo localizado en la iglesia de San Mateo Texcalyacac (fechado hacia 1670-1680), en las cuales vemos a la guadalupana en el centro y a sus costados los cuatro lienzos con las apariciones.²⁵

De entre las obras de tema guadalupano realizadas por Correa destaca por sobremanera la que se conserva en una colección particular de la Ciudad de México, donde se representa en un gran formato (231 x 186 cm) *El milagro de las rosas* o cuarta aparición (fig. 5). La obra podría situarse hacia la etapa madura y prolífica del pintor, dadas las características pictóricas que se aprecian en la obra, así como el uso de elementos pictóricos propios del autor (como los rostros impávidos de los personajes, pinceladas firmes, una paleta reducida de colores) para este pasaje de la tradición aparicionista. En esta obra parecería que Correa conoce ya muy bien la escena, pues más allá de imprimirle una novedad, replica sus anteriores modelos para este tema, como lo vemos en las pinturas de Valladolid y Texcalyacac, sólo que en esta ocasión la pintura no se inserta en un conjunto o dentro de la narrativa de las cuatro apariciones, sino que es una obra que muestra la cuarta aparición como tema único, lo cual le permitió a Correa concentrar toda la atención del espectador en la trascendental escena, desplegando su talento y el conocimiento que tenía para representar a la guadalupana.

La obra se divide en dos partes verticales, del lado izquierdo vemos al obispo Zumárraga de rodillas y con las manos cruzadas sobre el pecho, detrás de él sus familiares vestidos de negro, y al personaje con golilla que se ha identificado como su intérprete, el clérigo Juan González; del lado derecho, Juan Diego, quien extiende ante los personajes situados frente a él la tilma con la imagen de la Virgen. La escena se desarrolla dentro de una habitación con un vano a

24. Elisa Vargaslugo y José Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra*, t. II, primera parte (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985), 257-259 y Cuadriello, "La propagación de las devociones", 263. El autor señala que las obras fueron llevadas a Roma por un fraile agustino en 1672.

25. Salvo la propia imagen de la Virgen, pues ésta es también un peculiar modelo, si no inaugurado, quizá sí propagado por Correa: Juan Diego sostiene su tilma por las puntas superiores y muestra la imprimación milagrosa al espectador, sólo a él, pues no es la conocida escena de la cuarta aparición, sino como representación de "Juan Diego tenante". Ésta será una iconografía también novedosa que, pasados los años, será retomada y popularizada por Miguel Cabrera.



5. Juan Correa, *El milagro de las rosas*, ca. 1670, óleo sobre tela. Colección particular.

través del cual se aprecia una solitaria columna clásica. Destaca la decoración del dosel del prelado, los detalles del piso jaspeado y de la alfombra del estrado. Como se mencionó líneas arriba, la obra sigue el patrón que Correa creó para esta escena, es convencional en cuanto a la colocación de los personajes y las fórmulas para retratarlos, de la misma manera que sus gesticulaciones. Rostros de un dibujo decoroso, pero expresivo, que transmiten el sentimiento de los protagonistas. Destaca la monumentalidad del cuerpo de Juan Diego, quien ocupa casi todo lo alto del lienzo en comparación con las figuras que tiene frente a él, de talla más pequeña; esta figura recuerda mucho a la talla que adorna el segundo cuerpo de la fachada principal de la Colegiata de Guadalupe, donde Juan Diego es un “gigante” que sostiene el ayate frente al obispo.

En la pintura de Correa el rostro de Juan Diego, más que indígena, parecería ser el de un mulato mancebo, aunque de acuerdo con la tradición éste era ya un hombre entrado en años; con una quijada firme y vigorosa, de rasgos duros y barbado. En esta obra vemos la destreza de Correa como pintor guadalupano: el lienzo de la Virgen es presentado a la manera de un “cuadro dentro del cuadro”, pues su frontalidad y la blancura de la tilma (a manera de lienzo en blanco) sin pliegues, parecería que es una adhesión a la pintura toda, salvo por un pequeño doblez en la esquina inferior izquierda, recuerda que es un tosco ayate. Esta frontalidad de las representaciones, a decir de Javier Portús, “tiene que ver con la eficacia comunicativa de esa fórmula y con el prestigio ritual que tenían las imágenes devocionales más antiguas, con las cuales se asociaban valores formales como el hieratismo y la frontalidad”.²⁶ Pero, a la par de este mensaje e idea se encuentran los conceptos de arte y artificio que despliega Correa en la composición.

Con frecuencia este despliegue de destreza pictórica y compositiva (la imagen y la idea) que Correa desarrolló para la cuarta aparición al presentar un “cuadro dentro del cuadro” le permitía situarse en un lugar destacado entre sus comitentes. Aunque, como lo señaló José de Ibarra en su parecer, las copias que se hacían de la Virgen eran toscas hasta que se sacó su perfil; no podemos dejar de lado un ambiente como el novohispano, en el cual la idea del pintor devoto estuvo presente, pues “hay una relación entre las obras de carácter devocional, sus orígenes milagrosos y la preparación espiritual de sus artífices. Son historias que hablan de una concepción de la imagen sagrada como un

26. Javier Portús, *Meta pintura. Un viaje a la idea del arte en España* (Madrid: Museo del Prado, 2016), 38.

hecho religioso integral, que va desde su encargo hasta su recepción, pasando por su fabricación”.²⁷ Correa cumplía con esta calidad, pues fray Isidro Félix de Espinosa en un pasaje de su *Crónica apostólica...* relata cómo queda ejemplificado lo anterior. Aunque larga la cita, vale la pena transcribirla:

y luego que llegó a la ciudad de México, se llevó consigo al diestrisimo pintor Juan Correa, que era entonces el más afamado; y estando ambos en el santuario [de la Virgen de Guadalupe], de pie, mientras el siervo de Dios hacía su novena, le iba sacando el devoto pintor retrato de aquél original milagroso. Para que saliese más parecido, y al tamaño de su cordial devoción, le hacía confesar, y comulgar al pintor en su misa; y después que se habían acabado las que se celebraban en el santuario, mientras uno tomaba los pinceles, se ponía el otro de rodillas y se llevaba largas horas de oración para retratar en su alma aquel bellísimo simulacro, que el artífice iba copiando en lienzo. Con esta diligencia en los días de la novena quedó perfecto el retrato y a su original tan parecido que solo de verlo llevaba devoción a los corazones. Además, se extendió su afecto, pues ofreciéndose coyuntura en el tiempo que estuvo en México, se abriese la vidriera de la Santa Imagen, tocó en ella el nuevo retrato y quedó tan rico con esta prenda, que no sabía cómo explicar los júbilos de su espíritu.²⁸

Esta situación es interesante, pues es muy delgada la línea que separa la idea del fervor con la de objeto artístico, lo que da pie a la disyuntiva de quitarle a la imagen su prestigio milagroso y devocional, para situarlo en el campo del arte.²⁹

La cuarta aparición en la pintura novohispana. El modelo de Correa

Sin duda, el modelo de Juan Correa se popularizó por algún tiempo en la Nueva España y del otro lado del Atlántico. Existen algunos ejemplos de autores que siguieron la misma escena de la cuarta aparición casi de idéntica forma que la representada por Correa, como lo veremos a continuación. Aclaro

27. Portús, *Meta pintura*, 69.

28. Fray Isidro Félix de Espinosa, *Crónica apostólica y seráfica de todos los colegios de propaganda fide de esta Nueva España ...* (Ciudad de México: imprenta de la viuda de Bernardo de Hogal, 1746) (edición facsimilar, Ciudad de México: Gobierno del Estado de Querétaro, 1997), 296-297.

29. Portús, *Meta pintura*, 69.

que no son todos los ejemplos, pero creo que son representativos y pueden aportar al estudio de este modelo.

En primer lugar, tenemos un par de obras que se resguardan en la iglesia del Santo Sepulcro y en la iglesia de Santa María Xixitlan, las dos en Cholula. En ambos casos vemos la obra dividida en dos partes verticales, del lado izquierdo, el obispo Zumárraga arrodillado, con las manos en actitud de oración, y detrás de él, de pie, sus familiares; frente a ellos Juan Diego despliega su blanca tilma con la imagen de la guadalupana. El detalle de la alfombra, las flores en el piso junto con el bordón del indio se repiten casi idénticos a la composición de Correa. Es de señalar que una de las obras destaca por el buen pincel y el dibujo preciso y firme; el artista quizás incluyó los que pudieran ser dos retratos (los personajes situados de rodillas a espaldas de Zumárraga), pues uno de ellos nos introduce a la escena al mirarnos. La gesticulación de los testigos también es más dinámica en este caso, la posición de las manos así lo demuestra; la segunda obra es menos afortunada en su manufactura, pero repite el modelo.

Una obra más con este tema la tenemos en la parroquia de Santa María de la Natividad Tamazulapan, Oaxaca. En ella se muestra una escena más escueta, sencilla y alejada del ornato del palacio episcopal. Vemos a los personajes dentro de una habitación donde se desarrolla la escena conocida; destaca la enorme figura de Juan Diego de pie sosteniendo el ayate con la imagen de la Virgen frente al obispo, quien devotamente lleva sus manos al pecho; detrás del prelado sus familiares minimizados a un tamaño casi de infantes. Esta obra hace pareja con otra que representa el momento en que la Virgen toca las rosas y envía a Juan Diego con el obispo (la cuarta aparición), firmada por Antonio de Santander. Ambas se encuentran en el retablo mayor (fig. 6).

Como mencioné al inicio de este escrito, es un hecho que el grabado de Pedro de Villafranca, de 1658, circuló por tierras novohispanas, pues es indudable que los tres pintores a los que nos hemos referido en los párrafos antecedentes abrevaron de su modelo,³⁰ ya que en los tres “el milagro de las rosas” se complementa con la escena de la “cuarta aparición”, tal y como se aprecia en el grabado; sólo que en las obras se combinó con el modelo de Correa.

En las obras antes señaladas, la disposición del ayate de Juan Diego es diferente, en parte quizá por la habilidad de cada pintor; en el primero los pliegues

30. O en su caso pudo utilizar el grabado de 1662 que ilustra la obra *Relación de la milagrosa aparición de la santa imagen de la Virgen de Guadalupe de México*, también citada párrafos arriba.



6. Antonio de Santander, *El milagro de las rosas*, ca. 1680, óleo sobre tela. Colección Parroquia de Santa María de la Natividad, Tamazulapan, Oaxaca.

del manto sobresalen dando un toque de realismo al paño, aunque conserva la frontalidad de la imagen; en el segundo, por el contrario, lo plano de la representación del ayate lo convierte en un pequeño cuadro de la guadalupana; y en el tercero, más apegado al modelo de Correa, la frontalidad del lienzo hace casi desaparecer los pliegues.

En cuanto a las obras localizadas fuera de la Nueva España, tenemos dos ejemplos, ambos en España. El primero pertenece al monasterio de la Anunciación, en Alba de Tormes, del pintor Simón Peti. En ésta, parecería que el artista abrevó de dos obras: el grabado anónimo que ilustra la obra del bachiller Sánchez —para la figura del obispo y el familiar a espaldas de Juan Diego— y la obra de Correa, para la ambientación del estrado y algunas figuras de los familiares del obispo. Lo particular de la obra es la figura de Juan Diego, que no se apega a ninguno de los modelos anteriores: la figura del indio vidente es de gran dinamismo y de un naturalismo muy particular, su rostro

dulcificado y melancólico refleja lo importante de la escena. Resalta el que puede ser un retrato de la figura de uno de los familiares: un anciano que mira sin asombro la imagen de la Virgen. También como toque particular en esta obra es la figura del infante que ayuda a desplegar la tilma y mira arrobado a Juan Diego. El buen pincel de Simón Peti logró un destacado trabajo con la Virgen, además de los detalles de las vestimentas y el estrado.

La segunda obra pertenece a la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos, del pincel de Juan Dualde. En esta conocida obra vemos la escena de la cuarta aparición, pero esta vez el modelo se desmarca del de Correa que ahora presentamos, pues la figura de Juan Diego y el ayate se acercan más al otro modelo “inaugurado” también por Correa: la del Juan Diego “tenante”. Vemos, al igual que las otras composiciones, la escena dividida en dos partes verticales, del lado izquierdo al obispo de rodillas, acompañado de sus familiares; y del derecho a Juan Diego desplegando la tilma. La obra es muy particular porque contiene elementos que no se repiten en ninguna otra con este tema, como el anciano y acongojado rostro de Zumárraga, que a diferencia de las otras representaciones donde lo vemos lozano y con su vestimenta de obispo, aquí es más realista y sólo lleva su hábito franciscano. Lo mismo la “figura” de Juan Diego, pues de él apenas vemos su rostro y las manos con las que sostiene y despliega la tilma, en la cual aparece la guadalupana en todo su esplendor, y que ocupa la mayor parte del lienzo, lo cual también es una característica notable de esta obra.

Estos lienzos que de alguna manera “repiten” el modelo de Correa serán, dentro de la producción pictórica novohispana, obras atípicas; pues como se ha dicho, la escena en solitario del “milagro de las rosas” fue escasamente presentada. Quizás, a partir del primer tercio del siglo XVIII, este tipo de obras cayó en desuso y el modelo se integró por un tiempo al ciclo narrativo de las apariciones guadalupanas que se utilizó para acompañar la imagen de la Virgen tanto en pinturas, esculturas y otras artes.

La cuarta aparición dentro del ciclo narrativo en el siglo XVIII

La academia de pintura de los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez supuso un cambio no sólo generacional sino también en el fondo y en la forma de pintar. Las representaciones pictóricas de la Virgen de Guadalupe no fueron la excepción entre este grupo de pintores, pues con ellos se da un vuelco en la

manera de representarla. Para este momento la escena de la cuarta aparición en solitario perdió fuerza hasta casi desaparecer; el pasaje quedó inscrito dentro del ciclo narrativo del Tepeyac, en uno de los ángulos que adornan los lienzos guadalupanos con las cuatro apariciones; ora en un espacio dentro del retablo dedicado a la guadalupana junto con las otras apariciones distribuidas en las calles, o esculpida en la fachada de la portada de alguna iglesia o tallada en adornos suntuarios.

La llamada “generación de la maravilla americana” tuvo como sello distintivo reproducir la imagen de la Virgen “tocada de su original”, es decir, la Virgen en solitario. Aunque, andando el tiempo, este grupo de artistas fue clave para realizar narraciones pictóricas del milagro guadalupano con las cuatro apariciones. Es bien sabido que después que Cabrera y su grupo de amigos pintores realizaran la inspección del ayate de Juan Diego, se dio un vuelco en la manera de pintar a la Virgen, en cuanto a la técnica y manera de representarla.³¹

Para el interés de este trabajo nos centraremos de manera puntual en algunos ejemplos de pinturas de la Virgen de Guadalupe del siglo XVIII que en sus ángulos van adornadas con las cuatro apariciones, y pondremos especial interés en la manera en que se representaba la cuarta aparición, donde pervivió por algún tiempo el modelo de Juan Correa; hasta que éste cambió por otro que presentaba el mismo pasaje, pero con otra narrativa.

Como se mencionó al inicio de este trabajo, no hay una fecha exacta para datar el momento en que se inaugura la inclusión de las cuatro apariciones en las pinturas de la Virgen de Guadalupe; pero será para principios del siglo XVIII cuando tomará fuerza y se popularizará su uso. Un ejemplo temprano, cercano a esta época, en el cual podemos ver que aún perdura el modelo de Correa es el lienzo de la colección del Museo Franz Mayer donde se ve al centro la imagen de la guadalupana y en el ángulo inferior derecho la escena de la cuarta aparición, enmarcada en un octágono. Esta pequeña escena es casi una réplica de la primera de tema guadalupano, pintada por Correa, que se encuentra en la iglesia de San Mateo Texcalyacac: en un interior, sucede el acontecimiento, con los personajes apretados al recuadro, con una arquitectura al fondo y de escenario el dosel y el estrado. En una de las paredes vemos

31. Para un estudio detallado de la técnica pictórica y de la forma en la que se pintó a la Virgen después de la inspección del ayate, véase el estudio de Elsa Arroyo Lemus y Pedro Ángeles “El pintor sabio y la Maravilla americana...”, en *Pintores y pintura de la maravilla americana* (Ciudad de México: Fomento Cultural Citibanamex/Gobierno del Estado de Puebla, 2021), 185-216. En este artículo se aborda el tema desde la materialidad de las imágenes.

colgados un par de diminutos lienzos con los pasajes de la vida de Cristo. La figura de Juan Diego, al igual que en el modelo de Correa, ocupa un tercio de la escena y su tamaño es desproporcional al de las demás figuras.

Otra pintura más, bajo resguardo en el Museo de la Basílica de Guadalupe, repite en las cuatro esquinas las apariciones de la Virgen, enmarcadas en octágonos, y vemos cómo el modelo de Correa pervive en la figura hierática del vidente que ocupa el centro de la escena y la división en dos partes verticales (fig. 7). En el lienzo de Tomás Julián, colección del Museo Nacional de Historia, vemos de nuevo el modelo correano, con Juan Diego casi en el centro de la composición, desplegando su tilma frente al obispo, quien en este caso lleva puesto su hábito franciscano. El Museo de Arte del Condado de Los Ángeles tiene en sus colecciones una obra de Antonio de Torres, fechada hacia 1725, en la cual, de nueva cuenta, dentro de un octágono en el ángulo inferior derecho, vemos la cuarta aparición retomando el modelo de Correa. De la misma manera que se tienen ejemplos de pintores de renombre, también las anónimas obras guadalupanas de sabor menos académico siguieron este modelo, como un ejemplo que se resguarda en el Museo Amparo. O una más, también de autor desconocido, donde ya la profusión de adornos alrededor de la Virgen es notable, pero aún lleva en la cuarta aparición dejes del modelo de Correa.

Quizá sin proponerlo de manera muy clara y como un fin, el cambio de la composición pictórico-narrativa del ciclo aparicionista se vuelve más didáctico y, por qué no pensarlo, más amable y colorido cuando la imagen de la Virgen comienza a pintarse rodeada de flores, guirnaldas, las apariciones enmarcadas con rocalla o roleos; todo ello hará las imágenes guadalupanas más accesibles al espectador y, desde luego, a la tradición narrativa.

Es posible que el cambio más significativo que tuvo la producción pictórica de la cuarta aparición en el siglo XVIII tenga su origen en la narración de Francisco de Florencia, *Estrella del Norte...* Como en su momento lo mencionamos, en su escrito el padre Florencia menciona que “arrojó sobre la mesa [...] un vergel abreviado de flores, frescas, olorosas y todavía húmedas y salpicadas del rocío de la noche, las cuales cayendo descubrieron (¡oh, maravilla de Dios) pintada en ella la santa imagen de la Virgen María Madre de Dios”.³² Es curioso que desde aquella lejana publicación, de nuevo se retome para presentar este diferente momento de la cuarta aparición; con lo cual nos puede dar

32. Torre Villar y Navarro de Anda, *Testimonios*, 372.



7. Anónimo, *Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones*, siglo XVIII, óleo sobre tela. Colección Museo de la Basílica de Guadalupe.

una señal de cómo los jesuitas no dejaron de apuntalar el culto guadalupano desde diferentes ámbitos, ya fuere desde las letras, o incidiendo de manera tangencial en el quehacer de algunos pintores cercanos a ellos.

Vemos esta escena, por ejemplo, tanto en las pinturas que adornan los retablos dedicados a la guadalupana en la parroquia de la Merced de las Huertas (fig. 8), en la Ciudad de México, como en la iglesia de Santa Rosa, en Querétaro, y en los lienzos que adornaban un retablo del Museo de la Basílica de Guadalupe; todas ellas obras de Miguel Cabrera. En estos ejemplos notamos cómo se apega el autor a la narración de Florencia: la tilma se despliega sobre una mesa. Otra obra más de Cabrera con esta escena es una pequeña lámina de cobre, en la cual otra vez vemos el momento en que se despliega la tilma sobre la mesa, y esta vez Juan Diego es ayudado por uno de los familiares del obispo. Esto nos permite ver otra característica de esta nueva manera de mostrar la escena: la interacción de los personajes, aquí todo es más dinámico; ya no vemos la separación vertical de los personajes: Juan Diego sólo en un lado y el prelado y sus familiares por el otro. Ahora vemos el acercamiento de Zumárraga a la tilma, la sostiene, la toca, la desata del cuello de Juan Diego; incluso alguno de los otros personajes aparece a espaldas de Juan Diego o también participan, como en este caso, sujetando alguna parte de la tilma, o como en la obra del Museo de la Basílica de Guadalupe, donde Juan Diego, a dos manos, despliega su tilma y uno de los familiares de Zumárraga se acerca y ayuda con la caída del manto. Otra imagen, también del Museo de la Basílica, presenta a toda la comitiva del prelado a espaldas de Juan Diego.

Bien mirado, los pintores del siglo XVIII tomaron el texto del padre Florencia para su composición, pues de los cuatro “evangelistas guadalupanos” éste es el único que menciona que Juan Diego desplegó su tilma sobre una mesa. Quizás y sólo elucubrando, podríamos pensar que la cercanía de Miguel Cabrera con la Compañía pudo incidir en que se redescubriera el escrito y plasmar lo dicho por el jesuita como “auténtica” y verdadera narración.

Sea como fuera, la cuarta aparición guadalupana pasó de un protagonismo innegable en solitario a ser parte de algo más complejo y completo. Se adhirió a una narración mediante imágenes que, al ser éste el momento culminante del milagro, sirvió como paradigma del milagro guadalupano.



8. Miguel Cabrera, *Cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe*, siglo XVIII, óleo sobre tela. Colección Parroquia de la Merced de las Huertas, Ciudad de México. Tomada de Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de la cámara de la reina celestial* (Ciudad de México: InverMéxico Grupo Financiero, 1995), 193. Reprografía: Rodrigo del Rosal Mendoza.

Conclusiones

Aun con el ímpetu que significó una nueva manera de pintar la efigie guadalupana a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, es innegable que el modelo de la cuarta aparición inaugurado por Juan Correa perduró. Quizá los cambios iconográficos sustanciales, ya señalados, se adecuaron a los tiempos; puede que también se debiera al empuje que la compañía de Jesús pudo darle a una nueva iconografía guadalupana o tal vez simplemente la creciente devoción que ganó el milagro guadalupano fue lo que motivó a tornar didáctica la imagen y presentarla rodeada de las apariciones. Sin embargo, no deja lugar a dudas de que el modelo correano perdió fuerza al presentar el “milagro de las rosas” en solitario; pues con todo y que es la escena cumbre de la narración milagrosa, quizá para ese momento lo que se buscaba era un todo, no sólo la parte. Así, la cuarta aparición resumía el milagro guadalupano en un único momento, lo cual posiblemente le restaba a la historia todo el antecedente del por qué sucedió este clímax guadalupano.

El viraje que tomó la manera de presentar la cuarta aparición fue de alguna manera velado, gradual; más aún, el desuso de las representaciones de dicho pasaje en solitario. Pero con todo y las implicaciones que pudiera haber detrás de ello,³³ el modelo siguió estando presente en lugares y sitios destacados, pero sobre todo en la memoria y gusto de los pintores que parecería que implantaron un nuevo modelo, aunque supeditado a formar parte de la narración de las cuatro apariciones. ❀

33. Agradezco a los dictaminadores sus observaciones a este texto, las cuales ayudaron a reflexionar sobre diversas posibilidades que quizás incidieron en el desuso de la imagen de la cuarta aparición en solitario, que podrían ser parte de un futuro trabajo más amplio.

***“La pintura mexicana no necesita reivindicaciones”:
la defensa y visión del muralismo de Francisco de la Maza***

***“Mexican Painting Makes no Claims”: Francisco de la Maza Defense
and Vision of Muralism***

Artículo recibido el 8 de noviembre de 2022; devuelto para revisión el 21 de agosto de 2023; aceptado el 16 de octubre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.Suplemento.2846>.

Dafne Cruz Porchini Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, México, dafne.cruzporchini@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6968-4111>

Líneas de investigación Arte moderno mexicano; muralismo mexicano; historia intelectual; redes transnacionales; diplomacia cultural.

Lines of research Modern Mexican Art; Mexican Muralism; intellectual history; transnational networks; cultural diplomacy.

Publicación más relevante *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo (1937-1940)* (Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores/Archivo Histórico Diplomático, 2016).

Resumen El historiador potosino Francisco de la Maza abordó distintos temas artísticos a lo largo de su prolífica carrera académica. El muralismo mexicano tal vez se haya convertido en el aspecto menos conocido en toda su producción escrita y no fue ajeno a su propia educación visual, dado que De la Maza estudió en la Escuela Nacional Preparatoria en la década de los años treinta. Así, en sus escritos sobre la pintura mural, Francisco de la Maza tuvo una particular manera de mostrar su comprensión sobre los muralistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Este ensayo tomará en cuenta la perspectiva del muralismo mexicano que tuvo De la Maza, y el desplazamiento que realizó hacia sus propias inclinaciones académicas que determinaron su pensamiento estético.

Palabras clave Muralismo mexicano; patrimonio; Francisco de la Maza; David Alfaro Siqueiros; José Clemente Orozco; historia intelectual.

Abstract The art historian Francisco de la Maza addressed various artistic topics throughout his prolific academic career. Within his wide repertoire

Mexican muralism is perhaps the least known aspect of all his written production, yet it was not alien to his own visual education, which took place in the National Preparatory School in the 1930s. Thus, in his miscellaneous writings on muralism—most of them published in the newspaper *Excélsior*—De la Maza revealed his own affinities, complicities (and at times disagreements) with Diego Rivera, José Clemente Orozco and David Alfaro Siqueiros. This essay analyzes the perspective on Mexican muralism taken by De la Maza, and the development of his particular academic inclinations that were to determine his scholarly interests and aesthetic thought.

Keywords Mexican muralism; heritage; Francisco de la Maza; David Alfaro Siqueiros; José Clemente Orozco; intellectual history.

DAFNE CRUZ PORCHINI
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

*“La pintura mexicana
no necesita reivindicaciones”:
la defensa y visión del muralismo de Francisco de la Maza*

En el amplio repertorio de temas artísticos tratados por el historiador Francisco de la Maza, el muralismo es el aspecto quizá más desconocido de toda su producción escrita. La pintura mural no fue ajena a su propia educación visual, dado que estudió en la Escuela Nacional Preparatoria en la década de los treinta, cuando ya la mayor parte de sus paredes estaban cubiertas con los frescos de Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot, entre otros, realizados una década antes. En sus escritos sobre muralismo —la mayoría de ellos aparecidos en el diario *Excélsior*— De la Maza evidenció la construcción de redes, afinidades, complicidades e incluso desacuerdos con los tres muralistas de mayor renombre. Por ello, se estudiará la perspectiva del muralismo mexicano que tuvo De la Maza, y el ejercicio crítico que dirigió hacia sus propios intereses académicos y formación intelectual.

En noviembre de 1942, el periódico *Excélsior* publicó un artículo de Teodoro Torres (1891-1944) intitulado “Cabral reivindica el prestigio de la pintura mural mexicana”. Torres era teólogo, novelista y periodista potosino que vivió en el exilio en Estados Unidos y fue conocido por su obra *La patria perdida*.¹ En uno de sus primeros libros, *Como perros y gatos. Historia cómica de la Revolución mexicana*,² Torres hizo menciones muy sarcásticas sobre los caudillos de

1. Teodoro Torres, *La patria perdida* (Ciudad de México: Botas, 1935).

2. Otro título del libro es Teodoro Torres, *Como perros y gatos: o las aventuras de la seña democracia en México* (San Antonio: Casa Editorial Lozano, 1924).

la revolución a quienes calificó de “bandoleros, borrachos e incultos”. Si se refirió de esta manera a los revolucionarios, ¿por qué no iba a hacer lo mismo con los muralistas? Torres rompió de manera tajante con la fase de reconocimiento oficial e institucionalización del muralismo, al evocar la pintura mexicana presente en dependencias oficiales:

la verdad es que, fuera de los *snobs* y de los que no quieren declarar que aquello es horrible, temen a la excomunión de la teoría delirante cuyos maravillosos anteojos le permiten admirar el eclipse, tal pintura ha sido motivo de disgusto, de gran descontento y que, si se sujetara a un plebiscito el asunto, bien pronto sería borrada por la inmensa mayoría que no cree que esas indias barrigudas, esos seres deformes que no dan idea de realidad ni de humanidad sean, en verdad, obras de arte.³

Acto seguido, el autor hizo referencia a un mural del artista Ernesto García Cabral en Toluca, obra de “descanso espiritual”, de “perfección clásica” y “grandioso trabajo que va a revolucionar el concepto de la pintura mural”, denostando claramente la pintura mural, la cual seguía calificando de “caricatura infame, odio inoportuno y trasnochado que empapó de hiel unos pinceles bizcos”.⁴

Este texto detonó el enfado de Francisco de la Maza, quien hizo una enérgica defensa del muralismo mexicano en el mismo medio impreso con el artículo “La pintura mexicana no necesita reivindicaciones”.⁵ En esta combativa respuesta —y sin cortapisas— De la Maza abogó por la pintura contemporánea, además de cuestionar la capacidad “de académico” de Torres: “Es extraordinariamente penoso que un mexicano trate de rebajar y quitar méritos a pintores mexicanos mundialmente reconocidos y que diga cosas que, hasta en un extranjero enemigo mortal de México, serían una positiva inmoralidad intelectual”.⁶

3. Teodoro Torres, “Cabral reivindica el prestigio de la pintura mural mexicana”, *Excelsior*, 27 de noviembre de 1942, 1 sec., 4.

4. Torres, “Cabral reivindica el prestigio de la pintura mural mexicana”, 4. El autor —sin mencionar autores— continuaba con su diatriba sobre la pintura mural mexicana, ya que oscilaba “entre el dibujo de códice y el simplista y extravagante trazo que pusieron de moda Picasso y los surrealistas”.

5. El artículo apareció por primera vez en el diario *Excelsior* (8 de diciembre de 1942). Se incluyó después en Francisco de la Maza, *Páginas de arte y de historia* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1971), 11-13.

6. Francisco de la Maza, “La pintura mexicana no necesita reivindicaciones”, *Excelsior*, 8 de diciembre de 1942, sec. 1, 4.

Asimismo, el historiador señaló: “No conozco los murales de Toluca, pero aun cuando fueran un verdadero prodigio, eso no le da ‘derecho’ a Torres para desvalorizar las pinturas murales de los demás pintores y despotricar contra ellas”. De la Maza concluía su artículo de manera contundente: “Yo le suplico al Sr. académico don Teodoro Torres que siga escribiendo novelas, que siga ‘limpiando, fijando y dando esplendor’ a la lengua española en su curul de la Academia, y que no hable por favor, de lo que no entiende”.⁷

Cuando escribió este singular argumento, Francisco de la Maza tenía 29 años. Acababa de entrar al Instituto de Investigaciones Estéticas (1941) y era docente en la Facultad de Filosofía y Letras. Ya había escrito sus primeros libros y era poseedor de un enorme dominio literario, al tiempo de mostrar una gran perspicacia como historiador de “praxis”, se dedicó totalmente a la investigación y “a la especulación descriptiva” y no a la “teoría del arte o a los razonamientos metodológicos” (fig. 1).⁸

En este escrito pionero, dedicado al muralismo, podemos entrever la decidida visión que De la Maza tuvo de la pintura de su tiempo, a la cual le dedicó contados artículos que dejó en el ramo de la difusión, si bien pudo haber escrito un libro con la erudición que lo caracterizaba. De la Maza trazó líneas sugerentes, en las cuales trasluce su vocación apasionada por la historia y la crítica de arte, la cual desarrolló como parte de un proyecto de vida. Antonio Castro Leal definió así al historiador e intelectual: “De carácter apacible, sólo lo exaltan las obras de arte y lo enfurecen los ignorantes que las combaten y las destruyen”.⁹

Es menester comentar que en el mismo diario hubo una gran controversia respecto a la decoración mural de la Catedral Metropolitana. De la Maza consideraba que “al siglo xx le toca terminar de una vez por todas, la Catedral de México” y al mismo tiempo subrayaba: “Así pues, lo que falta, precisamente, es decorarla, pintarla, dejar en ella, terminándola dignamente, la obra de nuestros actuales pintores, que son los mejores que ha tenido México a través de su historia”. En su personal opinión, para decorar los muros catedralicios tendría que elegirse al mejor pintor, así como lo fueron Andrés de Concha, Jerónimo de

7. De la Maza, “La pintura mexicana no necesita reivindicaciones”, 4.

8. Jaime Cuadriello Aguilar, “El afán intelectual de Francisco de la Maza: temas, imágenes y textos”, en *El arte en México: autores, temas, problemas*, coord. Rita Eder (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Lotería Nacional/Fondo de Cultura Económica, 2001), 225.

9. Antonio Castro Leal, *Francisco de la Maza. Historiador y crítico de arte* (Ciudad de México: Academia de Artes, 1970), 126-127.



1. Francisco de la Maza, *ca.* 1942. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

Balbás o Manuel Tolsá, cuestiones que años más tarde discutiría con el propio Mathias Goeritz. El historiador afirmó de manera irrefutable: “Ahora naturalmente, tendrá que escogerse a uno de los mejores pintores. Si de mí dependiera este asunto, sólo diría un nombre: José Clemente Orozco”.¹⁰

Si Orozco había sido del gusto total de nuestro personaje, es claro que De la Maza optó por guardar sus consideraciones sobre el pintor jalisciense hasta

10. Francisco de la Maza, “En torno a la decoración de la Catedral”, *Excelsior*, 1 de diciembre de 1942, 1^a sec., 4. Para zanjar la polémica, un par de meses antes Orozco tuvo que desmentir su supuesta comisión ante la prensa: “Ya sé que en Europa hay templos modernos. Pero no se me escapa que el arte moderno, por las razones que sea, no ha entrado en las iglesias. Dudo que entre. Si pintáramos [la] catedral, nos veríamos obligados a someternos, aunque pintáramos temas religiosos, a la regla de la ortodoxia”, en Manuel Chacón, “La pretendida generación del arte religioso actual”, *Excelsior*, 25 de octubre de 1942, citado en Clemente Orozco V., *Orozco, verdad cronológica* (Ciudad de México: EDUG/Universidad de Guadalajara, 1983), 431.

1970, con la publicación de una nueva edición de la *Autobiografía* de Orozco, en la cual discrepó con la viuda del pintor en algunos aspectos. El artículo “De la Maza precisa: Orozco formó parte del movimiento muralista, pero no siguió rutas”,¹¹ atisba su admiración por la pintura mural de Orozco, particularmente en Jiquilpan “donde hace una crítica al imperialismo yanqui”, y aprovechó para hacer distinciones entre Siqueiros y el propio Orozco: “Siqueiros critica, acusa, denuncia y claro, elogia cuando debe elogiar, en cambio Orozco también lo hace pero de otra manera... con esa fina observación dramática que tenía de la vida”, de ahí el sentido *universal* de su obra, categoría que con seguridad discutió con Fernández.

Tengo para mí que sus escritos sobre los muralistas se derivaron de una particular *intuición* de historiador, que ocuparon la atención de De la Maza (fig. 2) en diversos momentos y operaron como escritos de carácter misceláneo en los que no profundizó más allá, quizá para no competir con Justino Fernández, su amigo y colega en el Instituto. Pero aquí es importante notar que para De la Maza, el arte contemporáneo estaba en *construcción*, por lo que sus finas observaciones —agudas y acuciosas— tenían una buena dosis historicista y que, de paso, buscaron contribuir al cuidado del patrimonio.

Además de estos artículos de los muralistas de la década de los años cuarenta —y a los que yo llamaría, en tanto, *percepciones*— siguieron un par de notas sobre Diego Rivera, artista al que definió como una “figura viril y ciclópea”.¹² No obstante, De la Maza también tuvo sus desavenencias con el artista. En otro artículo, también aparecido en *Excelsior*, se encargó de desmentir al pintor sobre un presunto autorretrato de Hidalgo, que el historiador atribuía directamente a Jerónimo de Zendejas, y del envío de tlacuilos a Italia para estudiar pintura, conocimientos que, según el muralista, reflejaron en los conventos de

11. Anónimo, “De la Maza precisa: Orozco formó parte del movimiento muralista, pero no siguió rutas”, *Excelsior*, 18 de diciembre de 1970, 6. De igual manera, De la Maza aplaudió la “rebeldía” del pintor al tiempo de destacar las ambivalencias de su discurso artístico, donde “nunca estuvo sujeto a consignas [...] Orozco, naturalmente, no entra en eso de *No hay más ruta que la nuestra*.”

12. Francisco de la Maza, “Diego Rivera y la ternura”, en *Testimonios sobre Diego Rivera* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Impronta Universitaria, 1960), 63. La nota originalmente salió publicada en el diario *Excelsior* en diciembre de 1956: “[Diego Rivera] ha sabido expresar la ternura en formas exquisitas en sus despojados mineros y en sus dolientes campesinos; en sus indias cargadas de flores o aquellas, en el campo y en los mercados, sentadas, pegadas a la tierra como flores sin tallo, que contemplan serenas el devenir”.



2. Francisco de la Maza, *ca.* 1945. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

Epazoyucan y Actopan.¹³ Las apreciaciones de De la Maza sobre los muralistas también dejan entrever su conocimiento y erudición sobre la pintura virreinal que fueron más allá del análisis y la descripción formal.

Así, los gustos artísticos de De la Maza se pueden distinguir en estos pocos y sustanciosos textos sobre el arte contemporáneo en temporalidades muy distintas. No excluyen sus propias reflexiones y dejan ver una enorme e inquieta curiosidad. Un significativo ejemplo de esta avidez intelectual es la lectura acuciosa que hizo del libro de Ida Rodríguez Prampolini, *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía* (1964), en el cual vislumbra sus posturas —e incluso oposiciones— respecto al arte de su tiempo, incluido el muralismo como vanguardia artística. De manera muy honesta y abierta, el autor de *Cartas barrocas* le escribió una carta a la historiadora del arte después de leer la publicación

13. Francisco de la Maza, “Diego Rivera, historiador”, *Excélsior*, 25 de enero de 1946, 3 sec., 1 y 12.

mencionada y de reciente aparición: “He leído tu libro con toda atención, pues aún como me dedico a otras ramas, bastante secas del arte, me interesan todas. Mi lectura fue ‘leer para ignorar menos’. Y lo logré. Tengo ahora una idea bastante clara del arte último”.¹⁴

Sobre la propuesta de Rodríguez Prampolini, De la Maza inició con el elogio: “Está tu libro muy bien escrito, cuidadoso, con frases felices y buen empleo del idioma”. Cuando se refiere a una de las partes que mejor conoce y está totalmente familiarizado —el muralismo— De la Maza muestra su escepticismo y algunas contrariedades. En el libro, Rodríguez Prampolini apuntó que Rivera “llena quizá, con mayor eficacia que la de ningún otro la tarea impuesta de llegar al pueblo”. “*No lo creo*”, afirma De la Maza, así como “*No creo nada* en eso que el arte de Tamayo esté fincado en la Revolución mexicana”.

Al final de su carta, el historiador hace una suerte de extrapolación: “Tu tesis final es para mí evidente: hay una búsqueda de rebeldía”; y acto seguido enuncia una declaración que no deja de ser reveladora y significativa: “*Yo creo en el triunfo del socialismo*. Él dará el arte del futuro. Y no me espanta la impotencia artística ruso-oriental. Están en baluceo y con obra política más importante a desarrollar”. La respuesta de Ida Rodríguez a las observaciones de Francisco de la Maza —a quien le unía una buena amistad— tampoco deja de sorprender: “Tú crees en el triunfo del socialismo, eso ya será muy bueno para el arte, pero yo voy más lejos, creo en el triunfo de Dios, el día que haya una fe colectiva volverá el gran arte; el Arte con mayúsculas, siempre y en todas las culturas, ha sido el arte religioso”.¹⁵

Algo que podemos visualizar muy bien en esta carta es el pensamiento liberal de Francisco de la Maza, poseedor de una profunda vocación que finalmente derivó en una personalidad anticonservadora, rebelde y desapegada de ciertos valores tradicionales a diferencia de varios colegas de su misma cofradía académica. Sabía romper esquemas y, en su momento, mantener cierta distancia al mostrarse “tan anticlerical como universitario y universal” (fig. 3).¹⁶

14. Archivo Histórico y de Investigación Documental-Instituto de Investigaciones Estéticas (AHID-IIE), “Carta de Francisco de la Maza a Ida Rodríguez Prampolini”, s.f. (probablemente principios de 1964), exp., 244. Las siguientes líneas provienen del mismo texto, salvo que se indique lo contrario.

15. AHID-IIE, “Carta de Ida Rodríguez Prampolini a Francisco de la Maza”, Cuernavaca, 4 de febrero de 1964, exp., 9 (Las cursivas son mías).

16. Cuadriello Aguilar, “El afán intelectual de Francisco de la Maza: temas, imágenes y textos”, 219 y 245.

Asimismo, De la Maza le dedicó un texto inédito sobre el tema a David Alfaro Siqueiros con motivo de su nombramiento como “miembro *honoris causa*” a la Academia de Bellas Artes de Moscú a mediados de la década de los años sesenta.¹⁷ En él, De la Maza opera más como crítico de arte, al destacar las características de la obra general siqueiriana. Cuando alude al “genio del pintor” —como un ser excepcional— De la Maza parece atribuir al muralista algunos rasgos que escribió en su obra Cristóbal de Villapando, sobre todo cuando explica la manera en que expone sus temas, los contenidos y el sentido de simetría.

En su manera de ver, incluso a veces heterogénea, De la Maza comentó sobre el conocido artista: “Nada en pintura le es ajeno y si a veces ha sacrificado la finura a la fuerza, es porque así lo han exigido los temas, el desarrollo de las ideas y la representación constante del dolor humano, de la injusticia y de la lucha social, que todo artista de carácter épico debe avizorar sobre la superficie”. En esta parte, el historiador del arte hace un breve repaso por la carrera del pintor, e inicia por su obra realizada dentro de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, *Campesinos* (ca. 1913, Museo Nacional de Arte), donde aludía al genio de Siqueiros ya que había realizado este enorme pastel a la edad de quince años; también el autor hizo algunas referencias directas del manifiesto “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” aparecido en el único número de *Vida Americana* (Barcelona, 1921).

Curiosamente, De la Maza tomaba como eje lo que consideraba la máxima obra de Siqueiros, *La marcha de la humanidad en la Tierra y hacia el cosmos* en el Polyforum (1965-1971), y parece establecer una correspondencia entre la manera de entender la cultura y el humanismo:

La forma, la fuerza, y la extraordinaria capacidad de composición pictórica y dinámica mental (incontenible), han sido las armas en el campo del arte de este gran pintor muralista que, como cumbre elocuente, ha llegado a la creación del Polyforum, esa gigante obra de arte, ya histórica antes de su inauguración ante el mundo, en la que ha devuelto toda su potencialidad humana y estética.¹⁸

17. El texto —sin fecha— presumiblemente fue escrito cuando De la Maza era presidente en turno de la Academia de Historia o académico fundador o de número de la Academia de Artes a principios de la década de los años sesenta.

18. AHID-IIE, “Borrador de Francisco de la Maza sobre David Alfaro Siqueiros”, ca. 1960, exp. 324.



3. Francisco de la Maza en la Puerta de Brandemburgo y su joven asistente-intérprete española, 1964. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

En una nota a este mismo borrador —depositado en su archivo documental como otros de los documentos aquí mencionados—, De la Maza seguía hablando de este espacio mural: “no deja de ser barroco, en el sentido en el que el Barroco tiene de ostentoso y explicativo... profundamente humano”. Al mismo tiempo, y a manera de éfrasis, pone ciertos acentos sobre la voluntad de la forma en Wilhelm Worringer, “la forma que llena todos los rincones del espacio y del espíritu”. Y de nuevo volvía a la obra monumental citadina, “es una catedral gótica o un palacio barroco”, en lo cual hay una concordancia con el mismo pensamiento del pintor, que hacía el mural “inteligible”.

De la Maza agregaba: “Agradecemos a la Unión Soviética su decisión que tanto nos honra (que) nombre a David miembro de su Academia de la Bellas Artes como un acto de merecida justicia para un país que ha logrado un puesto de honor en la Historia de la Pintura”.

Así, el historiador del arte terminaba por vincular al pintor con una narrativa que iba desde el tlacuilo indígena, pasando por la pintura de paisaje decimonónico hasta llegar al merecido lugar del pintor en la pintura contemporánea mexicana.

Los textos de su autoría dedicados a los muralistas revelan la complejidad de su pensamiento y su ejercicio crítico; son, sobre todo, muestra de una personalidad ávida por repensar nuevos temas, donde emitió su parecer sin ambages y, a veces, con un tono provocador. De la Maza supo defender una postura más libre que iba acorde con la mirada perspicaz e intuitiva que lo caracterizó. De igual manera, el movimiento muralista le interesó como parte de la producción artística que dominó el arte mexicano de la época; además de que De la Maza apreciaba sobremanera los frescos localizados en el Centro Histórico.

La labor de crítico de arte de De la Maza fue parte sustancial al lado de su desempeño como historiador —no debemos olvidar que era miembro de la Asociación de Críticos de Arte— lo que derivó en una prolífica producción escrita en diversos medios. Así, De la Maza utilizó como tribuna las publicaciones periódicas para hacer denuncias, señalamientos o beligerantes alegatos, y también pensando en el patrimonio nacional, su salvaguarda y la falta de leyes protectoras en su cuidado. Siempre tuvo un espacio en estas publicaciones dado su gran prestigio académico y bagaje cultural. Además de la pintura de casi todas las épocas, podía opinar sobre cinematografía o sobre la presencia de esculturas de futbolistas afuera del Estadio Azteca,¹⁹ o enfrascarse en distin-

19. Francisco de la Maza, “Homenaje a futbolistas”, *Novedades*, suplemento dominical, “México en la Cultura”, 2 de agosto de 1970, 3.

tas polémicas gracias a su pluma ágil. Tal como dijo su discípulo Jorge Alberto Manrique, era “amigo de sus amigos, enemigo de enemigos”,²⁰ donde se distinguió por su afabilidad.

Por ejemplo, en una extensa nota escrita para *Novedades* en diciembre de 1954, mostró su indignación sobre la presencia de anuncios comerciales “modernísima y capitalísima actividad” —según sus palabras— en los inmuebles históricos en varios lugares del país, lo que calificó como iconoclasta (fig. 4).²¹ De la Maza opinó abiertamente que la propaganda debía ser “limitada y de buen gusto”, donde las autoridades no hacían nada para detener este tipo de publicidad en fachadas y otros edificios de gran valor artístico.

En aquel largo artículo, el historiador demostraba la manera en que los anuncios hacían mella en la arquitectura virreinal y finalizaba con una sugerencia:

Ahora bien, no ignoro que la propaganda y el anuncio son necesarios en el sistema económico de la libre competencia en que vivimos. Lo único que pedimos y por ello lucharemos a todo trance, es que el anuncio esté limitado y sea de buen gusto. Parece que la culta Morelia lo ha logrado y en ello fincan su mayor importancia las magníficas leyes protectoras de Zacatecas y de Tasco [sic]. De la legislación conducente ya hablaremos otro día. Por lo pronto propongo que se obligue a los anunciantes a poner sus anuncios más o menos así: TOME USTED COCA COLA, PERO LEA EL ARTE COLONIAL DE MANUEL TOUSSAINT.²²

Al leer y reflexionar sobre estos textos de una figura señera en la genealogía de nuestra disciplina, sólo añadiré que Francisco de la Maza fue claro en su perspectiva de la historia del arte, tuvo conciencia de los valores artísticos y, sobre

20. Jorge Alberto Manrique, “Francisco de la Maza (1913-1972): cien años de su nacimiento”, *Imágenes. Revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas*, http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/francisco_de_la_maza_1913_1972_cien_años_de_su_nacimiento

21. De la Maza escribió de manera visionaria: “Mas parece que en México obramos de una manera inconsciente sin plan y sin fines, a como salga. O de una manera muy consciente, pero con una consciencia negra, es decir, al servicio de los egoístas intereses de los ricos insaciables, de los políticos paranoicos con delirios de grandeza, de los cursis financieros propagandistas de las últimas falsedades de producciones industriales en medicinas, bebidas y cosméticos”. Francisco de la Maza, “La propaganda y la belleza o la estética de Coca-cola”, *Novedades*, suplemento dominical “México en la Cultura”, 19 de diciembre de 1954, 1, 10.

22. De la Maza, “La propaganda y la belleza o la estética de Coca-cola”, 10. Las mayúsculas son del autor.

LA PROPAGANDA Y LA

or Francisco de la Maza

COMO México no hay dos". "México es la Ciudad de los Palacios". "Guadalajara es la Perla de Occidente". "Puebla es el Relicario de América". "San Luis es la Ciudad de los Jardines". "Morelia es la Ciudad Arzobispal de México". "Acapulco es el Mejor Puerto del Mundo". "Para Descansar, Cuernavaca".

Todas estas verdades están tan ocultas que parecen mentiras. O a lo mejor lo son. Viajando se aprende. Hagamos un pequeño viaje por este mítomano país.

La ciudad de México FUE una bellísima ciudad. A Humboldt le gustó y la elogió. Un viajero inglés posterior, Charles Joseph Latrobe, la llamó, en 1824, "La Ciudad de los Palacios". La Marquesa Calderón de la Barca escribió lindas páginas sobre ella. Y tantos otros. Desde Bernardo de Balbuena a Salvador Novo, nada más que este ya se vió en aprietos para poder salir garante con su Nueva Grandeza Mexicana y tu-

BELLEZA

O



Bañada en Coca Cola.

vo que recurrir a la ironía. Mas esto es el pasado. ¿Qué hemos hecho nosotros con la ciudad de México?

México era una ciudad rojiza y gris, con una unidad admirable. Creación del Barroco del siglo XVIII, construía sus muros con la piedra roja del tezontle, que le daba un aspecto único; al tezontle se añadía la cantera en puertas y ventanas y en los fabulosos muros de sus iglesias, dando ese color perla que acentuaba el purpura opaco de los muros. El poeta Solís Aguirre decía del tezontle en 1648:

"De la materia a tanta arquitectura una piedra que en sangre está (bañada...)"

y el doctor Sarinana, primer biógrafo de la Catedral, estaba convencido de que Dios creó ex profeso el tezontle para México "proporcionándole a su terreno y previniéndolo a la construcción de sus edificios".

Mas todo esto casi se ha acabado. Y se ha acabado mal. Ciertamente, fatalmente, la ciudad de

LA ESTETICA DE LA COCA COLA



¿Anuncios prohibidos?



La picota y el Mejoral.

4. Francisco de la Maza, "La propaganda y la belleza o la estética de Coca-cola", *Novedades*, suplemento dominical, "México en la Cultura", núm. 300, 19 de diciembre de 1954.

todo, supo transmitir ese conocimiento. Así lo dijo su colega Justino Fernández: “tuvo el privilegio de tener sensibilidad, inteligencia e imaginación, lo demás se hizo con esfuerzo”.²³

Por su parte, Jorge Alberto Manrique reconoció la deuda con el maestro y la prolongación de cierta impronta: no debemos olvidar que Manrique sí concentró gran parte de su labor académica al estudio del muralismo mexicano. En un sentido más amplio, mostró una enorme deferencia por la relación profesor-discípulo y señaló la constante atracción de “Francisco el maestro” por el fenómeno artístico y por los más variados aspectos de la vida humana, lo cual podría aplicar a sus escritos misceláneos sobre el muralismo mexicano: “Piedras de toque, digo, porque a partir de ellas, estemos quizá en una posición mejor para comprender al hombre y a su tarea”.²⁴

Agradecimiento

Este ensayo se debe al apoyo y complicidad académica de Jaime Cuadriello, Claudia Garay, Mireida Velázquez, Luis Vargas, Celenne Esparza, Cristóbal Jácome y Eduardo Galindo. ❀

23. Justino Fernández, “Francisco de la Maza, historiador del arte”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, núm. 41 (1972): 23-36, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.956>

24. Jorge Alberto Manrique, “Dos piedras de toque en la obra de don Francisco de la Maza”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XI, núm. 41 (1972): 59-67, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1972.41.964>

Obras, documentos

Esbozo de las réplicas del Antinoo en la gipsoteca clásica de la Antigua Academia de San Carlos

The Antinous. Sketch of the Replicas of the Antinous in the Classical Sculpture Collection of the Academy of San Carlos.

Artículo recibido el 8 de noviembre de 2022; devuelto para revisión el 4 de agosto de 2023; aceptado el 18 de octubre de 2023, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.Suplemento.2841>

Eder Ignacio Arreola Ponce Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Artes y Diseño, Coordinación de Investigación, Difusión y Catalogación de Colecciones, Antigua Academia de San Carlos, Ciudad de México, México, iarreola@ctac.fad.unam.mx, <https://orcid.org/0000-0003-2255-6897>

Líneas de investigación Historia de las gipsotecas en América Latina; escultura en yeso, escultura clásica; arte de las academias; historia de la colección de escultura de la Academia de San Carlos; escultura mexicana del siglo XIX.

Lines of research Gipsoteca; plaster cast collection; Classic sculpture; Art of Academies; Sculptures from the Academia de San Carlos; Mexican sculpture of the 19th century.

Resumen Este texto rinde homenaje al interés de don Francisco de la Maza en el estudio del clasicismo en México y a la figura de Antinoo. El ensayo presenta un estudio histórico, documental y estético de las copias vaciadas en yeso que estuvieron en la Academia de San Carlos y que formaron parte de las Galerías de Escultura Antigua de la escuela. En las siguientes líneas se presentan los yesos del *Antinoo Hamilton*, el *Antinoo Capitolino*, el *Antinoo de Belvedere*, entre otros, y que son muestra del coleccionismo escultórico de la institución desde finales del siglo XVII y hasta principios del siglo XX. El texto está inmerso en el contexto historiográfico iniciado por las obras que publicó de la Maza como “Mitología clásica en el arte colonial de México” y “Antinoo. El último dios del mundo clásico” (1966-2021).

Palabras clave: Antinoo, gipsoteca, academia de San Carlos, arte neoclásico.

Abstract This text pays homage to Don Francisco de la Maza's interest in the study of classicism in Mexico and the figure of Antinous. The article presents a historical, documentary and esthetic study of the plaster-cast copies from the Academia de San Carlos, which were part

of the Ancient Sculpture Galleries of the school. The article deals with the casts from the Hamilton Antinous, Capitoline Antinous, Belvedere Antinous, and others, which represent a sample of the sculptural collection of the institution between the late eighteenth century and the early twentieth. The text studies the historical context that was initiated by works published by De la Maza such as “Mitología clásica en el arte colonial de México” and “Antinoo. El último dios del mundo clásico” (1966-2021).

Keywords Antinoo, Gipsoteca, Academia de San Carlos, Neoclassical art.

EDER ARREOLA PONCE
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM

Esbozo de las réplicas del Antinoo en la gipsoteca clásica de la Antigua Academia de San Carlos

Presentación

Este ensayo rinde homenaje a Francisco de la Maza y a Raúl Flores Guerrero, su efebo eterno.¹ Estas letras quedan inmersas en un conjunto de estudios sobre la figura del célebre historiador a propósito de las Jornadas académicas por su 50 aniversario luctuoso. En honor a don Francisco de la Maza presento las siguientes actualizaciones del rastreo de los yesos de la Colección de Escultura de la Academia de San Carlos que retratan al joven Antinoo. Algunas obras analizadas forman parte de las colecciones carolinas que están bajo el resguardo de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) en la Coordinación

1. La obra *Antinoo. El último dios del mundo clásico* (Francisco de la Maza [Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966]) es pionera en el estudio de la estatuaría clásica desde México, pues aborda un tema que parecía lejano al contexto nacional: el arte antiguo y la estatuaría grecorromana. Es pertinente mencionar la célebre frase que De la Maza exclamó frente al *Antinoo Dionisios* en el Museo Vaticano, registrada por Antonio Castro Leal en su obra *Francisco de la Maza: historiador y crítico de arte*, publicada en 1970 por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y que Jaime Cuadriello retoma en el —permítanme el atrevimiento y el adjetivo— bello prólogo que acompaña la versión reimpresa del *Antinoo*, en 2020: “Yo, joven misterioso y divino, yo, que vengo del país en que Cuicláhuac venció a Hernán Cortés y Cuauhtémoc supo resistirle, yo te defenderé de todas las calumnias europeas y demostraré que fuiste la última gran inspiración del arte antiguo”.

de Investigación, Difusión y Catalogación de Colecciones (CIDYCC).² Algunas otras están perdidas o no se han encontrado y formaron parte de las piezas escultóricas que se repartieron hacia mediados del siglo xx en museos nacionales y estancias gubernamentales de cultura.³ El rastreo de las esculturas dispersas es un reto personal y académico que pretende devolver a los yesos su importancia como objetos de arte para comprender la formación de los artistas carolininos desde finales del siglo xviii y hasta principios del siglo xx. Este ensayo es producto de mi trabajo personal como curador responsable de la colección de yesos de San Carlos y pretende continuar con el legado e interés por la gipsoteca universitaria que maestros como Clara Bargellini, Jaime Cuadriello y Aurea Ruiz, entre otros, emprendieron. Para ellos van también estas líneas.

Esbozo de la colección escultórica de la Academia de San Carlos

La colección de yesos de San Carlos se formó en tres periodos: 1791, 1856 y 1903. La remesa fundacional llegó en 1791 a la Nueva España. Fueron 63 cajas

2. La Facultad de Artes y Diseño —por medio de la Antigua Academia de San Carlos— resguarda cerca de 70 000 piezas de bienes artísticos que enriquecen el patrimonio histórico de la UNAM. Su catalogación, investigación, difusión y conservación recae en la Coordinación de Investigación, Difusión y Catalogación de Colecciones (CIDYCC), una instancia académica fundada en 2015 y respaldada por el H. Consejo Técnico de la Facultad de Artes y Diseño. Desde 2016 me desempeño profesionalmente como curador de la colección de escultura en la CIDYCC, bajo la dirección de José de Santiago Silva, coordinador de colecciones. Este artículo está dedicado al Mtro. Alejandro Nuñez Luna[†], mi efebo eterno.

3. Para mediados del siglo xx, el historiador Salvador Moreno se percató del estado precario de los yesos al realizar un inventario de éstos. Aurea Ruiz —experta conocedora de los acervos del MUNAL y del MNSC— registró, en los *Anexos* al *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura. Siglo XIX* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, 2001), una serie de cartas del historiador entre los años 1967 y 1970 (46-70). En ellas, Salvador Moreno expresó su preocupación por los yesos y comenzó a gestionar un programa de distribución de obras entre los museos nacionales que se irían fundando a partir de un programa nacional de cultura por medio del Instituto Nacional de Bellas Artes. El Museo Nacional de San Carlos, el Museo Nacional de las Culturas, el Museo de la Ciudad de México, el Museo Nacional de Arte y el Museo de Historia recibirían obras que el historiador registró en un documento titulado: “Inventario de las esculturas y elementos arquitectónicos y decorativos del siglo XIX, recuperados por Salvador Moreno, depositados en el Instituto Nacional de Bellas Artes”, incluido también en los *Anexos* arriba citados (71-87).

con más de 190 esculturas en yeso que fueron vaciadas por José Panucci, vaciador oficial en la Academia de San Fernando de Madrid.⁴ Este acervo se enriqueció con piezas que donó Antón Raphael Mengs en 1776 y 1779; también con obras vaciadas de las colecciones de Palacio Real y de la colección de Cristina de Suecia, así como con obras escultóricas que Velázquez copió en sus viajes a Italia hacia el siglo xvii y que se depositaron en el extinto Palacio del Alcázar. Este conjunto lo solicitó Jerónimo Antonio Gil para las clases de dibujo de la incipiente academia americana. La gipsoteca de San Carlos se nutrió de piezas entre los siglos xix y xx. Para 1843, la Academia de San Carlos se vio respaldada económicamente por los Fondos de la Lotería Nacional. Con una economía más estable, la escuela pudo adquirir de nuevo materiales para las clases y la compra de yesos formó parte de este otro proceso. Entre 1856 y 1857, con la intervención de José Bernardo Couto —presidente de la Junta Directiva— y el catalán Manuel Vilar —director de Escultura— se inició el trámite de la segunda remesa para engrosar la gipsoteca de la Academia. Para 1855, Vilar le solicitó a Larraínzar la compra de varios yesos en 2000 pesos. La lista incluyó los siguientes objetos:

24 estatuas, entre vestidas y desnudas, que no sean más grandes del tamaño natural, entre las cuales se incluyen los dos Discóbolos, el Demóstenes, el Zenón, los dos amorcillos del Capitolio

12 torsos antiguos

24 bustos de todos los tipos, [...] varias piezas de ornamentación, cornisas, frisos, arquivadas, capiteles, bases, y otros fragmentos de ornamentación de los estilos más notables que puedan servir a los arquitectos y a los decoradores.⁵

4. Para ahondar en el estudio de la colección recomiendo leer mi ensayo de maestría en Historia del Arte: Eder Ignacio Arreola Ponce, “La colección de yesos de la Antigua Academia de San Carlos: estudio de la remesa de 1791” (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2021, https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/MLLDFYQ6I2CF2I72IH8I1NBFE6CU7GH33SJ664YF2THUY9CDIN-09051?func=find-b&request=Eder+Arreola+Ponce&find_code=WRD&adjacent=N&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=).

5. Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes Rojas, *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*. Cuadernos de Historia del Arte 54 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989).

Esta remesa, una de las más grandes en la historia de la escuela, llegó en 31 cajas hacia 1857. Es posible que dicho emprendimiento se viera interrumpido por la muerte de Manuel Vilar, en 1860.⁶ El acervo de la Academia gozó de un buen estatus a mediados del siglo XIX: las grandes remesas, las obras de los alumnos pensionados en el extranjero, y algunas compras entretiempos fueron conformando una gran colección. Si bien el impulso de adquirir piezas no se detuvo durante los primeros años del siglo XX, dichas décadas trajeron cambios en San Carlos. Las nuevas modas y movimientos artísticos repercutieron en las colecciones resguardadas. Aun así, en 1903, gracias a la intervención del director Antonio Rivas Mercado, el arquitecto Carlos Lazo y Enrique Alciati, director de escultura, se recibió la tercera gran remesa de yesos para la gipsoteca de la Academia. Esta compra se le encomendó a Sebastián Mier, ministro de México en Francia, a quien apoyó Alciati para seleccionar y comprar “útiles obras de texto y consulta”.⁷ Se adquirieron copias en yeso de la Academia de París de obras como el *Moisés* de Miguel Ángel, y *Las tumbas de Lorenzo y Juan de Medicis* —piezas que se exhiben al día de hoy en el patio de la Antigua Academia. En ese mismo lote llegaron otras réplicas, como los bajorrelieves, de Luca della Robbia; la *Fuente de las Ninfas*, de Jean Goujon; el *Apoxiómenos*, de Lisipo; fragmentos del Partenón; la *Victoria de Samotracia*, entre otras.⁸

Dentro de estas tres remesas llegaron varios Antinoos. De manera general menciono que, para esta búsqueda, se utilizaron fuentes como el documento titulado “Relación de las 63 cajas que contienen los yesos”, de 1791, localizado en el Archivo General de Indias, en el apartado *Indiferente* 103.⁹ Se utilizó el catálogo que hizo Manuel Revilla de las piezas que se resguardaban hacia 1905 y, por último, se consultó el Inventario de Bienes de la Academia que se

6. Este personaje pretendía construir un museo de la escultura y, gracias al libro del historiador Salvador Moreno, *Manuel Vilar. Copiador de cartas*, Estudios y Fuentes del Arte en México, 10 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979), 13-253, sabemos que, a su muerte, se donaron los yesos y pedestales que poseía en su taller a la Academia. Consúltese también Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969). Considero que el análisis de este personaje académico sería muy relevante en un futuro cercano.

7. Bargellini y Fuentes Rojas, *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*, 29.

8. Piezas que llegaron en la remesa de 1903.

9. Archivo General de Indias (AGI), “Relación de los modelos y piezas que se hallan en los cajones 1-63, remitidos a la Academia de San Carlos”, *Indiferente* 103, G-861-1.

hizo hacia 1916 y que se resguarda en el Archivo Lino Picaseño de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.¹⁰

Antinoo en dos libros de la Academia

Para la enseñanza de la figura humana, Jerónimo Antonio Gil poseía, entre muchos otros títulos, un texto sobre la escultura clásica antigua titulado, *Las proporciones del cuerpo humano. Medidas de las más bellas estatuas de la Antigüedad* de Gerardo Audrán.¹¹ Este volumen fungió como uno de los primeros acercamientos al arte antiguo en la Nueva España. El texto lo estudió y publicó Eduardo Báez; un ejemplar original se localiza en la Colección de la Academia de San Carlos en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. Mediante los trazos, proporciones y medidas, el artista —en particular el oficio de grabador y pintor, según comentario del propio Gil—, podría reproducir la belleza y la simetría de los antiguos cánones. Entre las láminas destacan dos Antinoos muy famosos: el *Ídolo egipcio* y el del *Antinoo de Belvedere*.

La inscripción en la lámina del *Antinoo egipcio* dice “La estatua de un Término, obra Egypcia, tiene de altura 7 cabezas, una parte y siete minutos. Nótese que el alto de la cabeza está rebajado”. En la lámina del de Belvedere dice *La estatua de Antinoo llamada la admirable, que se conserva en Roma en el jardín del Vaticano tiene de altura 7 cabezas y 2 partes*. La proporción de las piezas, sus poses y los ángulos de la anatomía del joven favorito de Adriano fueron retratados en las dos láminas que aquí se presentan.

En el Fondo de la Academia de San Carlos de la Biblioteca Nacional, en el librero XV, se resguarda un ejemplar de la obra de José López Enguidanos, titulada *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las tres Nobles Artes de Madrid*¹² que se publicó en 1794. Este ejemplar permi-

10. Proporcionado por Eduardo Báez[†].

11. La Biblioteca Nacional posee el ejemplar que se resguardaba en la Academia de San Carlos. La CIDYCC tiene registro fotográfico de esta obra y las pistas de su paradero las proporcionó por Silvia Salgado, del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. Para acceder a su contenido recomiendo el libro de Eduardo Báez, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gerard Audran* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001).

12. José López Enguidanos, *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las tres Nobles Artes de Madrid* (Madrid: s.e., 1794). Véase la versión digital disponible

te conocer cuáles son las obras que con seguridad llegaron a la Nueva España en la remesa que acompañó Tolsá en 1791. Sobre Antinoo existen tres dibujos: *Antinoo de Belvedere* (ahora catalogado como *Antinoo Hamilton*), el *Ídolo egipcio* (ahora catalogado como *Osiris-Antinoo*) y el *Antinoo capitolino*. Estas imágenes permiten saber qué yesos se encontraban en la escuela madrileña poco después del envío escultórico a San Carlos.

La cercanía de estos textos para los alumnos académicos fomentó el uso del modelo del *Antinoo* en tareas esenciales como el trazo, el dibujo de proporción y el dibujo de cuerpos. Esta actividad se reforzó con la fórmula académica de la enseñanza del arte: la copia en yeso. El dibujo era la base de toda creación académica, su preparación, de tiempo extendido y niveles constantes de desarrollo. La copia en yeso era el método que permitía a los alumnos conocer las grandes obras de la estatuaría antigua de manera directa. Su análisis y reproducción los dotaba de maestría y habilidades en la representación de cuerpos, cabezas, manos, ojos y músculos. Las aulas académicas generaban las condiciones perfectas para observar, dibujar, corregir y solucionar las composiciones grecorromanas. Las investigadoras Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes mencionan algunos incisos de los estatutos de 1785, en los cuales se insiste y destaca la importancia del dibujo en los planes de estudio carolinis.¹³ La formación profesional de los alumnos se dividía en tres fases: la Sala de Principios, la Sala del Yeso y la Sala de Modelo Natural o Vivo. Los estudiantes recorrían estas etapas de acuerdo con su capacidad y desarrollo en la técnica.¹⁴ Este modelo se aplicó a todas las academias fundadas en el periodo ilustrado y tuvo eco hasta bien

en la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico del Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España, <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=488588>

13. Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes Rojas, *Clasicismo en México: escultura grecorromana, presencia de la academia, visión contemporánea* (Ciudad de México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990) 20-22. Al respecto, Jaime Cuadriello comenta: “En el sistema progresivo de salas de dibujo radica ciertamente la parte medular de la reforma artística. Desde el Laocoonte, pasando por el Fauno de los címbalos, el Hércules Farnese, la Venus Medicis y hasta el Apolo de Belvedere, los jóvenes prácticamente tenían la oportunidad de hacer mediciones de la anatomía y analizar el movimiento de sus partes”, en Jaime Cuadriello, “La dictadura de las estatuas: la academia ilustrada como ruina del arte en la autonomía del arte: debates entre la teoría y en la praxis”, *VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XIV Jornadas CAIA* (Buenos Aires: Centro Argentino de Investigaciones de Artes, 2011), 13.

14. En el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, José María Luzón me enseñó el núcleo museográfico que se había diseñado y ejecutado para que el público comprendiera este proceso dentro de la formación académica.

entrado el siglo XIX.¹⁵ En el acervo gráfico de la Academia se resguardan dibujos del yeso que sirven como documentos fidedignos de la existencia y uso de las piezas de la colección escultórica.

Esculturas de Antinoo en la Academia de San Carlos

Busto Adriano

El primer yeso que trataré es el del retrato de Adriano. La pieza está perdida o hasta ahora no se ha encontrado. En el Acervo Gráfico de la Academia se resguarda un dibujo con la cabeza del emperador romano, realizado por el alumno Mariano García en 1794 y es la única obra de este personaje que se ha encontrado en resguardo. Sus líneas muestran calidad y precisión en la ejecución y se trata de un retrato del yeso que lleva el visto bueno del profesor de la clase, Ximeno y Planes. La pieza no aparece registrada en la relación de cabezas que envió la Academia de San Fernando a la Nueva España hacia 1790. Parece ser que esta pieza es anterior a dicho envío; Gil —ya con el nombramiento de grabador mayor— se embarcó hacia América en 1778 y arribó al puerto de Veracruz el 5 de diciembre de ese mismo año a bordo del navío *Nuestra Señora del Rosario* y *San Francisco*.¹⁶

Llegó con 24 cajas de madera que contenían objetos personales y material didáctico para la Casa de Moneda y la Escuela de Grabado; el viaje, tan complicado como todos los de la época, accidentó algunos materiales que Gil había traído consigo para la docencia, quien relató, sobre todo en el caso de los yesos,

15. Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes Rojas se refieren a este asunto de la siguiente manera: “La duración de cada etapa no estaba establecida, dependía de la habilidad desarrollada por los discípulos, quienes sometían sus dibujos a las juntas extraordinarias cada mes para verificar sus adelantos y decidir su avance hacia otra sala. Desde un principio se establecieron concursos —cada tres años— para estimular al alumnado con medallas de oro y plata. Se designaban asuntos de tres clases para cada una de las tres artes: pintura, escultura y arquitectura; así también para el grabado de estampas y medallas. [...] El tiempo requerido para ‘adquirir la perfección necesaria en su arte’ era de doce años de acuerdo con la extensión de las pensiones concedidas por la Academia”, en Bargellini y Fuentes Rojas, *Clasicismo en México*, 20.

16. AGN, México, Casa de Moneda, vol. 389, ff. 27-45. Fotografía proporcionada por Eduardo Báez Macías.

que “de éstos no han quedado más de cuatro o cinco cabezas, todo lo demás se hizo pedazos en el camino”.¹⁷

Estas pocas sobrevivientes integraban un grupo de ocho cabezas en yeso vaciadas por Felipe Castro. En el Archivo de la Academia de San Fernando, existe documentación que da fe de que, en 1754, a Felipe Castro, escultor principal del Rey, se le encomendó la misión de vaciar en el Palacio Real de Madrid algunos de los bronce traídos por Velázquez desde Italia.¹⁸ Estas piezas, que ahora se encuentran en el Salón del Trono, se entregaron ese mismo año a la Academia en calidad de donación real. Las piezas mencionadas son los retratos de Safo, Nerón, Zenón, Mario, Apolo y Adriano —más un Cicerón y un Platon que actualmente están perdidos.¹⁹

Este retrato de Adriano es evidencia de la existencia de un yeso o de un dibujo que llegó a la Nueva España y que fue modelo para el dibujo que aún se conserva en la academia.

Antinoo del Museo Británico

El catálogo del *Antinoo* de 1966 se vio actualizado por una serie de notas que De la Maza publicó en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.²⁰ Entre ellas menciona las reproducciones en yeso que llegaron a la Academia de San Carlos: “A México trajo Tolsá una nutrida colección de yesos, para la Academia de San Carlos, entre los cuales están el busto del Museo Británico y el Antinoo-Osiris del Vaticano”.

El yeso del Museo Británico que De la Maza menciona ahora está perdido. No se ha localizado ni en la Academia de San Carlos, ni en el Museo Nacional

17. En José María Luzón Nogué, “La galería de esculturas de la real Academia de San Fernando de Madrid y su reflejo en la Academia de San Carlos de México”, en Valeria Sampaolo, ed., *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità* (Milán: Electa, 2016), 93.

18. José María Luzón, “Las estatuas más celebradas de Roma vaciadas por Velázquez”, en Velázquez. *Esculturas para el Alcázar* (Madrid: Ministerio de Cultura/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Fundación Axa Winterthur/Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007), 200-223.

19. María Luisa Tárraga Baldó, “La restauración de las esculturas de bronce elegidas por Velázquez en Italia para decorar el Alcázar”, en Luzón, *Velázquez*, 173-199.

20. Francisco de la Maza, “Completando el libro: *Antinoo. El último dios del mundo clásico*”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* X, núm. 40 (1971).

de Arte, el Museo Nacional de San Carlos o el Museo Nacional de las Culturas del Mundo. Sin embargo, la escultura aparece en el inventario que Revilla publicó en 1905, donde dice: “46. Antinoo representado de Baco, del Museo Británico. Cabeza colosal coronada de piedra de facciones hermosas, aunque un tanto femeninas”.²¹

De la Maza lo describe así:

La cabellera es más abundante, con largos rizos que caen sobre la espalda, cubierta por grandes hojas y frutos de yedra. El óvalo del rostro se agudiza hacia el mentón en gradación firme y a la vez exquisita. Los ojos son más grandes y más rasgados y las cejas rectas, finamente cinceladas.²²

En el listado de cabezas de 1791 existe la referencia a una cabeza de Baco monumental, Bargellini y Fuentes Rojas registran esta obra como *Antinoo como Baco*.²³ En los avalúos de las esculturas de la Escuela Nacional de Bellas Artes, realizados en septiembre de 1867, aparece la referencia a dos bustos de *Antinoo* con valores de 14 y 18 pesos. No obstante, la lista de objetos no especifica de qué obra se trata y el listado de Revilla es el único documento que garantiza la existencia de la pieza hacia principios del siglo xx.

Antinoo capitolino

La tercera pieza es una reducción del *Antinoo capitolino* (fig. 1). Es una copia vaciada en yeso de la obra de Isidro Carnicero, académico y escultor español. Carnicero, como pensionado en Roma, remitió a la Academia de Madrid, entre otras obras, esta pieza en barro del *Antinoo capitolino*. Ésta mide cerca de 73 centímetros y tiene inscrita en su base la frase: “Ysidro Carnicero la copió en Roma año de 1760” (fig. 2).²⁴

21. “Catálogo razonado de las obras de arte que existen en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Manuscrito de Manuel Gustavo Antonio Revilla, 1905”, en *Anexos al Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Escultura. Siglo XIX*, 26.

22. De la Maza, *Antinoo. El último dios del mundo clásico*, <http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/61> (consultado el 17 de agosto de 2022).

23. Bargellini y Fuentes Rojas, *Guía que permite captar lo bello*.

24. Consúltense su ficha en la base de datos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (RABASF) en <https://www.academiacoleccion.com/>



1. Anónimo, Reducción del *Antinoo capitolino*, escultura. Foto: CIDyCC, AASC, FAD. Colección Academia de San Carlos.

Se trata de una reducción del original que se resguarda en el Museo Capitolino y que se encontró en la Villa Adriana en Tívoli, Roma, hacia 1738. De la Maza, en su enorme conocimiento del canon, sentencia que la cabeza no corresponde al célebre personaje:

No es Antinoo en la cabeza por la cabellera, totalmente distinta de todas las típicas e indudables cabelleras antinoicas; no es Antinoo en la poderosa si bien armónica nariz; no lo es en el acusado óvalo del rostro ni en el agudo mentón, ni en las cejas, que es un punto clave para Antinoo.²⁵

Sin embargo, es más gentil con el cuerpo al decir “sí es un cuerpo antinoico. Más fino, más esbelto, más exquisito que otros, pero del efebo bitinio en el momento en el que sale de la adolescencia para entrar a su robusta juventud”.²⁶

Esta pieza llegó a la Nueva España en la remesa fundacional de 1791. En este mismo envío se registra otra obra que Isidro Carnicero realizó para la Academia de San Fernando: es una *Inmaculada Concepción* vaciada en yeso que realizó en 1763 durante la misma estancia romana.²⁷ La pieza de San Carlos se localiza, hoy día, en el Museo Nacional de Arte. Fue sin lugar a dudas una obra importante y cuyo alcance se mide mediante los dibujos que hay en el acervo gráfico con su retrato y que datan desde finales del siglo XVIII a principios del siglo XX. Las obras de R. Martínez, de 1909 y de Pablo González, de

25. De la Maza, *Antinoo. El último dios del mundo clásico*, 2020, 217.

26. De la Maza, *Antinoo. El último dios del mundo clásico*, 2020, 218.

27. AGI, “Relación de los modelos y piezas que se hallan en los cajones 1-63, remitidos a la Academia de San Carlos”, *Indiferente* 103, G-861-1.

2. Isidro Carnicero, reducción del *Antinoo capitolino*, escultura. Imagen de acceso libre en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tomada de <https://www.academiacolectaciones.com/esculturas/inventario.php?id=E-127>



1910, hechas en carboncillo sobre papel, demuestran la presencia de este yeso en las clases de dibujo.

El gusto y la cercanía de De la Maza por este yeso se suma a la noticia que Jaime Cuadriello registra en el prólogo del libro sobre Antinoo,²⁸ cuando Justino Fernández solicita a los talleres de vaciado que se copie el *Capitolino* en bronce para conmemorar la publicación del libro homónimo:

De estas estatuillas vaciadas en bronce y con la misma escala, entonces, en 1966, se hizo un tiraje limitado solo para los íntimos [...]. Para realzar la grácil hermosura del efebo en reposo se liberó al cuerpo de la tornapunta o tronco arbóreo; y las estatuillas se distribuyeron, montadas en una base de mármol negro.²⁹

La pieza aparece retratada en un número importante de dibujos que se resguardan en San Carlos. Los alumnos de la academia copiaron este *Antinoo* desde

28. De la Maza, *Antinoo. El último dios del mundo clásico*, 2020.

29. De la Maza, *Antinoo. El último dios del mundo clásico*, 1966, XLI.

principios del siglo XIX y hasta 1907; su uso significó la revalorización de los cánones clásicos de la belleza, la proporción y el fino perfil del personaje.

Antinoo egipcio, Ídolo egipcio, Osiris como Antinoo

En el Archivo Fotográfico de la Antigua Academia de San Carlos se localiza una pieza cuya imagen retrata una de las galerías antiguas de la institución y que está fechada hacia 1912; las piezas, notables y de tamaño natural, se mantienen arrumbadas en las Galerías de Escultura Antigua de la escuela. Esta percepción, lejos de sonar juiciosa, aparece descrita en la parte trasera del papel donde se lee: “8. Estado actual de una de las salas de las galerías de escultura de la Academia N. de Bellas Artes, donde se ven los ejemplos amontonados y en desorden. 28 [...] 1912” (fig. 3).

En la imagen destaca la silueta de un ídolo egipcio que la historiografía del arte y la tradición han nombrado como *Antinoo egipcio* u *Osiris como Antinoo*. La pieza original se localiza en los Museos Vaticanos y se encontró en Tívoli en terrenos de Liborio Michilli entre 1739 y 1741, donde se ha identificado en tiempo reciente el Antinoeion o templo de Antinoo de la Villa Adriana. La escultura ingresó en el Museo Capitolino por donación de Michilli al papa Benedicto XIV en 1742 y posteriormente Gregorio XVI la trasladó al Museo Egipcio del Vaticano en 1838. La pieza la vació Mengs en uno de sus viajes a Italia. El mismo artista retrata la obra en la célebre Sala de los Papiros en los Palacios Vaticanos.³⁰ La Academia de San Fernando tiene en la actualidad un yeso moderno que sólo retrata el busto del personaje. La pieza antigua se localiza en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.³¹ Se encuentra dividida en cuatro partes: cabeza y torso, abdomen y sexo; brazo izquierdo y las piernas que se recargan en el tronco de soporte.

La copia de este yeso llegó a la Academia de San Carlos en la remesa de 1791 y aparece en los listados del *Indiferente* 103, dividida en dos cajas de embalaje: “No. -1. —Los muslos y pedazos del medio con los dos brazos del Ídolo egipcio [...] No. 2.—i [...] la cabeza del Ídolo con el pecho”.³²

30. Almudena Negrete, “La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” (tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012), 233-235.

31. Agradezco a José María Luzón y a Silvia Viana el dato proporcionado.

32. AGI, “Relación de los modelos y piezas que se hallan en los cajones 1-63”, G-861-1.



3. Anónimo, Galerías de Escultura Antigua. Foto: CIDYCC, AASC, FAD. Colección Academia de San Carlos.

Revilla describió, así, la pieza:

10B. Estatua Egipcia ó Antinoo. Museo del Vaticano. En esta figura semicolosal se ha creído reconocer los rastros fisonómicos del favorito del Emperador Adriano, representando un sacerdote egipcio. Presenta la simetría de los miembros característicos de la escultura egipcia, así como el tocado y la vestidura. Fue descubierta en Tívoli, en la Villa Adriana.³³

El yeso se encuentra hoy perdido; existe un notable dibujo de 1798 que la retrata de cuerpo completo; es un carboncillo que lleva rúbrica de Ximeno y Planes. Esta pieza es similar a un dibujo que Mengs realizó de la escultura

33. “Catálogo razonado de las obras de arte que existen en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Manuscrito de Manuel Gustavo Antonio Revilla, 1905”, en *Anexos al Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Escultura*, 27.

original durante su estancia en Italia y que en la actualidad se localiza en el Museo del Prado.

Cabeza y estatua completa del Antinoo Hamilton

Esta cabeza corresponde a la escultura conocida como *Antinoo Hamilton* (fig. 4). El busto de San Carlos es una copia vaciada de la pieza que Mengs donó a San Fernando. Aparece retratada en la obra que el alumno Gilberto García hizo en 1888, donde se ve el pecho desnudo sin paño alguno que caiga del lado derecho del personaje.

En la tesis de Almudena Negrete, que versa sobre los yesos que Mengs donó a Carlos III, se registran los listados de envío de varios yesos italianos con rumbo a Madrid a petición del artista; en esta lista aparece una referencia a la pieza: *El Antinoo del inglés Gavino Amilton, réplica antigua del de Belvedere*.³⁴ La pieza original se encontró en 1771 en la excavación de Via Appia por Gavin Hamilton —de ahí su nombre.³⁵ Su grandeza y calidad causaron celos en el papa respecto a su *Hermes de Belvedere*, así que prohibió su exportación fuera de Italia. A pesar de ello, existen referencias históricas que narran la compra de esta escultura por 600 libras a cargo de Lord Shelburne, futuro marqués de Lansdowne. La pieza original se resguarda actualmente en el Santa Barbara Museum

34. Negrete, “La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, 245.

35. Almudena Negrete refiere lo siguiente: “Hamilton afirmaba ‘there is as yet wanting one hand, a knee with part of the thigh, and a small part of one arm... As yet I cannot fix a prize upon it, as I am still in hopes of having it quite complete. As it is, I rank it with the one at the Belvedere’ [‘Todavía faltan una mano, una rodilla con parte del muslo y una pequeña parte de un brazo... Aún no puedo fijarle un precio, pues tengo esperanzas de tenerlo completo. Tal como está, lo comparo con el del Belvedere’]. Pero la esperanza de encontrar otros fragmentos no se cumplió. En efecto la cabeza no estaba rota pero la nariz está restaurada, así como parte del brazo izquierdo y algunos dedos de esta mano, la mano derecha, la pierna derecha desde la mitad del muslo hasta el pie, la mitad inferior de la pierna izquierda, el pedestal y el borde de la clámide. El resto es de mármol pario de un color amarillento en buen estado de conservación. En 1840 la tradición inglesa atribuía a Canova, que había modelado antes de trasladarse a Roma una reducción del Antinoo del Belvedere a partir de un vaciado de la colección Farsetti, el haber declarado que la versión Lansdowne era superior, el mismo juicio que se había expresado en Roma después de su descubrimiento en 1771”, en Negrete, “La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, 245.



4. Cabeza de *Antinoos Hamilton*, escultura.
Foto: CIDyCC, AASC, FAD. Colección
Academia de San Carlos.

of Art, California, pues lo donó Wright Ludington, quien la había adquirido en una subasta de antigüedades procedentes de la colección del Marqués de Lansdowne, hacia 1984.³⁶

En el catálogo razonado de obra de Revilla (1905) se nombra a este Antinoos como *Mercurio del Vaticano* y lo describe:

2. Mercurio, vulgarmente llamado (conocido por) Antinoos. Estatua en mármol del Museo del Vaticano. El Papa Paulo III la reputó digna de figurar al lado del Laocoonte y del Apolo de Belvedere. Buena expresión de la carne juvenil, desnudo noble, cabeza bien dibujada y modelada, aire tranquilo, robustez y elegancia,

36. Disponible en el sitio de Santa Barbara Museum of Art, California, <http://collections.sbma.net/objects/5431/lansdowne-hermes?ctx=c8b6eccf-e1ad-4246-9194-e86b457dde24&idx=203> (consultado el 25 de octubre de 2023).

excelentes proporciones y bella actitud. Miguel Ángel no se atrevió a restaurar el brazo derecho y la mano izquierda por temor de dañar la perfección de la obra.³⁷

En los listados antiguos de la Academia confunden ambos tipos *Hamilton* y *Belvedere*. En la remesa de estatuas de 1791 se registra una pieza completa de *Antinoo* y en los avalúos de 1867 la pieza llamada *Antinoo del Vaticano* tiene un valor de 150 pesos. Esta confusión es válida; las piezas son similares y en ambas se dejan ver ecos importantes del estilo de Praxíteles. Sin embargo, la obra del Vaticano no llegó a San Fernando de Madrid y, por consecuencia, a la Academia de San Carlos de la Nueva España; la única copia cercana a la institución la solicitó Velázquez en su segundo viaje en Roma y la vació el formador Orazio Albriizio, en 1650. Sin embargo, este yeso se quemó en el terrible incendio que sufrió el Palacio del Alcázar de Madrid en 1734.³⁸

Existe una serie de fotografías que dan fe de la presencia de la estatua completa de este *Antinoo*. La primera imagen se tomó en 1912. Aquí aparece de espaldas acompañada de otras esculturas notables (fig. 5). Se puede observar en ella el estado de los yesos hacia principios del siglo xx. En la parte trasera lleva escrito con lápiz: “II. Estado actual de las galerías de Escultura de la Academia N. de Bellas Artes, donde se puede apreciar el hacinamiento, abandono y desorden en que se encuentran los ejemplares”. La segunda fotografía pertenece al álbum de Manuel Buenabad y se tomó en 1897 en las Galerías de Escultura Antigua. En la imagen aparece junto a otras obras que llegaron en la remesa de 1791 como *Laocoonte y sus hijos*, el *Germánico del Louvre* y los *Luchadores de Florencia*. Por último, el busto aparece en una fotografía en el salón de la Classe Pillet, en donde se ve el mismo busto en lo alto de las paredes. Está acompañado de otros yesos antiguos como la cabeza de Júpiter y Homero (fig. 6).

En la fotografía titulada *Gerardo Murillo Atl y alumnos en los salones de la Academia*³⁹ de la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), también se localiza la escultura en cuestión. Este yeso se copió a los pocos años de haber llegado a la Nueva España; en el Acervo Gráfico de

37. “Catálogo razonado de las obras de arte que existen en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Manuscrito de Manuel Gustavo Antonio Revilla, 1905”, en *Anexos al Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Escultura*, 27.

38. Luzón, *Velázquez*, 490-491.

39. Se respetó el título de la base de datos. Agradezco a Renato González Mello la observación sobre los personajes retratados.



5. Galerías de Escultura Antigua. Foto: CIDyCC, AASC, FAD. Colección Academia de San Carlos.

la Academia existe un dibujo hecho por Juan Fortes y firmado por el profesor Aguirre. Lleva la fecha de 1793 y se trata de un retrato del busto de esta obra.

El yeso completo no se ha localizado en ningún museo donde se depositó obra de San Carlos y el busto que aquí se presenta es la única pieza que ilustra esta notable obra.

Antinoo de Duquesnoy (?)

Existen dos dibujos que han sido considerados como posibles Antinoos. El primero es un retrato hecho por Pedro Patiño Ixtolinque en 1788. Es de los primeros años de la Academia y corresponde a un cuerpo más estilizado, con un movimiento de cadera más dramático que la escultura del *Capitolino*; la cabeza gira hacia el costado derecho y crea un perfil digno de retrato. La otra obra



6. Clase de dibujo Pillet. Foto: CIDYCC, AASC, FAD. Colección Academia de San Carlos.

es de Mariano García, realizada en 1794. El cuerpo del joven aparece con una figura joven, viril, firme, pero con un claro movimiento de cadera que hace evidente el peso que se deposita sobre una sola pierna. Ambos dibujos recuerdan el llamado *Antinoo de Duquesnoy*. También un bronce se resguarda en el Museo de Viena, creado por el escultor flamenco François de Duquesnoy durante su estancia en Roma hacia 1630 y 1640. El modelo sale de la figura del *Antinoo de Belvedere* y destaca por el *contrapposto* tan peculiar. Las figuras son similares y es probable que un modelo parecido se utilizara en la ejecución de los dibujos. Los listados de 1791 no son muy claros al describir la obra y, aunque en este envío se contó con yesos del flamenco, como amorcillos y otros personajes, no queda claro en qué periodo pudo haber llegado un yeso o muy probablemente se trate de la copia de algún dibujo que Gil trajo consigo como material docente para la enseñanza del dibujo. En una fotografía titulada *Alumno en la Academia de San Carlos*, fechada a principios del siglo xx y resguardada en la Mediateca

del INAH, se adivina en un segundo plano un modelo a escala que evoca la posición de la pieza de Duquesnoy. La torsión del cuerpo y la posición de los brazos siguen recordando la obra del flamenco.⁴⁰

Castor y Pólux (conjunto escultórico de San Ildefonso)

Para finalizar, esta pieza se registra en el lote de yesos enviados desde la Academia de San Fernando en 1791; la estatua original pertenece a la Colección de Cristina de Suecia que fue adquirida por Isabel de Farnesio y Felipe V, padres de Carlos III. Este lote estaba integrado por estatuas antiguas que fueron resguardadas en el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, en Segovia, y que habían sido traídas desde Roma en 1725.⁴¹ A la obra se le conoce como el *Grupo de San Ildefonso*, aunque en las descripciones más antiguas aparece registrada como *Cástor y Pólux*. La cabeza laureada y la jovial figura de uno de estos jóvenes recuerdan el canon de Antinoo. El yeso de San Carlos costó 240 reales según una lista de avalúos hecha por Josef Panucci, vaciador de San Fernando. La pieza completa llegó en la caja 54 de las 63 en las que se repartió la primera gran remesa de yesos y aún se conservaba en la escuela hacia principios de siglo xx, cuando Revilla hizo su célebre inventario de la colección:

19. Cástor y Pólux, (gemelos) del Museo de Madrid, y perteneciente á la antigua colección del Palacio Real de San Ildefonso. Los dos jóvenes amigos, apoyado uno en el hombro del otro, contemplan la antorcha que uno de ellos inclina sobre una ara pequeña. A un lado está una estatuilla arcaica de Coré. Obra poco original y de una armonía dudosa. Especialmente la figura de la derecha, recuerda demasiado al Sático de Praxíteles y al Apolo Sauróctono.⁴²

Se conserva un dibujo al carbón de Juan Fortí que se resguarda en el Acervo Gráfico de la Academia de San Carlos con fecha de 1793; el retrato lleva la firma

40. Imagen disponible en <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A182458> (consultada el 18 de agosto de 2022).

41. Miguel Ángel Elvira Barba, *Las esculturas de Cristina de Suecia. Un tesoro de la Corona de España* (Madrid: Real Academia de Historia, 2011), 25-32.

42. "Catálogo razonado de las obras de arte que existen en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Manuscrito de Manuel Gustavo Antonio Revilla, 1905", en *Anexos al Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Escultura*, 28.

de Manuel Tolsá. Otro retrato de este yeso lo realizó González hacia 1803. La pieza aparece dibujada por la parte trasera y es un claro ejemplo de la innovación del alumno que recibió el visto bueno por Manuel Tolsá, quien volvió a firmar como profesor. Por último, una obra de 1857, firmada por José María Velasco de la Colección Pellicer, también presenta el yeso.

Conclusiones

La relación de Francisco de la Maza con la Academia de San Carlos es innegable. Como un ávido investigador de las artes en México su acercamiento con la escuela fue constante y tocó planos como la docencia, los acervos y su investigación. El interés de Francisco de la Maza por estudiar la figura del Antinoo generó uno de los estudios más importantes de la historiografía nacional. Su pasión y devoción por las esculturas resulta inspirador para la misión que, desde San Carlos, realizó: el rastreo de los yesos que conformaron la gipsoteca más antigua e importante de América. Que esta actualización de datos sobre el Antinoo en San Carlos rinda homenaje a la pasión, persona e historia de don Francisco De la Maza y a Raúl, su *Antinoo*, su efebo eterno. ✿

Reseñas



Francisco de la Maza

Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía

(Granada: Universidad de Granada, 2023)

Introducción de Rafael López Guzmán

por

JAIME CUADRIELLO

Las *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía* fueron publicadas por primera vez en 1963 con el sello editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto de Investigaciones Estéticas; en el año 2013, la obra fue reimpresa también por la UNAM en conmemoración de los 50 de la primera publicación y en conjunción con la celebración del aniversario 75 de la fundación de la Biblioteca del Estudiante Universitario, en una edición masiva de bolsillo, formato que caracteriza a las publicaciones de esta serie. Finalmente, en 2023, la trascendencia de esta obra fue reconocida por la historiografía española y ahora la reseñamos en un ejemplar editado por la Universidad de Granada. Todo sucede a 60 años de su primera publicación y ahora con un atractivo formato similar al original, que destaca por la calidad de la impresión de las imágenes, la mayoría de ellas fotografías hechas por De la Maza y anejos los dibujos de su joven amigo sevillano el arquitecto Rafael Manzano durante su

viaje de 1956; así pues, una edición enriquecida por otras tomas y gráficos que permanecían inéditas en el archivo fotográfico del Instituto.

Es una obra compuesta por 35 cartas escritas desde varias ciudades y pueblos de Castilla y Andalucía, comentando una selección de obras de arquitectura y discutiendo la figura de sus autores, pero sin perder la oportunidad de redactar las impresiones del historiador potosino y mexicano estudioso del “mexicanismo” sobre otras expresiones artísticas y la vida cotidiana de las ciudades peninsulares.

En suma: esta tercera edición ha sido un epílogo magnífico luego de la celebración del 50 aniversario luctuoso del doctor De la Maza, que conmemoramos en el Museo Nacional de San Carlos de la Ciudad de México, con una exposición y una jornada académica en junio de 2022, bajo los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Universidad Nacional Autónoma de México. Y su mayor atractivo es ahora el amplio, novedoso y revelador estudio introductorio firmado por el doctor Rafael López Guzmán, cuyas virtudes reseñamos aparte y abajo.

* * *

“Desde muy temprana hora, el alba sería, he andado callejeando por aquí por allá. La belleza de Granada no está precisamente, ni en sus calles ni en sus casas. Ni menos viniendo de Córdoba, y sus laberintos callejeros. He

detenido a un señor en una esquina y le he preguntado dónde puedo comprar una guía o libros sobre Granada. Sin dudarle, me ha dado una dirección y me ha encarecido un libro, el de Antonio Torrens”. Esto escribí o así lo vió Francisco de la Maza durante la madrugada del 28 de junio de 1956, hace ya 66 años.

Paco, como le decían sus amigos, se refería a una suerte de *baedeker* o *guide blue*, selectiva y parcial, que conminaba al lector a concentrarse sólo en la visita a la Alhambra, los hitos de la ciudad árabe y mal aconsejaba al viajero para luego despedirse de allí, porque todo “lo demás huelga”. Se sintió defraudado por el libro de Torrens y al día siguiente regresó a la librería para adquirir más literatura especializada y sobre todo la guía y el libro de Gallego Burín sobre el barroco... y entonces volvió a caminar a sus anchas, más aún si tuvo la fortuna de toparse en el camino con el eminente profesor inglés René Taylor, quien andaba en las mismas pesquisas. Entonces, dice, “me sentí armado como Aquiles con la armadura de Hefestos”, volviendo a caminar con el mejor cicerone y desde luego con otros ojos: los de un atento precursor en Hispanoamérica de los estudios del barroco.

Eso de levantarse en la madrugada y empezar a recorrer una ciudad monumental del mundo hispánico y mediterráneo era un sabio consejo de su maestro Manuel Toussaint, quien aseguraba que, si se quería obtener la mejor percepción de una urbe del antiguo régimen, había que hacerlo a partir de las 5 de la mañana, sin ruidos, sin estorbo de tráfico, sin la publicidad engañosa y con aquellas voces y sonidos que le eran propios: las campanadas de las iglesias, los pregones del pan, el murmullo de los ríos o el arrullo de las aves. Entonces, como en una máquina del tiempo, los edificios antiguos se transformaban en los protagonistas mismos de la historia y no un simple

escenario. El trazo urbano reticular siguiendo el camino del sol se hacía más que evidente. Hasta la fecha debo confesar yo sigo este mismo consejo, cada vez que salgo de un hotel... a esas horas de la mañana y se regresa al mismo a desayunar a las 10.

Por eso, para varios mexicanos que viajaban a España por primera vez o que estaban interesados en el arte barroco de la Nueva España y sus inevitables nexos con las ciudades de Andalucía y Castilla, un aliado indispensable era este libro inaugural para México y España de Francisco de la Maza. El tomo impreso en un cuarto de pliego y en pasta dura fue llevado en la valija de varios de mis colegas durante las décadas que van de 1960 a 1990 y no defraudaba como el mejor compañero y consejero para itinerar por los monumentos de Madrid, Alcalá, Toledo, Salamanca, Burgos, Sevilla, Cádiz o Granada. Más bien estimulaba a cada lector para proseguir en sus pesquisas o el simple disfrute estético, acorde con su mismo género epistolar y comparativo. En verdad es un libro intenso y muy personal que igualmente se escribió como bitácora de un viaje artístico e intelectual —con una mirada perspicaz, aguda e irónica—; sobre todo, que resultó revelador para roturar varios temas y problemas que permanecían entre sombras. No en vano devino como un referente precursor en la historiografía de ambos lados del Atlántico y se ganó el reconocimiento y los encomios de varios especialistas internacionales: René Taylor, Erwin Walter Palm, Mario Buschiazzi, Antonio Bonet Correa y Santiago Sebastián. Tanto así que este volumen se ha reeditado, pero ahora en la misma España, si bien se ve, esto es ya otro indicador de su valía como mirada y crítica de las formas y fuentes, y de sus correspondientes significados para entender una amplia cultura visual hispánica, compartida y concomitante. No hablemos por ahora de su prosa

seductora y puntual, que atrapa desde sus primeras páginas.

El catedrático granadino Rafael López Guzmán, tan ligado a México y su arte, posee la mirada más calificada en la actualidad para regresar a los mismos monumentos castellanos y andaluces y dar seguimiento a las huellas del autor. Por añadidura, para esta reedición, nos provoca con un extenso estudio introductorio que ha sido el resultado de su ingente labor de detective y relator, para evocar y reconstruir aquellos meses de 1956 cuando el autor potosino hizo un recorrido castizo-andaluz, pleno de atisbos, intuiciones, inferencias, conexiones e interpretaciones por demás ciertas y pertinentes.

Más aún, como dije, por su prosa ágil, fresca, aguda o en ocasiones desenfadada o en tono de denuncia. Como en toda correspondencia de viajes, aquí también se recogen las impresiones culturales y de vida cotidiana de quien es participante —y no sólo observador—, de una cultura de ida y vuelta, tan compartida como fueron la hispánica y la hispanoamericana. Todo ello en contrapunto con su crítica desde la identidad mexicana y universitaria. Por eso, a cada paso, este libro está salpicado de citas literarias y poéticas, muchas de ellas que habían sido sus lecturas venidas desde la temprana juventud, sin duda el mejor recurso para acercarse no sólo a las obras de arte sino para empatar con el imaginario poético de una España profunda y entonces viva.

Quizás la mayor trascendencia para los historiógrafos del arte, es que en estas cartas aparecen personas clave para nuestra disciplina, algunas verdaderamente legendarias y un repertorio de títulos y autores que Rafael López Guzmán se ha encargado de detectar y sistematizar en la bibliografía anexa que ha dado por su cuenta; así, pues, este libro también debe leerse como una biografía

colectiva y puede tenerse como un indicador de los debates entre americanistas e hispanistas, que entonces se establecían en ambos lados del océano y sus respectivas diferencias, vínculos humanos y afectivos. Es decir, es el retrato de una comunidad de colegas expandida e interconectada en sus agendas académicas e institucionales.

Esta iniciativa, pues, no está huérfana, como dije, ahora cuenta con un amplio y documentado estudio introductorio que no sólo la hace más atractiva y estimulante, sino que singulariza y destaca, en retrospectiva y prospectivas, todas sus virtudes y valías en el oficio del aprecio artístico y estético. La estimulante contribución de Rafael López Guzmán ha hilado muy fino —basado en testimonios, entrevistas y archivos—, para entender los entresijos de este viaje de estudios en medio de la autarquía del franquismo, de un hispanismo canónico en crisis y un momento crucial en las percepciones de los especialistas: el establecimiento de categorías y criterios que resultaron funcionales para el estudio del barroco. Era una tarea que inquietaba en común a españoles y americanos, si bien merced al gran relato despertado por la publicación de la *Historia del arte hispanoamericano* entre 1945 y 1950, coordinado por don Diego Angulo, pontífice máximo en aquel momento. Nos dice López Guzmán que se trata de una mirada “cualificada y sumatoria” desde una relectura de autores, formas, teorías, técnicas y la morfología en el trazo de ciudades; en otras palabras, es el compendio de los asombros de un viajero en medio de un *grand tour* castizo y andaluz. En esos tomos, había participado un argentino (Buschiazzo), creo que Paco sentía que faltaba la participación de un mexicano.

Todo el *tour* castellano-andaluz revelado a los ojos de un erudito y curioso *dandy* que disfruta de todos los sentidos y toma distancia

para exhibir a sus denostadores, inclusive. Un hombre de profunda sensibilidad que al cabo se rinde seducido por los efectos lumínicos y ópticos “envolventes y totalizadores” de algunos conjuntos que visita, describe, compara y comenta con entusiasmo y simpatía.

Toda la trayectoria vital de Francisco de la Maza y su riquísimo archivo ahora depositado en el Instituto de Investigaciones Estéticas está a la espera de que alguien emprenda una biografía intelectual y humana. Y así, esta primera entrega que hace López Guzmán es el mejor y más estimulante augurio y comienzo. Más que el capítulo cerrado de un libro imaginado, este estudio introductorio del prologuista es ya en sí una sustancial contribución historiográfica, que sitúa los alcances, tan tempranos en su tiempo, de una comunidad de colegas y pensadores que roturaron un camino por venir de restitución y reflexión. El cual, al paso de los años, ha dado tan ubérrimos frutos de este y del otro lado del Atlántico, gracias a la movilidad de la

que disfrutamos ahora, pero que en 1956 era una verdadera peregrinación estética y visual sólo para los empeñosos y valientes.

Otro enorme atractivo es la pluma tan vibrante del doctor De la Maza: todo está dicho en primera persona y con la agudeza, frescura y novedad de un aventurero visual. El autor no sólo sabe que coloca las piedras clave de un edificio en construcción, haya o no un plan maestro en los terrenos de los dos continentes, sino que nos proyecta una personalidad por demás apasionada, humorística, erudita y crítica. La de un hombre de mundo que jamás pensó en “descolonizarse”, como se repite fatuamente en la academia de nuestros días, sino en todo lo contrario: en inculturarse según el “ojo de la época” y, como participante de la misma cultura u otredad, servirse del estudio de un lenguaje formal y estilístico para abrazarse y reencontrarse a sí mismo, en los múltiples territorios de la siempre inacabada alteridad cultural que existe entre España y la Nueva España.

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, tanto en español como en inglés, del contenido del artículo en un máximo de 140 palabras, así como la información de la carátula con nombre del autor, adscripción, correo electrónico, ORCID, líneas de investigación (en español e inglés) y publicación más relevante. También es necesario proporcionar entre 5 y 7 palabras clave (*keywords*) 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*”, 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 Jiranda*, 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 siglas 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 ca-

- lifique como pertinente para su publicación, se someterá al arbitraje confidencial; en el caso de artículos de investigación, de análisis documentales y de obras se dictaminarán por dos especialistas en el tema; las semblanzas y reseñas se turnarán a un solo árbitro.
2. Los dictaminadores deberán ser externos al equipo editorial de la revista y no tener ninguna relación con el autor. Deberán contar con estudios de maestría o doctorado y haber publicado al menos un artículo de investigación, de reflexión o revisión crítica relacionado con la temática del manuscrito. Asimismo se pondrá a su disposición un formato de evaluación con el que podrán articular su opinión sobre la calidad de los originales recibidos.
 3. Independientemente de los resultados, el contenido de los dictámenes se entregará a los autores. En todo momento se conservará el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.
 4. Los editores de la revista podrán solicitar modificaciones o rechazar la contribución atendiendo las resoluciones de los dictámenes que podrán ser: a) aprobado sin cambios, b) aprobado con sugerencias, c) aprobado condicionado a la realización de los cambios indicados, o d) rechazado.
 5. En caso de que se trate solamente de atender sugerencias o condicionamientos, el autor detallará los cambios realizados a su texto. Los editores revisarán las modificaciones introducidas por el autor en relación con las sugerencias o condicionamientos de los dictámenes para después proceder, sólo en caso de su cumplimiento, a su aceptación.
 6. Si el autor no estuviera de acuerdo con los dictámenes, podrá argumentar su inconformidad por escrito. Los editores de la revista en conjunto con el Consejo editorial valorarán la situación y, en caso de ser necesario, solicitarán un tercer dictamen.
 7. La Universidad Nacional Autónoma de México requiere que los autores cedan la propiedad de los derechos de autor a la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* para que su artículo y materiales sean editados y publicados en papel o medios electrónicos o en cualquier otra tecnología para fines exclusivamente científicos y culturales y sin lucro. Para ello, los autores deben remitir el formato de carta-cesión de la propiedad de los derechos de autor, debidamente llenado y firmado. Este formato se enviará por correspondencia o correo electrónico en archivo PDF en el proceso de revisión de galeras.
 8. Una vez aceptado el texto y cumplidos los requisitos previamente señalados se revisará el material complementario (imágenes y permisos de reproducción). Es obligación de los autores sustituir cualquier material que no cumpla con la calidad para impresión.
 9. En caso de ser necesario, los editores, de común acuerdo con los autores, podrán solicitar a éstos modificaciones, con el fin de respetar el diseño editorial.
 10. Los autores deben comprometerse a revisar tanto galeras (con el fin de dar su visto bueno a la corrección de estilo) como pruebas finas (para corroborar que la secuencia de las imágenes sea correcta y que correspondan con sus pies de ilustración). En ningún caso se aceptarán modificaciones mayores al texto.

Normas éticas de la publicación

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* cuidará que todas las partes (editores, dictaminadores y autores) cumplan con las normas éticas en el proceso de publicación. *Anales* sigue las normas éticas basadas en los estándares internacionales que son:

Los editores

1. Se comprometen a garantizar el anonimato de autores y dictaminadores durante el proceso editorial.
2. Se asegurarán de que todos los textos sean revisados por dictaminadores especialistas en su campo y deberán garantizar que el proceso editorial se lleve a cabo de manera transparente.
3. Se comprometerán a resguardar la libertad y objetividad académicas, a cumplir sus labores con eficacia y calidad.
4. Ante cualquier duda, consultarán al Consejo editorial de la revista.

Los dictaminadores

1. Cuidarán de asegurar la originalidad de los textos y denunciarán cualquier posibilidad de plagio.
2. La dictaminación de las colaboraciones es estrictamente anónima. Los dictaminadores deberán revisar con cuidado el texto que se les ha enviado dentro de los plazos establecidos y declinar en caso de no considerarlo dentro del ámbito de su competencia.
3. Se comprometen a no divulgar ni utilizar el contenido de un artículo que aún no ha sido publicado. La violación de este requerimiento ético será sancionado.
4. Deberán ser justos e imparciales y juzgar el trabajo según criterios estrictamente académicos.

Los autores

Se comprometen a firmar el formato de declaración ética que se les enviará al momento de recibir su artículo y a cumplir con las normas de conducta estipuladas a continuación:

1. El trabajo de investigación deberá ser original e inédito, es decir, no haber aparecido en algún otro medio impreso o digital ni haber sido puesto a consideración simultáneamente a otro organismo editor. No puede ser sometido un artículo que haya sido publicado aunque haya aparecido en un medio de poca circulación. En dado caso se deberá obtener la aprobación previa si se justifica con argumentos sólidos la publicación dual.
2. En caso de que el autor proponga una traducción al español de un texto previamente publicado, deberá fundamentar su pertinencia. Con base en ello, los editores, asistidos por el Consejo editorial, decidirán sobre su publicación.

3. Se compromete a no incurrir en la autoría injustificada, que consiste en la inclusión como autores de personas cuyas contribuciones fueron mínimas o nulas en el proceso de elaboración del texto. El autor se compromete a dar crédito a las personas e instituciones que lo hayan apoyado en cualquier parte del proceso.

Sanciones

Las faltas éticas se castigarán dependiendo de su gravedad. En el caso de sospecha o acusación fundada de plagio, se instituirá un comité de ética compuesto por pares que investiguen las imputaciones y recomienden las sanciones. En caso de confirmación de plagio se procederá a retirar el artículo de la revista y se colocará una leyenda con los motivos por los cuales fue retirado.

Submission Guidelines for Authors

The journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* of the Universidad Nacional Autónoma de México is a biannual publication, specialized in theory and history of art and esthetics and open to all related disciplines. It includes research papers, critical analyses of documentary testimonies, reports on works of art, news items, biographical sketches, and reviews of publications within the field of artistic production in all its manifestations.

I. Requirements for the submission of manuscripts

1. When submitting a text, the author undertakes to sign the ethical declaration—which will be sent to him/her on receiving the material—in which the author assures that the work is an unpublished and original contribution, relevant to his/her discipline. The texts may be sent to anliie@unam.mx, or to the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Circuito Mario de la Cueva s/n, C.P. 04510, Ciudad Universitaria, 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 sections 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, ORCID, lines of research and most relevant 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 online 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 not take undue credit 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 by peers will 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

Directora

Angélica Velázquez Guadarrama

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, LOUISE NOELLE, ARTURO PASCUAL SOTO, 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, ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA, PETER KRIEGER, PATRICIA DÍAZ CAYEROS, JESÚS GALINDO TREJO, ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA, HUGO ARCINIEGA, PABLO F. AMADOR MARRERO, CONSUELO CARREDANO, DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN, LAURA GONZÁLEZ, FERNANDO BERROJALBIZ, LINDA BÁEZ RUBÍ, OSCAR FLORES FLORES, DAVID M. J. WOOD, ROBERT MARKENS, GENEVIÈVE JEANINE ALICE, HELENA CHÁVEZ MC GREGOR, DANIEL MONTERO FAYAD, DENISE FALLENA MONTAÑO, RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA, GONZALO ALEJANDRO SÁNCHEZ SANTIAGO, JOAQUÍN BARRIENDOS, HIRAM VILLALOBOS, YARELI JAIDAR, ELSA ARROYO, DAFNE CRUZ PORCHINI, LUIS ADRIÁN VARGAS SANTIAGO, CLAUDIO MOLINA, FLORENCIA SCANDAR, MÓNICA AMMIEVA, SANDRA ZETINA OCAÑA, NORA ARIADNA PÉREZ CASTELLANOS, OMAR OLIVARES, CLAUDIA GARAY MOLINA.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, volumen XLV, suplemento al número 123 (otoño de 2023) se terminó de imprimir el 18 de septiembre de 2023, 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.

