https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Número 118 Primavera de 2021 México

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas
volumen XLIII, número 118,
primavera de 2021

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

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

Edición académica
Linda Báez
Emilie Carreón

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: "Horus reposando", en Athanasius Kircher, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, ed. Ignacio Gómez, vol. II (Madrid: Siruela, 1985), 251.

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

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

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.

ISSN 0185-1276

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Sumario

LAS EDITORAS
Presentación 5

Artículos

SVEN DUPRÉ
Las tecnologías visuales en movimiento 11

JAVIER ARES YEBRA
Ígor Stravinski en México (1940-1961)
Recepción e influencia en los músicos españoles del exilio:
el caso de Jesús Bal y Gay 33

PAULA ANSALDO
Entre el biznes *y el arte: el sistema de estrellas y el teatro empresarial*
en el circuito teatral judío de Buenos Aires 67

MARIO ALBERTO MORALES DOMÍNGUEZ
Una noción de imaginación política a partir de Lavorare con lentezza
de Cráter Invertido 91

JOSÉ ARMANDO HERNÁNDEZ SOUBERVIELLE
Canteras de San Luis Potosí. Entre historia, olvido y destrucción 127

RAÚL CARREÑO-COLLATUPA
Marcas de cantería en la iglesia Matriz de Moquegua, Perú 155

MARÍA ISABEL ÁLVAREZ ICAZA LONGORIA
Los artistas del Códice Laud*: el enigma de su origen* 183

Obras, documentos

EDÉN ZÁRATE
Nuevas noticias sobre Alfonso de Pinos, un ensamblador oaxaqueño
de la primera mitad del siglo XVIII 229

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Reseñas

Peter Galassi, Alexander Stuart y Antonio Muñoz Molina,
Brassaï: el ojo de París, por Rebeca Monroy Nasr 251

Normas para la presentación de originales 261

Submission Guidelines for Authors 267

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Presentación

Hay golpes en la vida, tan fuertes… ¡Yo no sé!
[…]
Son pocos; pero son… Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros Atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

César Vallejo, *Los heraldos negros*

El número 118, temporada de primavera 2021 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, presenta textos con temas situados en épocas fustigadas por fuertes golpes en la vida humana, mismos que obligan a replantear la relación del individuo con su entorno, mediada desde tiempos antiguos por la técnica y la tecnología. El empleo que hace de ellas para obtener conocimiento del mundo se ha convertido en un arma de doble filo, pues no sólo promete desarrollo sino también nos ha demostrado una vez más su capacidad destructiva causada por su uso humano poco reflexivo. Las consecuencias sociales y las preguntas que se generan en torno a esta relación pendular e inestable, siempre tan paradójica, se convierten en detonantes en los textos reunidos en este número, donde los autores analizan sus características a lo largo de varias épocas en la medida en que avanzan en sus propuestas.

El número abre con el artículo de Sven Dupré, "Las tecnologías visuales en movimiento", para plantearnos una interesante reflexión sobre la interrelación entre la tecnología y la corporalidad. El autor nos muestra cómo el diseño material y formal de los instrumentos condicionan en gran medida

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

el involucramiento corporal de su usuario, de manera que lejos de concebirse éste como pasivo es menester hacer un análisis de su actividad y manipulación en el manejo de los dispositivos. Los diversos diseños ópticos (lentes, espejos, aperturas) denotan un ensamblaje distinto que obedece, además, a los intereses personales o de grupos sociales (científicos) cuyo manejo conlleva la generación de una amplia gama de diferentes tipos de imágenes: desde captura de paisajes hasta la movilidad y la animación de las imágenes y la portabilidad de las tecnologías visuales a lo largo de diferentes sitios y continentes. El autor demuestra así cómo los efectos visuales dependen considerablemente de un involucramiento y entrecruzamiento corpóreo con los objetos materiales, donde incluso recetarios misceláneos y secretos ópticos de cómo emplear aparatos y dispositivos tecnológicos desempeñaron un papel importante en su constitución y en la confección de visualidad y conocimiento.

El siguiente artículo "Ígor Stravinski en México (1940-1961). Recepción e influencia en los músicos españoles del exilio: el caso de Jesús Bal y Gay" de Javier Ares Yebra, traza los desplazamientos de técnicas musicales en un recorrido geográfico que va desde Europa hasta México. Las giras del compositor ruso Ígor Stravinski entre 1940 y 1961 se reconstruyen y valoran en un momento de la historia marcado por la revolución tecnológica y el avance capitalista de la sociedad de consumo, donde la naciente industria discográfica y de comunicación de masas se convierte en un factor determinante de influencia. La adaptación de la producción musical a fórmulas de producción, reproducción y distribución tecnológica es materia de exploración en el ambiente cultural y artístico del México de las décadas de 1940 y 1950, época en la que las galerías de arte fueron lugares de encuentro y testigos de un rico intercambio de ideas, técnicas pictóricas y sonoras. Mediante el análisis de textos musicológicos, epistolarios y diarios, el autor nos lleva a entender la obra musical como una "constelación de mediaciones" desde las huellas del exilio en la conformación de identidades al interior de la sociedad.

Con el texto "Entre el *biznes* y el arte: el sistema de estrellas y el teatro empresarial en el circuito teatral judío de Buenos Aires", Paula Ansaldo abre la vía para pensar en una "tecnología de producción" con base en la cual se ponen en funcionamiento modos y estrategias del teatro empresarial judío. La autora muestra cómo el circuito teatral en ídish (*yidis*) en la Argentina de la década de 1930 se constituyó en una red cultural de amplios alcances transnacionales. La autora esboza una cartografía teatral que muestra a sus lectores la superación de barreras idiomáticas y geográficas, limitantes de los

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

teatros nacionales de aquella época. Asimismo, resulta medular para mantener la dinámica de este circuito, el empleo de una tecnología de comunicación (publicaciones periódicas y libros) que le faculta al teatro ídish proyectarse a una audiencia global, movilizando, a su vez, a directores, actrices y actores judíos que se desplazaron por los diferentes centros teatrales judíos del mundo. El análisis sobre el afianzamiento de un "sistema de estrellas" nos permite comprender la intrincada y fina relación entre sistemas sociales, culturales y tecnológicos que inciden de manera significativa en las prácticas teatrales, para convertirlas en un espacio de socialización y encuentros dinámicos.

En el artículo "Una noción de imaginación política a partir de *Lavorare con lentezza* de Cráter Invertido", Mario Alberto Morales Domínguez reconstruye los procesos creativos realizados en torno a la obra *Lavorare con lentezza* del colectivo mexicano Cooperativa Cráter Invertido. Su obra, un dibujo, presentado en la Bienal de Venecia (2015), es punto de partida para realizar un análisis sobre el modo de operación y las condiciones de producción artística que se autodenominan autosugestivos. Con ello el autor abre la dimensión para explorar la configuración de la imaginación política en sus múltiples posibilidades y facetas de creación a partir de una nueva aproximación iconológica. El análisis intermedial que propone resulta medular para entender el sentido de la obra artística, pues revela la impotancia del empleo de la tecnología cinematográfica y sonora que permite realizar una crítica de las condiciones de explotación y precarización del capital al interior de la sociedad contemporánea. Así, el testimonio de una experiencia estética conlleva una búsqueda de lo político que se entreteje con la generación de múltiples relaciones contextuales, documentales, históricas y teóricas, para trazar amplios círculos de dimensiones sociales dinámicas y productivas.

La destrucción e indiferencia en la que se encuentran los yacimientos históricos de cantera rosada que hicieron posible las espléndidas construcciones de la ciudad minera de San Luis Potosí se tematizan en el texto "Canteras de San Luis Potosí. Entre historia, olvido y destrucción", de José Armando Hernández Soubervielle. Mediante su análisis, el autor propone no sólo la promoción de la conservación del paisaje drásticamente modificado por las actividades del ser humano y su empleo tecnológico de desarrollo urbano, sino también nos conduce a hacer un ejercicio reflexivo sobre la propia actividad de extracción del material tradicional hasta los materiales modernos y las demandas urbanas que han dibujado y desdibujado el rostro de San Luis Potosí a lo largo de su historia. La denuncia de la forma acelerada de la rapacidad urbanizadora y las

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

consecuencias que se derivan de ello vienen a ser golpes tan duros que han acabado por derruir la materia prima que ha caracterizado la historia de su arquitectura. Esto coloca en el centro de atención a los yacimientos de roca riolítica y su trabajo de extracción, pero también revela la compleja red de procesos sociales que dicha actividad implica en su relación con el ámbito patrimonial.

En el texto "Marcas de cantería en la iglesia Matriz de Moquegua, Perú", Raúl Carreño-Collatupa se da a la tarea de valorar el muro superviviente de la iglesia Matriz de Moquegua. Ésta contiene la mayor concentración de signos de cantero del Perú hasta ahora conocida, y sobrevive a pesar de haber sido azotada por las fuerzas de la naturaleza, marcada por terremotos y erupciones volcánicas cuyo material piroclástico la hizo casi desaparecer. El autor pone al descubierto el papel que las marcas de cantería expresan al interior de un sistema que reivindica el trabajo artesanal individual y gremial (cofradías o comunidades de picapedreros), a la vez que resalta la incertidumbre interpretativa que aún se tiene sobre los procesos creativos y técnicos que modelaron los contornos de cada sillar de tal recinto religioso. El ejercicio reflexivo del autor propone ahondar en nociones como la propiedad del trabajo del tallador y de la piedra, así como la calidad del trabajo y del material. Mediante ello abre una dimensión que nos permite entender una amplia gama de signos alfabéticos, geométricos y figurativos grabados posiblemente entre 1784 y 1792, y que ahora son mudos testigos marcados por las huellas de etapas de destrucción.

María Isabel Álvarez Icaza Longoria en su texto "Los artistas del *Códice Laud*: el enigma de su origen" ofrece una plataforma desde la cual es posible mirar uno de los códices prehispánicos que sobrevivió a la conquista española a la luz de la producción artística registrada en varias localidades pertenecientes a la cultura mesoamericana. Mediante el acercamiento a los objetos manejados en su estudio, nos permite reflexionar sobre la procedencia de las manos creadoras que intervinieron en la confección del *Códice Laud*. Su análisis sobre técnicas y materiales pictóricos se aúna a la valoración de las cualidades estilísticas, entretejiéndose de manera hábil para llevar al lector a entender la compleja interrelación entre producción artística, manejo de la técnica y condiciones materiales. La autora también lleva a cabo un ejercicio historiográfico de otros estudios sobre la temática con el fin de trazar una genealogía, a la vez que se aventura a realizar una comparación con otros artefactos artísticos como cerámica pintada o bien escultura y pintura mural de las regiones en cuestión. Finalmente, derivado de un análisis iconográfico postula la

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

procedencia del códice actualmente en la Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford, Inglaterra.

En la sección de "Obras, documentos", el texto "Nuevas noticias sobre Alfonso de Pinos, un ensamblador oaxaqueño de la primera mitad del siglo XVIII", de Edén Zárate, aborda con detenimiento, mediante un cuidadoso manejo de documentos de archivos, la genealogía de un carpintero oaxaqueño. Su biografía se proyecta más allá del ámbito personal, al arrojar luz sobre el complejo circuito de relaciones sociales y gremiales que la tejen y la permean, factores éstos que intervienen de manera significativa en la modelación de los oficios artísticos propios de los doradores y ensambladores de Oaxaca de finales del siglo XVII y principios del XVIII, y que actualizan lo que en el fondo es antiguo.

Para finalizar, la reseña "El ojo cíclope e insomne de Brassaï" escrita por Rebeca Monroy Nasr da cuenta de la presencia de la obra fotográfica del artista y escritor húngaro Gyula Halász (1899-1984), cuya producción artística da a conocer un testimonio en el que el uso de la tecnología fotográfica y escritural se unen en un homenaje estético a escenarios urbanos de entreguerra, marcados por calles y jardines bajo la lluvia y la niebla, en una atmósfera donde el tiempo parece detenerse y tomar un respiro en un lugar entre la poesía y el silencio.

Los golpes de la pandemia nos han llevado a ser conscientes —como lo anuncia el epílogo de este número— de la vulnerabilidad de nuestra condición humana. En este sentido, lejos de ser una declaración de debilidad e impotencia, es un reconocimiento a recordar nuestra humildad humana ante el ciclo de la vida y su aceptación en el ritmo de nacimiento y muerte del que es parte. De esta manera es como despedimos a nuestros queridos colegas que mediante su pluma forjaron la identidad institucional con honradez, dedicación, esmero y solidaridad colegial: Eduardo Báez Macías, Ana Díaz, Manuel Espinosa Pesqueira, Leticia López Orozco y Olga Sáenz.

Hay golpes en la vida, tan fuertes… ¡Yo no sé!

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Las tecnologías visuales en movimiento

Visual Technologies on the Move

Artículo recibido el 22 de octubre de 2019, devuelto para revisión el 26 de marzo de 2020; aceptado el 10 de noviembre de 2020.

Sven Dupré Universiteit Utrecht / Universiteit van Amsterdam, S.G.M.Dupre@uu.nl, https://orcid.org/0000-0002-1110-1654; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118.2740

Líneas de investigación Historia de la ciencia, historia del arte, arte, ciencia y tecnología, circulación de saberes, prácticas y técnicas.

Lines of research History of science, art history, art and science, circulation of knowledge and practices.

Publicación más relevante Sven Dupré, ed., *Perspective as Practice - Renaissance Cultures of Optics* (Turnhout: Brepols, 2019).

Resumen En su estudio fundacional, *Las técnicas del observador* (1990), Jonathan Crary postula que una historia de la visión o de la percepción "depende mucho más que de una simple enumeración de cambios o desplazamientos de las prácticas representacionales […]. La visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador, que es a la vez un producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones, y procedimientos de subjetivación". Así, en las décadas de 1810 y 1820, Crary sitúa una ruptura del régimen escópico entre un modelo de visión geométrico y un modelo fisiológico. Este artículo defiende que un abordaje metodológico enfocado en la materialidad de las tecnologías visuales revela que en la modernidad temprana (es decir, antes del siglo XIX) la observación dependía de un involucramiento y un entrecruzamiento corpóreo, más que de una división estricta entre sujeto y objeto. La palabra clave en tal aproximación es movilidad, que actúa sobre tres niveles: 1) la movilidad y la animación de las imágenes; 2) la materialidad móvil de los instrumentos, y 3) la movilidad en términos de la portabilidad de las tecnologías visuales a lo largo de diferentes sitios y continentes.

Palabras clave Visión; observación; instrumentos ópticos; movilidad; portabilidad; materialidad.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Abstract In his seminal *Techniques of the Observer* (1990), Jonathan Crary argues that a history of vision or perception "depends on far more than an account of shifts in representational practices […]. Vision and its effects are always inseparable from the possibilities of an observing subject who is both the historical product *and* the site of certain practices, techniques, institutions, and procedures of subjectification." Crary identifies a rupture in the scopic regime between geometric and physiological models of vision that took place in the 1810s and 1820s. This paper argues that the adoption of a methodological approach which focuses on the materiality of visual technologies reveals that in the early modern period (i.e., prior to the early nineteenth century) observation depended upon bodily engagement rather than a strict division between the subject and the object. The keyword of such an approach is mobility which plays out on three levels: 1) the mobility and animation of images; 2) the mobile materiality of instruments, and 3) mobility in terms of the portability of visual technologies across different sites and continents.

Keywords Vision; observation; optical instruments; mobility; portability; materiality.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

SVEN DUPRÉ
UNIVERSITEIT UTRECHT
UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Las tecnologías visuales en movimiento

La materialidad de las tecnologías visuales[1]

Estas páginas abogan por la importancia de reconocer la materialidad de los instrumentos de visión y de las tecnologías visuales.[2] La materialidad de los instrumentos de visión es precisamente lo que tiende a omitirse en la obra fundacional de Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*. Convencido de que una historia de la visión o de la percepción "depende mucho más que de una simple enumeración de cambios o desplazamientos de las prácticas representacionales", este autor enfocó la problemática en el observador. Así, sostuvo que "la visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador, que es a la vez un producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones, y procedimientos de subjetivación".[3]

1. La edición y traducción del artículo del inglés al español estuvo a cargo de Nydia Pineda de Ávila, de la University of California, San Diego.

2. Este artículo deriva de la conferencia magistral "Visual Technologies on the Move" presentada el 1 de febrero de 2019 en el taller internacional e interdisciplinario *Diálogos sobre imágenes astronómicas en América. Siglos XVI-XIX*, una colaboración entre el Instituto de Investigaciones Estéticas, el Programa Arte-Ciencia y Tecnologías por medio del Instituto de Astronomía (UNAM), y la John Carter Brown Library en Brown University.

3. Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* (Murcia: CENDEAC, 2008), 21.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

La tesis básica de Crary es que a principios del siglo XIX surgió un nuevo tipo de observador. Entre 1810 y 1820, el autor localizó en el *régimen escópico* una ruptura entre un modelo geométrico de visión (donde la visión es esencialmente pasiva, independiente del sujeto, y basada en una distinción radical entre interior y exterior) y un modelo fisiológico (en el que la visión se vuelve subjetiva y el producto de la experiencia visual se localiza en el cuerpo del observador). Crary desarrolla esta tesis al contrastar dos instrumentos: la cámara oscura y el estereoscopio, los cuales, respectivamente, consideraba paradigmáticos de sus dos modelos de visión. Así, escribió:

> Los dispositivos ópticos en cuestión, de manera significativa, son puntos de intersección en los que los discursos filosóficos, científicos y estéticos se solapan con técnicas mecánicas, requerimientos institucionales y fuerzas socioeconómicas. Cada uno de ellos puede entenderse no simplemente en tanto objeto material, o como parte de una historia de la tecnología, sino a través del modo en que se inserta en un agenciamiento mucho más amplio de acontecimientos y poderes.[4]

De esta manera, Crary procuró alejarse de toda suposición de que los artistas usaban instrumentos ópticos para lograr imágenes fotográficamente realistas; entendido tácito que, valga decirlo, se desarrolló en la obra ampliamente conocida *Secret Knowledge* de David Hockney.[5] Crary sostuvo que:

> Muchos análisis de la cámara oscura, en concreto los relativos al siglo XVIII, propenden a considerar su uso exclusivamente como instrumento para copiar, y como un auxiliar en la creación de pinturas por parte de los artistas. A menudo se presume que estos artistas trabajaban con un sucedáneo de lo que querían realmente, y que aparecería pronto, a saber: la cámara fotográfica.[6]

Esta deconstrucción de la historia de la cámara oscura como preludio de la cámara fotográfica es lo que se gana en el replanteamiento de la historia del observador y de las técnicas de observación que propone Crary. Sin embargo,

4. Crary, *Las técnicas del observador*, 24.

5. David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (Londres: Thames & Hudson, 2001); Sven Dupré, "Optics, Instruments and Painting, 1420-1720: Reflections on the Hockney-Falco Thesis", *Early Science and Medicine* 10, núm. 2 (2005): 125-339.

6. Crary, *Las técnicas del observador*, 55.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

esta versión también cae en la trampa de declarar que la cámara oscura es paradigmática de un régimen escópico, con todos los problemas subsecuentes que fueron diagnosticados en la historia de medios de Bernhard Siegert: este abordaje coloca la historicidad y la pluralidad de las relaciones humano-tecnología en una caja negra.[7] Tanto la repentina transposición de la visión dentro del cuerpo a principios del siglo XIX descrita por Crary, como la distinción tajante entre un régimen escópico geométrico y uno fisiológico en la historia de la observación, han sido criticadas repetida y justificadamente por, entre otros, Erna Fiorentini en su trabajo sobre la cámara lúcida.[8] Yo voy a plantear que el observador de la cámara oscura no es un ente pasivo sino un sujeto que experimenta y juega de forma constante con el diseño del dispositivo, y que en la modernidad temprana (o sea, antes del siglo XIX) la observación con este instrumento dependía de un involucramiento y entrecruzamiento corpóreo[9] más que de una división estricta entre el sujeto y el objeto, dos elementos que Crary subestimaba al desmaterializar la cámara oscura.[10] La palabra clave en este acercamiento es *movilidad*, que actúa sobre tres niveles: 1) la movilidad y la animación de imágenes; 2) la materialidad movible de los instrumentos, y 3) la movilidad en términos de la portabilidad de las tecnologías visuales hacia diferentes sitios y continentes.

La cámara oscura: ¿portabilidad?

Vale la pena discutir dos momentos en la historia de la cámara oscura. El primero conecta la cámara oscura con la observación astronómica. En la óptica medieval el llamado problema de las imágenes estenopeicas era ampliamente discutido, en

7. Bernhard Siegert, "Kulturtechnik', en *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Harun Maye y Leander Scholz, eds. (Múnich: Wilhelm Fink Verlag, 2011), 95-118.

8. Erna Fiorentini, "Subjective Objective. The Camera Lucida and Protomodern Observers", *Bildwelten des Wissens: Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, núm. 2 (2004): 58-66.

9. N. de la traductora. A partir del diálogo con el autor, se ha traducido el concepto de *embodiment* como "involucramiento y entrecruzamiento corpóreo", para mostrar la influencia de Merleau Ponty en este abordaje.

10. Crary sólo escribe sobre la *idea* de la cámara oscura. En este enfoque, la cámara oscura es siempre una máquina creadora de imágenes con un observador humano pasivo. Sobre la perspectiva y el cuerpo, especialmente en relación con imágenes anamórficas, véase también: Lyle Massey, *Picturing Space, Displacing Bodies: Anamorphosis in Early Modern Theories of Perspective* (University Park, Pensilvania: The Pennsylvania State University Press, 2007).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

término teóricos, en el contexto de la propagación de la luz. Roger Bacon, John Pecham y Witelo, los autores más importantes en la disciplina óptica, no lograron explicar por qué la luz, al pasar a cierta distancia por aperturas de formas cualesquiera, reproducía de manera consistente el contorno de la fuente lumínica en vez de la forma de la apertura. Es relevante señalar que antes de Johannes Kepler los autores de textos ópticos no entendían este proceso en relación con la creación de imágenes. Tampoco concebían dicha colocación de la apertura como una cámara oscura. Para ellos, se trataba tan sólo de la propagación de la luz.[11] En segundo lugar, prácticamente desde el siglo XIII, la cámara oscura se usaba con fines astronómicos. En 1292, el astrónomo, matemático y exégeta bíblico Levi ben Gerson y William de Saint-Cloud usaron la cámara oscura para proyectar una imagen del sol en una pantalla para observar eclipses solares.[12] En este contexto, el uso de la cámara oscura exigía buscar un método correcto para medir el diámetro solar aparente. A mediados del siglo XVI, este uso de la cámara oscura parece haber entrado en las prácticas comunes de astrónomos como Erasmus Reinhold, Gemma Frisius y Tycho Brahe.[13] Por un camino con seguridad independiente de los trabajos de Levi ben Gerson, en el siglo XVII Kepler halló una solución para medir el diámetro aparente del Sol sustrayendo el tamaño de la apertura del tamaño aparente de la luminaria proyectada en la pantalla de la cámara oscura.[14] Por último, las líneas meridianas propiciaron otro contexto astronómico para el uso de la cámara oscura: una iglesia entera se convertía en una cámara oscura gigantesca para estudiar cómo la imagen del sol proyectada por una pequeña apertura atravesaba la línea meridiana trazada sobre el piso.[15]

11. En la óptica medieval no existe un interés por la inversión de la imagen. Para la distinción entre la disciplina óptica como el estudio de la luz y el estudio de la visión, véase: A. Mark Smith, *From Sight to Light: The Passage from Ancient to Modern Optics* (Chicago: University of Chicago Press, 2015).

12. Bernard R. Goldstein, "The Physical Astronomy of Levi Ben Gerson", *Perspectives on Science*, núm. 5 (1997): 1-30, especialmente, 7-9; José Luis Mancha, "Astronomical Use of Pinhole Images in William of Saint-Cloud's Almanach Planetarum (1292)", *Archive for History of Exact Sciences*, núm. 43 (1992): 275-298.

13. Stephen Mory Straker, "Kepler's Optics: A Study in the Development of Seventeenth Century Natural Philosophy", tesis de doctorado (Indiana: Indiana University, 1971), 304-361.

14. Stephen Mory Straker, "Kepler, Tycho, and the 'Optical Part of Astronomy': The Genesis of Kepler's Theory of Pinhole Images", *Archive for the History of Exact Sciences*, núm. 24 (1981): 267-293.

15. John L. Heilbron, *The Sun in the Church: Cathedrals as Solar Observatories* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999), 62-81.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

La primera línea de este tipo parece haber sido construida en 1475 por Toscanelli en Santa Maria di Fiore en Florencia. En la Italia de mediados del siglo XVI, Egnazio Danti construyó una nueva línea meridana en la iglesia Santa Maria Novella (también en Florencia) y en San Petronio en Boloña (seguido por Cassini un siglo más tarde). Estos proyectos se realizaron con fines astronómicos relacionados con la reforma calendárica.

En estos casos, la observación astronómica con cámara oscura estaba anclada a un sitio específico (una iglesia transformada en cámara oscura). En contraste, la cámara oscura se volvió un dispositivo portátil común para la observación y el dibujo en el siglo XVIII. Desde mediados de ese siglo, se volvió un equipamiento estándar en expediciones de viajeros europeos a tierras lejanas, y se consideraba como un instrumento para dibujar paisajes exóticos y desconocidos que no podían pasar inadvertidos. Cabe remarcar que a la cámara oscura se le consideró particularmente útil para dibujar paisajes —sobre todo delineaciones de costas y vistas urbanas— y lo fue mucho menos para hacer retratos de habitantes nativos.

Mientras que en el contexto óptico-astronómico el interés principal recaía en entender la propagación de la luz (del sol) por distintas aperturas, antes del siglo XVIII las capacidades creadoras de imágenes de la cámara oscura fueron explotadas en teatros y por escenificadores como Giovanni Battista della Porta.[16] En el siglo XVIII, en cambio, a la cámara oscura se la asoció con imágenes consideradas veraces y sus usos fueron deslindados de aquellas prácticas teatrales previas dedicadas al entretenimiento e ilusionismo.[17] Entre 1789 y 1794 la expedición española bajo la dirección de Alessandro Malaspina y José Bustamante viajó por Sudamérica. Su barco traía a bordo una pequeña "cámara óptica" que se usaba para producir vistas de Montevideo y Santiago de Chile (figs. 1 y 2). A principios del siglo XIX una expedición francesa bajo la dirección de Nicolas Baudin viajó por el Pacífico con una cámara oscura. El dibujante Charles-Alexandre

16. Para el uso teatral de la cámara oscura y Giovanni Battista della Porta, véase Sergius Kodera, "The Laboratory as Stage: Giovan Battista della Porta's Experiments", *Journal of Early Modern Studies*, núm. 3 (2014): 15-38; William Eamon, "A Theater of Experiments: Giambattista della Porta and the Scientific Culture of Renaissance Naples", en Arianna Borrelli, Giora Hon y Yaakov Zik G., eds., *The Optics of Giambattista Della Porta (ca. 1535-1615): A Reassessment. Archimedes*, vol. 44 (New Studies in the History and Philosophy of Science and Technology), 2017, https://doi.org/10.1007/978-3-319-50215-1_2.

17. Joachim Rees, *Die verzeichnete Fremde: Formen und Funktionen des Zeichnens im Kontext europäischer Forschungsreisen 1770-1830* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2015), 284-297; 303-307.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

1. Felipe Bauzá, *Vista de Montevideo*, 1789. Madrid, Museo Naval, Fondo Malaspina, ms. 1724-19.

Lesueur usó el instrumento para recrear vistas de la ciudad de Port Jackson (hoy Sidney), quizá desde una de las tiendas de campaña que se ven al fondo de la vista panorámica de esa población. Otra imagen de Port Jackson muestra un molino holandés proyectando una vista europea —un reclamo territorial— sobre un paisaje australiano. El molino denota una forma de visión holandesa que conecta dibujos paisajísticos y mapas con el uso de la cámara oscura, y esa conexión es parte de la cámara oscura como una tecnología visual (fig. 3).

Desde el planteamiento de Crary, la portabilidad transcontinental de la cámara oscura supondría la existencia de un observador pasivo que busca captar la realidad objetiva. Sin embargo, antes de la emergencia del artefacto portátil en el siglo XVIII, la cámara oscura no estuvo fija en un sitio específico. ¿Cómo se movía? Voy a sugerir que los textos —y, de hecho, fragmentos de textos, tales como recetas— desempeñaron un papel clave.

Recetas y secretos

Las recetas son quizá tan antiguas como la escritura. Se conservan, por ejemplo, recetas babilonias de vidrio inscritas en tabletas de arcilla. Los llamados Papiros de Leiden y Estocolmo, que contienen recetas para varias artes y oficios, tuvieron alcance hasta la modernidad temprana. Ya para este periodo, las recetas se habían vuelto objetos ubicuos.[18] Con frecuencia, las que se leían en

18. Sobre los Papiros de Leiden y Estocolmo, véase Lawrence Principe, *The Secrets of Alchemy* (Chicago: University of Chicago Press, 2013), 10-13; Sven Dupré, Bert de Munck y Mark Clarke, *Transmission of Artists' Knowledge* (Bruselas: Royal Flemish Academy of Arts and Sciences, 2012).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

2. Felipe Bauzá, *Vista de Santiago de Chile*, 1790, Museo Naval, Madrid, Fondo Malaspina, carp. 2-13.

los impresos del siglo XVI habían pertenecido antes a colecciones manuscritas. El impreso y el manuscrito eran y permanecieron como tradiciones coetáneas. Hay que subrayar aquí el carácter longevo de estas recetas y secretos.

Reunidas con avidez en libros de apuntes manuscritos y promovidas en libros de secretos que inundaban el mercado editorial, estas recetas instruían a los lectores en el colorido del vidrio, la fabricación del oro, y la preparación de remedios. Una buena parte de las recetas que nos han llegado desde finales de la Edad Media y de la modernidad temprana tienen que ver con la medicina y las artes visuales y decorativas. Dentro de esta última categoría, *Il libro dell'arte* de Cennino Cennini es una de las colecciones mejor conocidas y su fama quizá sólo empata con las recetas y los secretos de taller que compiló Theodore de Mayerne a partir de sus conversaciones con Rubens, Van Dyck, y otros de este estilo.[19]

19. Lara Broecke, *Cennino Cennini's Il libro dell'arte: A New English Translation and Commentary with Italian Transcription* (Londres: Archetype Publications, 2015). Sobre Mayerne y su manuscrito, véase Hugh Trevor-Roper, *Europe's Physician. The Various Life of Sir Theodore de Mayerne* (New Haven: Yale University Press, 2006); Ulrike Kern, "The Art of Conservation I: Theodore de Mayerne, the King's Black Paintings and Seventeenth-Century Methods of Restoring and Conserving Paintings", *The Burlington Magazine*, núm. 157 (2015): 700-708.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

3. Cámara oscura tipo caja, con lente menisco convergente o cóncavo-convexo de 6 cm y distancia focal de aproximadamente 28 centímetros, *ca*. 1850. Science Museum Group, imagen consultada el 21 de enero de 2021, en https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co3717/camera-obscura-box-type-with-2-3-8-inch-meniscus-optical-drawing-aid-camera-obscura.

No obstante, dichas colecciones son excepciones. Estos ejemplos famosos, asociados al nombre de su autor o compilador, son sólo la punta del iceberg. Bajo la superficie acuosa se esconden cientos de colecciones casi siempre anónimas de (en su conjunto) miles de recetas. Los ejemplos más famosos, como los de Cennini, también son excepcionales porque se enfocan en un solo tema. Un segundo punto que vale la pena establecer es que las colecciones de recetas más típicas eran de naturaleza miscelánea. Las recetas misceláneas también acabaron en las bibliotecas de artistas. Por ejemplo, Christine Sauer ha identificado un manuscrito de este tipo que pasó, en cierto momento, por las manos de Alberto Durero.[20] Este aspecto encaja en una perspectiva más amplia de la evolución de la lecto-escritura artesana en la modernidad temprana, cuando un número cada vez mayor de artesanos fue capaz de leer y escribir, y tanto la cantidad de libros y de bibliotecas como el número de obras en su posesión también aumentó.[21] La modernidad temprana fue testigo de una transición en

20. Christine Sauer, "Eine kunsttechnologische Handschrift aus dem Besitz Albrecht Dürers", *Dürer-Forschungen* (Núremberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2009), II, 275-96.

21. Michael Hackenberg, "Books in Artisan Homes of Sixteenth-Century Germany", *Journal of Library History*, núm. 21 (1986): 72-91; Bert S. Hall, "Der Meister soll auch Kennen, Schreiben und Lesen: Writings about Technology *ca*. 1400-*ca*. 1600 A. D. and their Cultural Implications", en *Early Technologies*, Denise Schmandt-Besserat, ed. (Malibú: Undena Publications, 1979), 47-58; Pamela O. Long, *Openness, Secrecy, Authorship: Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

la que los artesanos reclamaron su autoría en los conocimientos propios de su oficio y, hasta cierto punto, empezaron a aprender su oficio por medio de textos.

La *Magia naturalis* de Giovanni Battista della Porta, publicado en 1558 con una versión expandida en 1589, es uno de los ejemplos más conocidos del género de libros de secretos. En esta obra, entre secretos de todo tipo de saberes productivos, encontramos los secretos ópticos que revelan, por ejemplo, cómo hacer un espejo ustorio o cómo crear una imagen en el aire. En el capítulo 10, Della Porta enseña "a ver una imagen que cuelga en el aire" con una lente convexa.

> Si colocas la cosa que ha de ser vista detrás de la lente ocular de tal manera que se vea al centro, y si fijas tus ojos en la parte opuesta, verás la imagen entre el vidrio y tus ojos; y si colocas un papel enfrente, lo verás tan claramente que parecerá que una vela encendida arde sobre el papel.[22]

En el capítulo 13 mostró cómo hacer que una imagen aparezca en el aire con un pilar de cristal:

> Se mostrará la imagen en el aire, tanto de frente como por detrás. Deja que el objeto esté detrás del pilar, deja que el pilar esté entre éste y el ojo, la imagen aparecerá notablemente colgando en el aire, arriba de la columna, completamente separada de la columna, clara y lúcidamente.[23]

Este último secreto también se encuentra en colecciones de recetas anteriores y contemporáneas al libro de Della Porta. El recetario manuscrito de mediados del siglo XVI reunido por el boticario Peter van Coudenberghe, por ejemplo, es muy similar en cuanto a contenido y organización a los libros de secretos publicados durante el mismo periodo.[24] El volumen tiene secciones en latín y

22. "If you put the thing to be seen behind the Lenticular, that it may pass thorow the Centre, and set your eyes in the opposite part, you shall see the Image between the Glass and your eyes; and if you set a paper against it, you shall see it clearly: so that a lighted Candle will seem to burn upon the Paper". Giambattista della Porta, *Natural Magick by John Baptista Porta, a Neapolitane: in Twenty Books… Wherein are Set Forth all the Riches and Delights of the Natural Sciences* (Londres: Printed for Thomas Young and Samuel Speed, 1658), 368–369.

23. "It will shew the Image in the Air, both before and behind. Let the Object be behind the Pillar, let the Pillar be between that and the eye, the Image will appear outwardly hanging in the Air, above the Pillar, parted everywhere from the Pillar, clearly and perspicuously", Porta, *Natural Magick*, 370.

24. Sven Dupré, "The Value of Glass and the Translation of Artisanal Knowledge in Early Modern Antwerp", en Bart Ramakers, Christine Göttler y Joanna Woodall, eds., *Trading Values*

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

holandés. Las recetas en latín son de naturaleza diversa (tratan temas de cocina, medicina, alquimia, y la fabricación de vidrio y colores), mientras que la parte holandesa, más extensa, contiene recetas que son, en su mayoría, de origen artístico-tecnológico: la preparación de colores en diferentes medios, tintas, vidriería y, también en esta sección, secretos ópticos, es decir, recetas para la construcción de espejos.[25] Las colecciones de recetas eran vehículos para el conocimiento óptico.

El caso de la circulación de copias del *Secretum philosophorum* es revelador en este sentido.[26] Originalmente, la obra se compuso en Inglaterra a finales del siglo XIII o inicios del XIV y, aunque estaba dedicada a las siete artes liberales, fue mucho más que un libro de texto universitario. La sección inicial sobre gramática estaba compuesta de recetas que explicaban cómo construir una pluma y cómo preparar tintas. La tercera sección, dedicada a la dialéctica, ofrecía una lista de secretos para engañar a los sentidos, incluyendo algunos para traicionar el sentido de la vista. De una organización más robusta que otros recetarios (conforme al esquema de las artes liberales), esta obra era, no obstante, típicamente miscelánea.

Quisiera hacer varias aseveraciones sobre los libros de secretos a partir del ejemplo del *Secretum philosophorum*. La primera versa sobre la ambigüedad del sentido. He aquí un secreto para "hacer un espejo en el que muchas imágenes en movimiento aparecerán en un mismo lugar":

> También puedes hacer un espejo en el que, de un sólo vistazo, aparezcan muchas imágenes en movimiento, y así es cómo: toma una caja muy profunda y colócala al fondo un espejo ordinario —es decir, uno cóncavo. Después, toma otros seis o siete espejos convexos del mismo tamaño y, con un cuchillo quítales el plomo, que

in Early Modern Antwerp, Netherlands Yearbook for Art History, 64 (Leiden: Brill, 2014), 138-161; E. Vandamme, "Een 16e-eeuws Zuidnederlands receptenboek", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (1974): 101-137.

25. Por ejemplo, *Om brant spiegels te ghieten* ("para moldear espejos ustorios"), en Vandamme, "Een 16e-eeuws Zuidnederlands receptenboek", 121.

26. Robert Goulding, "Deceiving the Senses in the Thirteenth Century: Trickery and Illusion in the Secretum philosophorum", en *Magic and the Classical Tradition*, Charles Burnett y Will F. Ryan, eds. (Londres: The Warburg Institute, 2006), 135-162. Véase también Mark Clarke, "Writing Recipes for Non-Specialists, c. 1300: The Anglo-Latin 'Secretum philosophorum', Glasgow MS Hunterian 110", en *Sources and Serendipity: Testimonies of Artists' Practice*, Erma Hermens y Joyce H. Townsend, eds. (Londres: Archetype Publications, 2009), 50-64.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

> se halla del lado cóncavo. Haz de saber que es muy difícil quitarles todo el plomo adecuadamente, sin romper el vidrio. Así que si quieres limpiar bien los vidrios y remover el plomo, toma un poco de azogue y frota el plomo con él. Inmediatamente se adherirá el plomo y lo penetrará, de tal manera que después de poco tiempo podrás fácilmente remover completamente el plomo del espejo. Ahora, cuando estén muy limpios, colócalos en la caja, pero de tal manera que queden inclinados sobre el espejo y, además, en diferentes posiciones, lo cual harás así. Cuando el primer espejo haya sido colocado al fondo, tomarás el segundo espejo para que un lado quede fijo al primer espejo y el lado opuesto quede a un dedo de él; y de este modo, colocarás los otros espejos en la caja, pero en distintas posiciones. Sobre la superficie de la caja colocarás un espejo (limpiado como se dice arriba) de forma recta y no inclinada y luego los ajustarás tan bien que sólo será posible ver el que quede arriba. Entonces, si ves el espejo, verás tantas imágenes como espejos. Pero si volteas el espejo, verás cómo una imagen siempre se queda en medio y en una posición mientras que las otras imágenes van a su encuentro como si fuera una danza.[27]

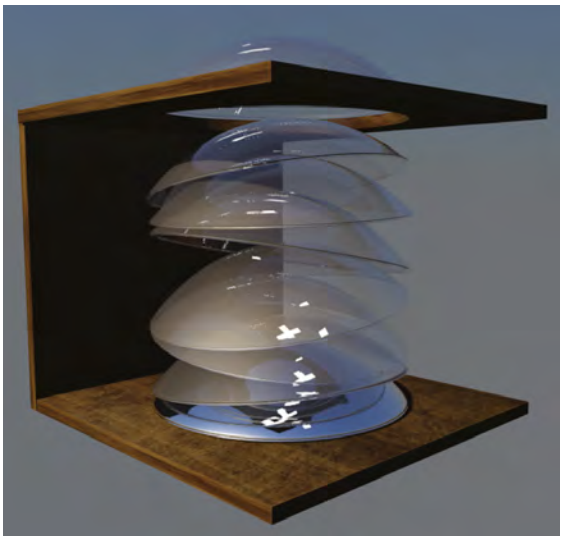
El secreto describe dos procesos diferentes: cómo hacer espejos de vidrio (empezando por los espejos convexos, que entonces eran más comunes), y cómo ensamblar los espejos de tal modo que, especificando las distancias y posiciones de los respectivos espejos, se pueda crear un efecto óptico particular (las imágenes danzantes). En contraste con las imágenes "fijas" de la cámara oscura portátil que vendrá después, el movimiento y la animación de las imágenes es clave en estas tecnologías tempranas. Depende de nuestra interpretación de las posiciones y distancias, las formas de armar este instrumento. Aunque es posible reconstruir un objeto óptico siguiendo este texto, como lo hice con Carsten Wirth, la ambigüedad de sentido, que reta la imaginación del lector, es la regla del juego en los libros de secretos (fig. 4). Dicha ambigüedad se incrementa a falta de dibujos que muestren los diseños de los instrumentos.[28]

Otro punto que quiero enfatizar es el de la transmisión. Los secretos no sólo viajaron dentro del *Secretum philosophorum* sino que también circularon por partes. En este proceso de transmisión, se reorganizaron y reaparecieron en distintos contextos. Veamos el ejemplo de Jean Fusoris, un matemático y

27. Goulding, "Deceiving the Senses in the Thirteenth Century", 135-162, en especial 155-156.

28. Sobre (la ausencia) de imágenes en instructivos, véase también Sven Dupré, "Die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Körperwissen in der Kodifikation der Künste in der frühen Neuzeit", *Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 25, núm. 1 (2016): 110-129.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118



4. Reconstrucción del secreto "Para hacer un espejo en el que muchas imágenes en movimiento aparezcan en un solo lugar", en Sven Dupré, "How-to Optics", Sven Dupré, ed., *Perspective as Practice - Renaissance Cultures of Optics* (Turnhout: Brepols, 2019), 290.

diseñador de instrumentos de principios del siglo XV que vivía en París.[29] Este personaje tenía interés por la óptica y, en particular, por los espejos ustorios. Más ampliamente, como muestran sus anotaciones a la *Perspectiva* de Witelo, también se interesó por temas de catóptrica y formación de la imagen. Su manuscrito sobre espejos ustorios (una variación del *Libellus almakesi compositio*) ahora en la Bibliothèque Municipale de Dijon, contiene una nota sobre "speculum in quo visu uno multe apparebunt ymagines se moventes constituere" (cómo hacer un espejo en donde aparezcan muchas imágenes en movimiento de un objeto), tomado del *Secretum philosophorum*.[30] En pocas palabras, los secretos ópticos del *Secretum philosophorum* viajaron como fragmentos o pequeñas partes fuera del texto en el que estaban primero insertos y se combinaron con, por ejemplo, un tratado sobre espejos ustorios.

29. Emmanuel Poulle, *Un Constructeur d'instruments astronomiques au XVe siècle: Jean Fusoris* (París: Librairie Honoré Champion, 1963).

30. Bibliothèque Municipale, Dijon, 441 (226), fol. 206r. El pasaje completo está transcrito en Grażyna Rosińska, "Optyka w XV wieku: między nauką średniowieczną a nowożytną / Fifteenth-Century Optics: Between Medieval and Modern Science", *Studia Copernicana*, núm. 24 (1986): 151. Un pasaje correspondiente, casi idéntico, en un manuscrito inglés: British Library, Londres, Egerton 2852, fol. 19r (transcrito en Rosińska, "Optyka w XV wieku", 168).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

La manipulación de objetos ópticos

Un tercer punto: los libros de secretos reunieron y reagruparon los conocimientos ópticos para crear efectos visuales mediante la manipulación de objetos o de instrumentos. En el *Secretum philosophorum* se trata de espejos (convertidos en esferas de vidrio) y el efecto visual depende de un involucramiento y entrecruzamiento corpóreo con ellos. Los efectos visuales descritos en los secretos sólo suceden cuando la mirada se coloca en un punto determinado respecto de las esferas de vidrio. Este secreto se relaciona con la cámara oscura pero la experiencia del mecanismo óptico difiere de aquella imaginada por Crary. Nuestro énfasis sobre el involucramiento y entrecruzamiento corpóreo se vuelve tanto más nítido en las descripciones de la cámara oscura que pertenecen a la modernidad temprana. Véase, por ejemplo, la descripción que propone el astrónomo Johannes Kepler, cuyo *Paralipomena* sentó las bases de la teoría de la visión basada sobre la analogía entre el ojo y la cámara oscura. En este libro, Johannes Kepler comentó:

> cuyo experimento sustituirlo por, una experiencia [que] vi en Dresde en el teatro de artificio del Elector. […] Un disco más grueso por en medio o lente cristalina, de un pie de diámetro, estaba a la entrada de un cuarto cerrado frente a una pequeña ventana, que, desviada muy ligeramente hacia la derecha, era la única cosa abierta. Así, cuando la agudeza de la vista atravesaba la oscuridad vacía, también daba fortuitamente contra el sitio de la imagen, que estaba incluso más cerca que la lente. Y ya que la lente estaba mal iluminada, los ojos no eran en gran medida atraídos. Pero las paredes tampoco eran particularmente visibles a través de la lente porque estaban entre mucha oscuridad.[31]

31. La traductora agradece a Claudio Camacho por su asesoría en la traducción de este pasaje del latín al español. "Cuius experimentum vidi Dresdae in Theatro artificiali Electoris. […] Discus in medio crassior, seu lens crystallina, pedis diametro, stabat in ingressu camerae clausae contra fenestellam, quae unica patebat, declinantem parum ad dextram. Dum igitur oculorum acies tenebrosam capacitatem pererrant, fortuito, et in locum imaginis incidunt, propiorem quidem quàm erat lens. Cum itaque lens malignè illustraretur, oculos non admodum erant conspicui. Sed neque parietes trans lentem admodum erant conspicui; quia in multis tenebris'", en Johannes Kepler, *Gesammelte Werke*, Max Caspar y Walter van Dyck, eds., 23 vols., II (Múnich: C. H. Beck, 1938), 164-165 (trad. de Nydia Pineda de Ávila). Para la versión en inglés, véase Johannes Kepler, *Optics. Paralipomena to Witelo and Optical Part of Astronomy*, William H. Donahue, trad. (Santa Fe: Green Lion Press, 2000), 194.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

El escenario era la *Kunstkammer* de Dresde, un lugar de exposición en el que se yuxtaponían colecciones de objetos naturales y objetos artificiales, como era típico en las cortes renacentistas.[32] En una de las salas de la *Kunstkammer* de Dresde, que había sido convertida en una cámara oscura del tamaño de un cuarto entero, Kepler fue testigo de las imágenes formadas por una lente colocada en la apertura de esta cámara oscura (que, de hecho, era una de las ventanitas de la *Kunstkammer* que permitía el paso de la luz exterior). En este cuarto oscurecido Kepler observó que "la ventanita y los objetos en torno a ella, que recibían mucha luz, ocultos detrás de la lente, se alzaban en una imagen brillante de ellos mismos en el aire (entre la lente y yo)".[33]

En la experiencia descrita por Kepler, la cámara oscura estaba diseñada como un dispositivo óptico fijo en contraste con el instrumento tipo caja-portátil. La cámara oscura era un cuarto que se preparaba para impedir el paso de la luz y los mecanismos ópticos se instalaban ahí con un propósito específico. En Dresde, una bola de cristal obsequiada al Elector de Sajonia, Augusto I, por el duque de Savoya en 1580, expuesta en el cuarto más importante de la *Kunstkammer* de Dresde, era ocasionalmente transportada a un cuarto oscurecido dentro de ese mismo recinto para proyectar imágenes.[34]

Lo anterior subraya que la experiencia de la cámara oscura implicaba tanto un proceso como una ocasión. También denota que no había un diseño óptico estándar ni estable para las experiencias del cuarto oscuro. Por el contrario: distintos elementos del diseño (lentes, espejos, aperturas) podían ser reunidos y ensamblados de múltiples maneras para producir diferentes tipos de imágenes. No obstante, ya en el siglo XVII había esfuerzos para que la cámara oscura se volviera un instrumento portátil para dibujar paisajes en el campo. Sin embargo, ejemplos como la *picture box* desarrollada por Robert Hooke, el encargado de experimentos en la Royal Society de Londres, muestran cuán difícil habrá sido crear un cuarto sin luz a pequeña escala.[35] Con semejante caja sobre la cabeza, ¿cómo habrá podido el dibujante de Hooke

32. Sven Dupré y Michael Korey, "Inside the Kunstkammer: The Circulation of Optical Knowledge and Instruments at the Dresden Court", *Studies in History and Philosophy of Science* 40, núm. 4 (2009): 405-420.

33. "At fenestella et circumstantes res, quae multa luce fruebantur, post lentem latentes, claram sistebant in aëre (me inter et lentem) sui imaginem", Kepler, *Gesammelte Werke*, II, 165 (Kepler, *Optics*, 194).

34. Dupré y Korey, "Inside the Kunstkammer", 405-420.

35. Sobre la cámara oscura portátil: Joachim Rees, *Die verzeichnete Fremde: Formen und*

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

guardar el equilibrio? (fig. 5). Reconocer los fracasos y los éxitos en la creación de una cámara oscura portátil permite valorar las dificultades prácticas en su uso como instrumento de dibujo. La *picture box* de Hooke era una extensión del cuerpo del dibujante más que un modelo de visión pasiva y objetiva, como hubiese querido Crary.

En el siglo XVI, la cámara oscura era un instrumento maleable y sus fronteras con otros instrumentos ópticos eran permeables. Por ejemplo, en dicha época, este dispositivo tenía un diseño semejante al telescopio. Desde siglos atrás habían existido testimonios de supuestas prácticas telescópicas. En muchos de estos reportes el instrumento referido era una especie de espejo telescópico (de vista larga). El ejemplo más conocido de la legendaria catóptrica telescópica es quizás el de Faros, el faro de la antigua Alejandría sobre el cual se montó un espejo enorme para otear barcos enemigos a gran distancia (y para incendiarlos). Entre otras historias emblemáticas que circulan, destacan las aseveraciones de los matemáticos del siglo XVI Thomas Digges y William Bourne, quienes dieron información incomparablemente precisa sobre el diseño óptico de su telescopio. El instrumento se menciona, por primera vez, en 1571 cuando Thomas Digges, en la edición de la *Pantometría* de su padre Leonard Digges, le atribuyó a éste la invención de un telescopio.

> Mediante sus continuos esfuerzos tenaces, mi padre, asistido por demostraciones matemáticas, fue hábil y, posicionando espejos [*glasses*] proporcionales en ángulos convenientemente colocados, muchas veces no sólo descubrió cosas lejanas, leyó letras, contó monedas (con todo y sello e inscripción) que sus amigos le habían tirado a propósito en los campos abiertos de los Downs, sino que también anunció al instante lo que sucedía en lugares privados a siete millas de distancia.[36]

Funktionen des Zeichnens im Kontext europäischer Forschungsreisen 1770-1830 (Paderborn: Wilhelm Fink, 2015), 275-326.

36. "My father by his continual painfull practises, assisted with demonstrations Mathematicall, was able, and sundrie times hath by proportionall Glasses duely situate in convenient angles, not onely discovered things farre off, read letters, numbred peeces of money with the very coyne and superscription thereof, cast by some of his freends of purpose uppon Downes in open fieldes, but also seven myles of declared wat hath beene doon at that instante in private places", Thomas Digges, *A Geometrical Practise, Named Pantometria, Divided into Three Bookes, Containing Rules Manifolde for Mensuration of All Lines, Superficies and Solides. With Sundry Straunge Conclusions Both by Instrument and without, and Also by Perspective Glasses, to Set Forth the True Description or Exact Plat of an Whole Region* (Londres, 1571), sig. Aiiiv.˙ (trad. del inglés de Nydia Pineda de Ávila).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

IT is, therefore, the Intereſt of all ſuch, as deſire to be rightly and truly informed for the future, to promote the Uſe and Practice of ſome ſuch Contrivance as I ſhall now deſcribe; whereby any Perſon that can but uſe his Pen, and trace the Profile of what he ſees ready drawn for him, ſhall be able to give us the true Draught of whatever he ſees before him, that continues ſo long Time in the ſame Poſture, as while he can nimbly run over, with his Pen, the Boundaries, or Out-Lines of the Thing to be repreſented; which

being once truly taken, 'twill not at all be difficult to add the proper Shadows and Light pertinent thereunto. By the ſame Inſtrument alſo, the Mariner may very eaſily and truly draw the Proſpect

5. Instrumento de dibujo de Robert Hooke, *"An Instrument of Use to take the Draught, or Picture of any Thing*, Communicated by Dr. Hook (sic) to the Royal Society Dec. 19, 1694", tomado de W. Derham, F.R.S., *Philosophical Experiments and Observations of the Late Eminent Dr. Robert Hooke S.R.S. and Geom Prof. Grelh and Other Virtuoso's in his Time* (Londres: W. and J. Innys, 1727), 295, consultado el 27 de enero de 2021, en https://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?url=/mpiwg/online/permanent/library/RT3R12V8/pageimg&start=241&viewMode=images&mode=imagepath&pn=314.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

A principios de los años noventa del siglo XX, Colin A. Ronan, seguido inmediatamente por Joachim Rienitz y Ewen Whitaker, revivieron el reclamo de que el telescopio había sido inventado en la Inglaterra isabelina.[37] Sin embargo, ya que ningún vestigio de tal "telescopio isabelino" —tal como fue bautizado el telescopio del siglo XVI por Ronan— ha surgido hasta la fecha, la única evidencia que sirve para esta reivindicación depende de una reconstrucción material del telescopio a partir de la lectura e interpretación de los escritos de Thomas Digges y William Bourne que realizaron Colin, Rienitz y Whitaker. Las reconstrucciones del "telescopio isabelino" contienen una lente convexa y un espejo cóncavo.[38] Los rayos de luz entran primero por la lente y son reflejados posteriormente por el espejo. Se supone que el observador mira por el espejo dando la espalda a la lente. El espejo debe estar ligeramente inclinado respecto de la lente para evitar que la cabeza del observador bloquee la luz que va de la lente hacia el espejo.

Voy a discutir algunos elementos de esta defensa de la invención del telescopio "isabelino" que de entrada podrían parecer poco relevantes: hay aspectos cruciales de esta reconstrucción material que no se sustentan en el texto. Las discrepancias son relevantes porque subrayan la materialidad móvil de los instrumentos. En la reconstrucción material mencionada, la lente y el espejo se colocan en un tubo. Sin embargo, ninguno de los escritos de Bourne o de Digges justifica esta adición al diseño. De hecho, en los textos no se menciona tubo alguno. Bourne indica que la lente convexa estaba montada dentro de un marco y sujetada firmemente (*set fast*).[39] Por otro lado, el espejo convexo no

37. Colin A. Ronan, "The Origins of the Reflecting Telescope", *Journal of the British Astronomical Association* 101, núm 191 (1991), 335-342; Joachim Rienitz, "'Make Glasses to See the Moon Large'. An Attempt to Outline the Early History of the Telescope", *Bulletin of the Scientific Instrument Society*, núm. 37 (1993): 7-9; Ewen A. Whitaker, "The Digges-Bourne Telescope – An Alternative Possibility", *Journal of the British Astronomical Association*, núm. 103 (1993): 310-312.

38. Para una imagen y un análisis de la reconstrucción de Alan Mills, véase Sven Dupré, "William Bourne's Invention. Projecting a Telescope and Optical Speculation in Elizabethan England", en Albert van Helden, Sven Dupré, Rob van Gent y Huib Zuidervaart, eds., *The Origins of the Telescope* (Ámsterdam: KNAW Press, 2010), 129-145.

39. "But now to use this glasses, to see a small thing or place that you would view and discerne, set that glasse fast, and the middle of the glasse to stand right with the place assigned, and be sure that it doo not stand oblique or awry by no meanes, and that done, then take a very fayre large looking glasse that is well polished, & set that glasse directly right with the polished side aginst ye first glasse, to the intent to receive the beame or shadow that commeth thorow

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

tendría ese tipo de soporte: es probable que el observador sostuviera el espejo en la mano. Así, cada observador tendría que posicionar el espejo (a una distancia correcta de la lente), inclinándolo y enfocándolo para hallar la imagen telescópica. Esto indica la importancia del involucramiento y el entrecruzamiento corpóreo del observador en su manipulación de las partes móviles del instrumento.

También es notable que los desarrollos de la cámara oscura del siglo XVI hayan llevado al mismo diseño óptico (la combinación de una lente convexa y un espejo cóncavo) que el del telescopio. En su *Magia naturalis*, Della Porta propuso combinar una lente convexa y un espejo cóncavo dentro de una cámara oscura.

> Pero si prefieres que las imágenes aparezcan erectas [con la parte superior hacia arriba], esto será una gran proeza, intentada por muchos, aunque hasta ahora lograda por ninguno […] Coloca un ojo de vidrio hecho con una lente convexa frente a un hoyo. Desde aquí la imagen cae sobre la lente cóncava. Coloca el espejo cóncavo lejos del centro para que las imágenes que éste recibe invertidas se muestren derechas debido a su distancia del centro. Así, encima del hoyo, sobre el papel blanco verás las imágenes de las cosas, las cuales afuera están tan nítidas y abiertas que nunca cesarás de sentirte encantado y maravillado. Pero para que no hagas esfuerzos en vano tengo que advertirte que la lente tiene que ser puesta en proporción al espejo cóncavo.[40]

---

the first placed glasse, and set it at such a distance off, that the thing shall marke the beame or shadowe so large, that it may serve your turne", William Bourne, *Inventions or Devices. Very Necessary for all Generalles and Captaines, or Leaders of Men, as well by Sea as by Land* (Londres: Thomas Woodcock, 1578), 96.

40. "Ut recta omnia videantur. Hoc erit magnum artificium, a multis tentatum, sed non assecutum. Aliqui enim planis speculis foramini oblique obiectis, & in oppositam tabulam reverberatis, videbant parum recta, sed obscura, & indiscreta. Nos saepius albam tabulam foramini oblique opponendo, atque e regione foraminis inspicientes, videbamus fere recta, sed pyramis per obliquum dissecta, sine proportione homines, & in perspicuos ostendebat. Sed tali modo ita fies voti compos. Opponito foramini specillum è convexis fabricatum, inde in speculum concavum imago resiliat. Distet speculum concavum a centro, nam imagines, quas observas recipit, rectas reddit, ob centri distantiam. Sic supra foramen, & papyrum albam iaculabit imagines rerum obiectarum, tam clare, & perspicue, ut non satis laetari, non satis mirari possis. Id tamen duximus ad monendum, ne operam frustreris quod proportionati sint oportet circuli specilli, & concavi portio, quomodo id assequaris, pluries hic declarabitur. Docebimus etiam quomodo fieri possit", en Giambattista della Porta, *Magia naturalis* (Nápoles: Salvianum,

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Esto refuerza los aspectos de las recetas y los libros de secretos que he querido establecer, sobre todo en lo que concierne a la ambigüedad del sentido. Claramente, la instrucción de que la lente y el espejo sean puestos en proporción reta la imaginación del lector para que funcione el experimento.

Conclusión

Quisiera concluir enfatizando la importancia de las recetas y los secretos en la movilización de las tecnologías visuales. Los secretos *reagruparon* —reunieron y revistieron— los conocimientos ópticos a modo de recortes de instructivos. El énfasis de los secretos estaba puesto justamente en la manipulación de los objetos y de los instrumentos para la creación de efectos visuales. En contraste con el régimen escópico geométrico de Crary, que hace del dibujante un observador pasivo, estos instrumentos de visión (la cámara oscura era tan sólo uno entre un grupo maleable de ellos), dependían del involucramiento y entrecruzamiento corpóreo del observador y de la manipulación de las partes móviles de los instrumentos para crear efectos ópticos. Al *reunir y compilar* el conocimiento óptico como recetas y secretos, éste pudo viajar más fácilmente y alcanzar un público que, hasta el siglo XVI, nunca había sido tan amplio. La estructura de los libros de secretos también incitó a los lectores a probar y experimentar las recetas ópticas, y así lo hicieron: la experiencia del observador estaba inmersa en los mundos del hacer y el actuar. Al reimaginar los efectos visuales y recrear los instrumentos, los lectores dieron movilidad a las tecnologías ópticas antes, incluso, de que los viajeros transportaran la caja portátil de la cámara oscura a lo largo del globo. En nuestro mundo saturado de imágenes quizás perdamos de vista que los textos y la imaginación fueron cruciales para que incluso las tecnologías visuales se movieran. ❧

1589), lib. 17, cap. 66; véase Michael John Gorman, "Art, Optics and History. New Light on the Hockney Thesis", *Leonardo*, núm. 36 (2003): 295-301.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Ígor Stravinski en México (1940-1961) Recepción e influencia en los músicos españoles del exilio: el caso de Jesús Bal y Gay

Igor Stravinsky in Mexico (1940-1961) Reception and Influence in the Spanish Musicians of the Exile: The Case of Jesús Bal y Gay

Artículo recibido el 20 de abril de 2020; aprobado el 26 de julio de 2020.

Javier Ares Yebra Universidad de Vigo, España; Academia de Artes y Ciencias de la Comunicación, Argentina. javieraresyebra@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-1027-7762; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118.2741.

Líneas de investigación Filosofía de la música; Ígor Stravinski; Pierre Souvtchinski; estética y teoría del arte; teoría de la comunicación; pensamiento contemporáneo; arte, comunicación e identidad.

Lines of research Philosophy of music; Ígor Stravinski; Pierre Souvtchinsky; aesthetics and theory of art; communication theory; contemporary thinking; art, communication and identity.

Publicación más relevante "Elementos de teoría de la percepción en Pierre Souvtchinski. El principio de desdoblamiento y concentración en Igor Stravinski", *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura* 7, núm. 1 (2019): 9-28, DOI: 10.24215/18530494e001.

Resumen El presente artículo analiza la recepción en México del compositor ruso Ígor Stravinski entre 1940 y 1961, años de su primera y última giras en este país, a partir de su influencia en los músicos exiliados españoles, con especial atención al musicólogo y compositor Jesús Bal y Gay, exiliado en México entre 1938 y 1965. En primer lugar, se examinan las primeras giras mexicanas de Stravinski, y su vínculo con Bal y Gay a partir de los diarios de Vera Stravinski y Robert Craft, entre otras fuentes. En una segunda parte, se analiza la presencia del compositor ruso en los escritos del musicólogo español, valorando el papel de Bal y Gay como difusor de la obra musical y literaria de Stravinski en el ámbito hispanoamericano.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Palabras clave Ígor Stravinski; Jesús Bal y Gay; México; música; comunicación; identidad; exilio.

Abstract The present article analyses the reception in Mexico of the Russian composer Igor Stravinsky between 1940-1961—the dates of his first and his last tours in this country—on the basis of his influence on Spanish musicians in exile, with special attention to musicologist and composer Jesús Bal y Gay, exiled in Mexico between 1939 and 1965. The article examines, first of all, Stravinsky's first tours in Mexico, and also his links with Bal y Gay from the diaries of Vera Stravinsky and Robert Craft, among other sources. Secondly, it analyzes the presence of the Russian composer in the writings of the Spanish musicologist, valuing the role of Bal y Gay as a diffuser of Stravinsky's musical and literary work in the Hispano-American scene.

Keywords Igor Stravinsky; Jesús Bal y Gay; Mexico; music; communication; identity; exile.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

JAVIER ARES YEBRA
UNIVERSIDAD DE VIGO, ESPAÑA
ACADEMIA DE ARTES Y CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, ARGENTINA

Ígor Stravinski en México (1940-1961)

Recepción e influencia en los músicos españoles del exilio: el caso de Jesús Bal y Gay

Ígor Stravinski no es solamente el autor de algunas de las páginas musicales más influyentes del siglo XX, sino que, además, mediante su labor como compositor, intérprete y director, de sus escritos sobre pensamiento musical y estético, y su fuerte presencia en los medios de comunicación, el compositor ruso se convirtió en todo un icono cultural, figura indispensable para entender el arte del siglo XX.[1] Valorar su relevancia en un momento histórico signado por la revolución tecnológica y el desarrollo de la sociedad de consumo, implica comprender el papel de una emergente industria discográfica y de la comunicación de masas.

En el marco del debate entre lo internacional y lo propio que tuvo lugar en México a partir de los años cuarenta,[2] su obra constituyó, al mismo tiempo,

1. Para profundizar en esta cuestión véase Kimberly A. Francis, *Teaching Stravinsky. Nadia Boulanger and the Consecration of a Modernist Icon* (Nueva York: Oxford University Press, 2015). Por su parte, en Valérie Dufour, ed., *Igor Stravinsky. Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912-1939)* (Arles: Actes Sud, 2013) se ofrece una lista de 116 entrevistas aparecidas en la prensa, de particular interés para entrar al discurso del compositor en los medios de comunicación.

2. Respecto a este debate en México, véase Consuelo Carredano, "¿Lo internacional o lo propio? Proteccionismo, 'ocupación' y otras campañas musicales en el México de los años 40", en Adela Presas y Leticia Sánchez de Andrés, eds., *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013), 331-346.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

un referente de tradición y modernidad. Sin embargo, los estudios dedicados a Stravinski son más bien escasos en relación con el ámbito hispanoamericano, y se centran en aspectos muy concretos.[3] Este hecho contrasta con el especial interés que músicos como el mexicano Carlos Chávez y el español Jesús Bal y Gay mostraron por el compositor ruso.

La amistad y complicidad intelectual que existió entre Ígor Stravinski y Jesús Bal y Gay es uno de los aspectos menos transitados del ambiente cultural y artístico del México de las décadas de 1940 y 1950.[4] En este sentido, destaca el papel que tuvo la galería de arte Diana como espacio de encuentros e intercambios. Inaugurada el 21 de febrero de 1955 por Jesús Bal y Gay y su esposa Rosita García Ascot (única discípula de Manuel de Falla),[5] Diana

3. En el exhaustivo estudio de James R. Heintze, *Igor Stravinsky. An International Bibliography of Theses and Dissertations, 1925-2000* (Warren, Michigan: Harmony Park Press, 2001), que recoge 668 investigaciones desarrolladas en 18 países, no encontramos ninguna vinculada de manera explícita al ámbito hispanoamericano. Algunas excepciones más recientes: Tamara Levitz, "Igor the Angeleno. The Mexican Connection", en Tamara Levitz, ed., *Stravinsky and his World* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 2013), 141-176; Carol A. Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain. 1898-1936* (Chicago: Chicago University Press, 2001), especialmente los apartados "Stravinsky in Spain, 1921-1925" y "Stravinsky's visits to Spain, 1916-1936: Performances and Repertory". Germán Gan Quesada, "Igor Stravinsky y su música en España (1945-1960): la construcción de una imagen crítica", en Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada, eds., *Palabras de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología* (Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017), 157-184.

4. Este vínculo ha sido recogido de manera lateral en las investigaciones musicológicas. Javier Suárez-Pajares se refiere a la proximidad de Bal a Stravinski como "digna de consideración", en "Jesús Bal y Gay en el problema de su generación" (Lugo: Xornadas sobre Bal y Gay, 2003), 139. Destaca la ausencia de menciones a Stravinski en la entrada que Israel J. Katz dedica a Bal en: Stanley Sadie y John Tyrrell, eds., *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians* (Nueva York: Oxford University Press, 2001), 614; y las tres breves referencias en: Emilio Casares, José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y María Luz González Peña, eds., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores, 1999), 69-72, donde se menciona al compositor como "uno de sus compositores más admirados" por Bal y Gay. Una mayor entidad y presencia del vínculo Bal-Stravinski la encontramos en Carlos Villanueva, que en el marco de su completo trabajo sobre la producción de Bal como crítico de *El Universal* se refiere al compositor ruso como "amigo personal de Bal y Gay, faro y guía de todas sus reflexiones estéticas" y, junto con Falla y Ravel, "el referente trinitario de la nueva música": "Jesús Bal y Gay, crítico de *El Universal* (1939-1950): el manual del (casi) perfecto orteguiano", en Consuelo Carredano y Olga Picún, eds., *Huellas y rostros. Exilios y migraciones en la construcción de la memoria musical de Latinoamérica* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015), 372 y 360.

5. Rosita García Ascot fue la única compositora integrante del Grupo de los Ocho. Presentado oficialmente en Madrid en 1930, formaban parte de este grupo Rodolfo y Ernesto Halffter, Salvador

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

se ubicó en el Paseo de la Reforma núm. 489 de la Ciudad de México. En ella expusieron, entre otras artistas, Remedios Varo, Leonora Carrington y Vera Stravinski, segunda esposa del compositor.

Los escritos de Bal y Gay dedicados íntegra o parcialmente a Stravinski se publicaron en su mayor parte a lo largo de su exilio en México, años en los que llevó a cabo una considerable actividad periodística,[6] en los cuales desarrolló, además, otras facetas poco conocidas de su carrera profesional. Entre otros trabajos, llegó a desempeñarse como investigador por un breve periodo de tiempo en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).[7]

Este artículo pretende contribuir a la investigación sobre los músicos exiliados españoles en México,[8] se centra para ello en la figura de Bal y Gay, y de manera particular, en sus escritos dedicados a Stravinski, que hasta ahora no habían sido recopilados y estudiados en su conjunto, y trata de determinar la influencia del compositor ruso en el musicólogo español. Por otro lado, se analiza el papel de Bal en la difusión de la obra de Stravinski en Hispanoamérica, y se profundiza en los aspectos de su producción relacionados con el debate en torno a lo identitario.

Paralelamente, se propone explorar la relación entre las diferentes formas del objeto musical como parte de su adaptación al contexto de la modernidad (modificación de sus fórmulas de producción, reproducción y distribución). De este modo, se aborda la obra musical como una "constelación de mediaciones" en la que cada elemento ha de tratarse de manera específica y, al mismo tiempo, desde una visión de conjunto.[9]

Bacarisse, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga, Julián Bautista y Fernando Remacha. Para una ampliación sobre este tema véase María Palacios, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008).

6. Carlos Villanueva, "Jesús Bal y Gay en México: actividad periodística", en James Valender y Gabriel Rojo, eds., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana* (Actas de las jornadas celebradas en España y México para conmemorar el septuagésimo aniversario de la Casa de España en México, 1938-2008) (Ciudad de México/Madrid: Colegio de México/Publicaciones de la Residencia de Estudiantes de Madrid, 2010), 331-358.

7. Agradezco este dato a Consuelo Carredano (Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas).

8. Para ahondar en la realidad de los músicos españoles exiliados en México, caso de Jesús Bal y Gay y Adolfo Salazar, véase Consuelo Carredano, "Un sendero sobre esta tierra roja. Miedo, censura, retornos. La experiencia vital de los músicos españoles antes y durante su exilio en México: tres estudios de caso", *Quintana*, núm. 14 (2015): 81-104.

9. Georgina Born, "Music and the Materialization of Identities", *Journal of Material Culture*

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

La relación de archivos y documentos empleados para investigar los intercambios entre Stravinski y Bal y Gay es la siguiente:[10]

- *Textos musicológicos y documentos personales de Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot.* Escritos originales, material fotográfico, y correspondencia entre Rosita García Ascot y Vera Stravinski, pertenecientes al Fondo Jesús Bal y Gay de la Residencia de Estudiantes de Madrid (en adelante RE-JBG); documentos personales de la Colección Stravinski de la Paul Sacher Stiftung de Basilea (en adelante PSS-ISC);[11] conjunto de textos diversos (ensayos de carácter estético y autobiográfico, artículos y críticas musicales), que Bal publicó en periódicos y revistas mexicanas como *El Universal* y la *Revista de la Universidad de México*, disponible esta última en su repositorio digital.[12]
- *Correspondencia entre Carlos Chávez e Igor Stravinsky.* Forma parte de la Colección Stravinski (PSS), y comprende dos épocas: a) 1940-1946; b) 1947-1967. Consta de cartas, telegramas y fotografías, de gran interés a la hora de reconstruir el ambiente musical y cultural del México de la época, y el importante vínculo que existió entre ambos compositores.[13]

16, núm. 4 (2011): 376-388. La autora presenta el término "constelación de mediaciones" para referirse a las múltiples formas de existencia del objeto musical. Propongo aquí el término ampliando su carácter de multiplicidad simultánea al nivel del sujeto, para su posible aplicación en el análisis del caso Stravinski, cuestión sobre la que volveré más adelante.

10. Para la reconstrucción de este intercambio se consideran además varios documentos de su entorno más cercano, pertenecientes a Rosita García Ascot, Vera Stravinski, Carlos Chávez y Robert Craft.

11. PSS-ISC, MF (microfilm) 173.1-0314 a 0321. Se trata de tres tarjetas postales de felicitación navideña con imágenes sobre México, dirigidas a los Stravinski y firmadas por Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot, dos con fecha de 1941 y una tercera de 1942, que dan cuenta de cómo se fue desarrollando la amistad entre ellos.

12. Las fuentes escritas de Bal y Gay relativas a Stravinski forman parte del Fondo Jesús Bal y Gay (RE-JBG). En algunos casos la catalogación está desactualizada, y se presentan como inéditos textos ya publicados, entre otras, en la *Revista de la Universidad de México*. A lo largo del artículo priorizaré la referencia directa a los textos originales.

13. PSS-ISC, MF 92.1-001005 a 001100 (en la relación de nombres que aparece al principio de este microfilm no se encuentra el de Carlos Chávez, pero sí en el catálogo físico disponible para su consulta en sala), y PSS-ISC, MF 129.1-001464 a 001557. Además de la correspondencia entre ambos compositores, en este último se encuentran varias cartas entre Stravinski y Ricardo Ortega, *manager* por aquel entonces de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, y varias críticas musicales de Jesús Bal y Gay y Adolfo Salazar.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

- *Los diarios de Vera Stravinsky.* Pertenecen a la Colección Stravinski (PSS). En ellos aparecen referencias a Carlos Chávez, Jesús Bal y Gay, Rosita García Ascot, Adolfo Salazar, Carlos Prieto, Inés Amor y Delia del Carril, entre otros.
- *Los diarios de Robert Craft,* estrecho colaborador de Stravinski a partir de su etapa estadounidense iniciada en 1939, director de orquesta y coautor de algunas de las publicaciones más destacadas del compositor ruso.[14]
- *Cartas y documentos de Stravinsky con referencias a Adolfo Salazar.* Pertenecientes a la Colección Stravinski (PSS), relativos principalmente a las seis conferencias pronunciadas por el compositor ruso en la Universidad de Harvard durante el curso académico 1939-1940, convocadas posteriormente bajo el nombre de *Poética musical*.[15]

Stravinsky en México (1940-1961)

La primera gira de Stravinski en México tuvo lugar entre julio y agosto de 1940, invitado por Carlos Chávez, director por aquel entonces de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, para ofrecer cuatro conciertos: "Durante largo tiempo he estado esperando que puedas venir a México/ Podrías considerar venir a dirigir nuestra orquesta a mediados de julio/ Agradecería una respuesta al Barbizon Plaza Hotel, Nueva York/ Con mis mejores deseos/ Siempre tu amigo/ Carlos Chávez."[16]

14. Entre otras obras: Igor Stravinsky y Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky* (Nueva York: Doubleday, 1959).

15. Algunos de estos documentos revelan la estima en la que el compositor ruso tenía a Salazar y su deseo de que fuera él quien llevara a cabo la primera edición en español de las conferencias de Harvard: "Puedo sugerirle al reconocido musicólogo y escritor español Adolfo Salazar, quien actualmente reside en México (c/o Orquesta Sinfónica de México, Isabel la Católica, 30, Ciudad de México). Si el Señor Salazar pudiera encargarse de este trabajo, estaría muy feliz, pues tengo una fe profunda en su conocimiento de mi manera especial de hablar y escribir en francés": carta de Ígor Stravinski a Kurt Kornfeld, 11 de octubre de 1944. MF 117.1-000872, PSS-ISC. Texto original en inglés. Todas las traducciones incluidas en este artículo son mías. Finalmente, Salazar se encargaría de la "Nota preliminar" a la primera edición en español de la *Poética musical* (Buenos Aires: Emecé, 1946), 9-19.

16. "For a long time I have been hoping that you may come to Mexico /would you able to consider come to conduct our orchestra the middle of July/ I would appreciate a reply at Barbizon Plaza Hotel New York/ with highest regards/ Am always your friend / Carlos Chavez": telegrama de Carlos Chávez a Ígor Stravinski, 23 de febrero de 1940. PSS-ISC, MF 129.1-001466.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Chávez fue la figura clave en las giras de Stravinski en México. Posiblemente debido a sus compromisos profesionales, en más de una ocasión hubo de solicitar a Jesús y Rosita que se ocuparan de los Stravinski durante su estancia en el país:[17] "La segunda o tercera vez que Stravinsky fue a México, fuimos Rosita y yo a esperarlo al aeropuerto."[18]

Fueron numerosos los avatares durante la preparación de esta gira. Entre otros motivos, influyó especialmente la carga de trabajo del compositor. En el curso académico de 1939 a 1940, Stravinski compaginaba la composición y los ensayos con su presencia en la Universidad de Harvard para impartir seis conferencias en la cátedra de Poética Charles Eliot Norton. El 1 de marzo de 1940, Alexis Kall contesta desde Cambridge a Chávez comunicándole que Stravinski "está muy ocupado con sus ensayos y conferencias en la Universidad de Harvard, pero no desea retrasar su respuesta a su amable carta / Como todo en general parece ser satisfactorio, sólo se deben discutir los detalles, y el Sr. Stravinsky pensó que sería mucho más agradable discutirlos en una conversación personal con usted que por carta".[19]

La planificación de la gira dio lugar además a divergencias en las fechas. Ricardo Ortega, representante de la Orquesta Sinfónica, trató de cambiarlas en varias ocasiones, como vemos en su carta al compositor el 23 de abril de 1940: "si no le hace alguna diferencia tomar las dos semanas del 22 de julio al 4 de agosto, le agradecería mucho que lo hiciera".[20]

Una nueva comunicación de Ortega a Stravinski el 13 de julio de 1940 da cuenta de nuevas complicaciones:

17. He analizado la correspondencia entre Chávez y Stravinski en busca de posibles referencias a Bal y Gay o a García Ascot, sin encontrar indicios en ese sentido. No obstante, este material resulta de gran valor a la hora de reconstruir la presencia de Stravinski en México.

18. Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990), 144.

19. "Mr. Stravinsky being very busy with his rehearsals and lectures at the Harvard University, but not wishing to delay his answer to your kind letter…/As everything in general seems to be satisfactory, only details have to be discussed, and Mr. Stravinsky thought it would be so much nicer to discuss them in a personal talk with you, than by letter", PSS-ISC, "Carta de Alexis Kall a Carlos Chávez", 1 de marzo de 1940, MF, 122.1-001468.

20. "If it does not make any difference for you to take the two weeks from July 22nd to August 4th I should appreciate it very much you to do it". PSS-ISC, "Carta de Ricardo Ortega a Ígor Stravinski", 23 de abril de 1940, MF 122.1-001476.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

> Imposible posponer sus fechas, nuestra temporada terminará en la segunda semana de septiembre, además otros compromisos de los solistas lo hacen imposible / Sus presentaciones con nosotros han sido ampliamente publicitadas y se esperan con ansias / La cancelación de sus compromisos será una gran decepción para nosotros y el público mexicano / Haremos de inmediato nuestro mejor esfuerzo con la embajada estadounidense aquí en relación con su permiso de reingreso / ¿No puede usar su influencia con sus amigos en Washington para acelerar este asunto?[21]

Unos días antes de emprender su viaje a México, los visados de los Stravinski parecían estar en regla, a juzgar por un nuevo telegrama de Ortega al compositor: "Relaciones conectó ayer con el consulado mexicano autorizando amablemente sus pasaportes/ Comuníquenme cuándo y dónde entrarán en el país para organizar las facilidades en la frontera/ Creemos que es mejor venir vía Ciudad Juárez."[22] Pero ya en pleno viaje, surgieron ciertos problemas con los documentos que provocaron, entre otras, una larga espera en El Paso.[23]

A la carga de trabajo y las diferencias en el calendario se sumaron los desacuerdos en el programa, algo que no era inusual, a juzgar por la abundante documentación sobre la preparación de las giras de Stravinski. En este caso, las desavenencias llegaron principalmente por la negativa del compositor a interpretar *El canto del ruiseñor*:

21. "Impossible postpone your dates, our season will be over second week September, besides other engagements soloists make it impossible/ Your appearances with us have been widely advertised and are eagerly awaited/ A cancellation of your engagements will be tremendous disappointment for us and Mexican public/ We shall try immediately our best with American embassy here in regard your reentry permit/ Could not use your influence with your friends in Washington to speed this matter up?", en PSS-ISC, "Telegrama de Ricardo Ortega a Ígor Stravinski", 13 de julio de 1940, MF 122.1-001499.

22. "Relaciones wired yesterday Mexican consulate authorizing your passports kindly/ Wire me when and where you will enter the country to arrange facilities at border/ We think better coming via Ciudad Juarez". PSS-ISC, "Telegrama de Ricardo Ortega a Ígor Stravinski", 11 de julio de 1940, MF 129.1-001393. En otro documento, el cónsul de México en Estados Unidos, Adolfo de la Huerta, solicita oficialmente que se permita el paso a Stravinski: "ruego a todas las autoridades de mi país y a mis amigos en particular, otorguen al señor Estrawinsky", PSS-ISC, MF129.1-001501 (respeto la ortografía tal y como aparece en el documento).

23. Vera Stravinski recogió, en su diario, los detalles de estos incidentes de manera un tanto particular, con fecha 20 de julio de 1940. Véase Vera Stravinsky y Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents* (Nueva York: Simon and Schuster, 1978), 367.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

> En el segundo programa, me temo que ambos, el Sr. Chávez y yo hemos cometido un error. Mi experiencia con las mejores orquestas de EE.UU., me ha enseñado que es imposible preparar *Juego de cartas*, *El canto del ruiseñor* (las cuales requieren una preparación muy escrupulosa), junto con *Apolo* y la Suite *El pájaro de fuego* con sólo cinco ensayos […] Yo sugeriría, en interés del éxito artístico, eliminar *El canto del ruiseñor*.[24]

Finalmente, los Stravinski llegaron a la Ciudad de México el 22 de julio de 1940. En su habitación del hotel Reforma, el compositor intercambió impresiones sobre los primeros ensayos con Chávez, Adolfo Salazar, Alfonso Reyes y Arqueles Vela: "El pueblo mexicano posee una gran herencia musical. He tenido prueba de ello esta tarde, ensayando con la Orquesta Sinfónica."[25]

El programa de los dos primeros conciertos, celebrados los días 26 y 28 de julio, incluyó como primera pieza la obertura del *Anacreonte* de Cherubini, seguida de la *Segunda Sinfonía* de Chaikovski, el *Divertimento*, y algunos fragmentos de *Petruchka*. Por su parte, los días 2 y 4 de agosto se interpretaron *Apolo musageta*, el *Divertimento*, *Juego de cartas* y la Suite de *El pájaro de fuego*. Las notas musicológicas al programa estuvieron a cargo de Francisco Agea, y en ellas se destacó el estreno en México de la Segunda Sinfonía de Chaikovski y de *Juego de cartas*. El programa de los dos primeros conciertos incluyó además un pequeño texto de Chávez en el que destaca que, en el caso Stravinski, "el dominio del arte de la ejecución ha llegado a ser perfecto. Es difícil pensar en un director en el que se fundan tan completamente la noción más clara de la intención musical y la manera más simple y directa de exteriorizarla".[26] Ya el 3 de agosto, Stravinski grabó el *Divertimento* para la RCA Victor mexicana, pero el ruido de una fábrica cercana interfirió en el resultado de la grabación,

24. "In the second program I afraid that we both, Mr. Chavez and myself made a mistake. My experience with the best orchestras of U.S.A. taught me that it is impossible to prepare the 'Jeu de cartes', 'Chant du Rossignol (which both require a very scrupulous preparation), together with Apollo and the Firebird Suite with five rehearsals only […] I would suggest in the interest of the artistic success to eliminate the Chant of Rossignol". PSS-ISC, "Carta de Ígor Stravinski a Ricardo Ortega" (la fecha, sin especificar en el documento, ha de ser anterior al 23 de abril de 1940, fecha en la que Ortega responde a esta comunicación de Stravinski), MF 122.1-001475.

25. *Excélsior*, Ciudad de México, 24 de julio de 1940.

26. PSS-ISC, "Notas de Carlos Chávez al programa de los conciertos de Stravinski", 26 (21:00 horas) y 28 de julio (11:00 horas), MF 129.1-001522. Para una ampliación de la información del programa véase PSS-ISC, MF 129.1-001517 a 0015130.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

que hubo de repetirse al año siguiente. El 5 de agosto, los Stravinski abandonarían la Ciudad de México en tren rumbo a Los Ángeles.

A esta primera gira de 1940 se sucederían otras en 1941, 1946, 1948, 1952, 1960 y 1961. Probablemente, sus estancias en México no siempre respondieron a motivos musicales.[27] Además de los músicos españoles exiliados como consecuencia de la guerra civil española, Stravinski entabló amistad con otros personajes de la sociedad de la época, como el empresario y músico aficionado Carlos Prieto.[28] Sobre estas estancias habla Bal y Gay en sus memorias:

> Cada vez que Stravinsky fue a México, lo traté asidua e inseparablemente. He de dejar constancia de que, a veces, estas estancias de Stravinsky en México se prolongaron por más de dos semanas, lo que supone un largo plazo de tiempo para intercambiar opiniones, clarificar ideas y conceptos y emitir —y atender— juicios. Aparte de comer juntos infinidad de veces y haber hecho excursiones a algunas poblaciones del país, Rosita y yo no nos perdimos ni uno solo de los ensayos de Strawinski con la orquesta y fuimos además testigos únicos de algunos hechos protagonizados por Igor.[29]

En julio de 1941 situamos a Stravinski de nuevo en el hotel Reforma de la Ciudad de México. Allí le escribe Leonard Feist, editor de su obra *Tango*, para voz y piano. El compositor la había finalizado en octubre del año anterior, y había autorizado el estreno en Filadelfia de un arreglo orquestal a cargo de Felix Günther. En una carta fechada el día 16, Feist le informa al compositor que:

> La actuación de Filadelfia fue una gran decepción en la forma en que se llevó a cabo […] Pensé que un director de una banda de baile como Benny Goodman sentiría algo por el *Tango*, pero el Sr. Goodman no se tomó la molestia de estudiar la partitura para saber suficientemente lo que estaba haciendo […] El público no fue de gran ayuda.[30]

27. Esta posibilidad ha sido sugerida por Javier Arias Bal, *Jesús Bal y Gay* (Madrid: Acoustic Landscape, 2000), siguiendo una información que le habría llegado por medio de Antonio Buxán, y a éste a su vez de Celestino Fernández de la Vega. Al margen de esta fuente, no me ha sido posible, hasta la fecha, probar esta hipótesis mediante sus protagonistas.

28. Propietario de Fundidora Monterrey, llegaría a ser gran amigo del compositor. Desde el primer día que los Stravinski llegaron a México, Prieto pondría a su disposición un coche particular con chofer.

29. Bal y Gay y García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días*, 139.

30. "The Philadelphia performance was a great disappointment in the manner in which it was conducted […] I thought that a dance band conductor like Benny Goodman would have

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Igor Stravinsky y Jesús Bal y Gay: breve relato de una amistad en el exilio

Ígor Stravinski y Jesús Bal y Gay se conocieron en julio de 1940, coincidiendo con la primera gira en México del compositor ruso. Bal había llegado a la capital mexicana en 1938 procedente de Inglaterra, donde trabajaba como lector de español en Cambridge desde 1935, invitado por el hispanista y musicólogo John B. Trend.[31] Rosita no se reuniría con él hasta el año siguiente. Entre noviembre de 1938 y marzo de 1939 la encontramos en París trabajando con Nadia Boulanger.

Tras uno de los conciertos de esta primera gira, Jesús y Rosita se acercaron a saludar a Stravinski. Como señala el propio Bal en sus memorias, fue el poeta mexicano Alfonso Reyes quien hizo las presentaciones. Rosita se presentó como discípula de Manuel de Falla, lo cual debió de interesar mucho al compositor ruso.

La postal enviada por Stravinski a Manuel de Falla el 2 de agosto de 1940 (fig. 1) constituye un documento de interés para dar cuenta de cómo Falla sirvió de "carta de presentación" en el primer encuentro del matrimonio con el compositor ruso.

En ella leemos: "De nuevo nosotros (yo), pensando en usted con permanente afecto. Escríbame una nota, mi querido Falla, al 124 So. Swall Drive, de Beverly Hills, California, Estados Unidos. Suyo, Strawinsky. Igor y Vera".[32] La postal presenta además las firmas de Rosita García Ascot, Jesús Bal y Gay, Adolfo Salazar, el compositor mexicano Eduardo Hernández ("E. H.") Moncada, y el pianista húngaro György Sándor.[33]

---

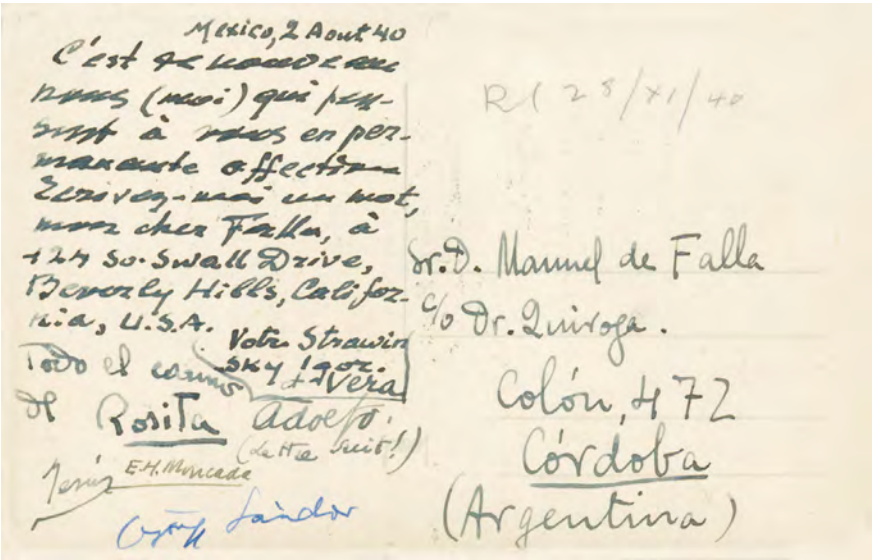
a feeling for the *Tango*, but Mr. Goodman did not take the trouble to study the score to know sufficiently what he was doing […] The audience was no great help", en Stravinsky y Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, 368.

31. Un año más tarde de la partida de Bal y Gay a México, Trend enviaría a Antonio Machado una carta de invitación para trabajar en Cambridge, fechada el 20 de febrero de 1939. Lamentablemente, la carta llegó a Colliure dos días después de la muerte del poeta. He podido comprobar este dato mediante la muestra documental "Los Machado. Fondos de la Fundación Unicaja" (Instituto Cervantes de Madrid, noviembre de 2019-febrero de 2020).

32. "C'est qe nous (moi) qui pensant à vous en permanente affection. Ecrivez-moi un mot, mon cher Falla, à 124 So. Swall Drive, Beverly Hills, California. Votre, Strawinsky / Igor and Vera" (Archivo Manuel de Falla. Signatura: 7657-017).

33. A la derecha del texto, Falla marca con lápiz "Recibido 28/XI/40". La fotografía de la postal (frente) corresponde a la Catedral de México.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118



1. Postal de Stravinski a Manuel de Falla, México, 2 de agosto de 1940. Se aprecian las firmas de Rosita García Ascot, Jesús Bal y Gay, E.H. Moncada, Adolfo Salazar y György Sándor. ©Archivo Manuel de Falla.

En esas fechas comenzó una amistad que surgió y se acrecentó "manantialmente".[34] La relación entre ambos matrimonios se fue afianzando en las sucesivas visitas de los Stravinski a México. En ellas compartían confidencias, viajes por el país (figs. 2 y 3) e impresiones sobre música.

Bal, nacido en Lugo (España), había tomado contacto con la música de Stravinski durante su etapa en Madrid. Entre 1925 y 1933, su estancia en la Residencia de Estudiantes le había permitido disfrutar numerosas actividades musicales, de las que fue además un destacado colaborador. En ella se llegaron a celebrar hasta tres conciertos con obras del compositor ruso.[35] El primero de ellos (fig. 4), el 11 de junio de 1931, se programó "en homenaje al quincuagésimo aniversario del compositor" e incluyó sus *Tres piezas para cuarteto de cuerda*

34. Bal y Gay y García Ascot, *Nuestros trabajos y nuestros días*, 144.

35. Es posible que Bal, que en 1925 iniciaba estudios de Medicina en la Universidad Central de Madrid, también asistiera al concierto celebrado el 25 de marzo de 1924 en el Teatro Real, donde Stravinski dirigió su Suite *Pulcinella* y *El pájaro de fuego,* y en el que también participó Bartolomé Pérez Casas, dirigiendo *Scherezade* y el *Capricho español* de Rimski, y *La princesa lejana* de Cherepnín (PSS-ISC, MF 122.1-00087).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

2. De izquierda a derecha: Jesús Bal y Gay, Laura y Eduardo Villaseñor, Ígor y Vera Stravinski, y Rosita García Ascot. México, *ca.* 1950. ©Archivo Residencia de Estudiantes.

(1914), las *Tres piezas para clarinete* (1919) y *La historia del soldado* (1918).[36] La dirección orquestal estuvo a cargo de Ernesto Halffter.

Fue Adolfo Salazar el encargado de escribir las notas musicológicas al programa.[37] En ellas afirma sobre Stravinski: "Su influjo sobre los músicos que le suceden en el tiempo, y aun sobre algunos maestros contemporáneos suyos, se ejerce en términos comparables a la influencia que Pablo Picasso ejerció en la pintura europea del mismo momento". Llama además la atención la propuesta escénica para *La historia del soldado*: sustituir a los actores por marionetas, basándose, según Salazar, en su carácter de fábula, propicio para este tipo de representación, y también en el precedente de *Renard* (1916), obra en la que Stravinski había colocado a los cantantes fuera del escenario, formando parte de la orquesta, junto a los músicos, "como es corriente hacerlo en los teatros de marionetas".

36. RE-JGB, Ref.: 1931_06_11.

37. Al igual que Bal y Gay, Salazar acabaría exiliándose en México en 1939, donde le unió una amistad con el propio Bal y con Stravinski.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

3. Jesús Bal y Gay, Ígor Stravinski y Henri de Châtillon. México, *ca.* 1950. ©Archivo Residencia de Estudiantes.

El programa del segundo concierto, celebrado el 21 de noviembre de 1933, anunciaba obras "ejecutadas al piano por el autor, acompañado al violín por S. Dushkin y al clarinete por Aurelio Fernández".[38] El repertorio incluyó la *Suite italiana*, el *Dúo concertante para violín y piano* (1932), con varios números de *El ruiseñor* (1914) y *El pájaro de fuego* (1910). El concierto se cerró con la Suite de *La historia del soldado* en versión para piano, clarinete y violín. Las notas musicológicas al programa, bastante elaboradas, no vienen firmadas.

38. RE-JBG, Ref.: 1933_11_21. Respecto a la presencia de Stravinski en este concierto de la Residencia de Estudiantes (en la portada del programa se puede leer: "Ejecutadas al piano por el autor […]"), no he encontrado otro documento que lo confirme con precisión. Por medio del diario *ABC*, podemos confirmar que en esas fechas estuvo en Madrid: "Los aficionados a la música esperan con enorme interés el único concierto de Strawinsky en Madrid. Dirigirá la Orquesta sinfónica mañana, 22 del actual, en la Sala Capitol. Un programa magnífico": *ABC*, 21 de noviembre de 1933, 57.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

OBRAS DE IGOR STRAWINSKY

1) *Tres piezas para cuarteto de cuerda* (1914).

por el CUARTETO RAFAEL.

(Rafael Martínez, primer violín; Luis Antón, segundo violín; F. M.ª Iglesias, viola; Juan Gibert, violonchelo.)

2) *Tres piezas para clarinete* (1919).

por D. AURELIO FERNÁNDEZ; Profesor de la Orquesta Filarmónica.

3) LA HISTORIA DEL SOLDADO (1918).

"Historia leída, tocada y danzada" (representada por primera vez en España) para actores y pequeña orquesta. Los actores han sido sustituídos por marionetas esculpidas y vestidas por MME. EVA AGGERHOLM.

Texto francés original de C. F. Ramuz. Traducción rimada en castellano por Luis Cernuda.

Teatro, decoraciones y muñecos, bajo la dirección de DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ.

Decoraciones pintadas por:
- Telón general: *José Caballero.*
- La posada: *Carlos F. Valdemoro.*
- Escena junto al arroyo: *Rafael Vázquez Aggerholm.*
- Paisaje: *Rafael Vázquez Aggerholm.*
- Telón para las danzas: *Carlos F. Valdemoro.*
- Salón del palacio: *Bernardo Simonet.*

Personajes:
- El lector.
- El soldado.
- El diablo.
- La princesa.

Bajo la dirección escénica de CIPRIANO DE RIVAS CHERIF.

ORQUESTA

Director: ERNESTO HALFFTER

Violín: *Rafael Martínez del Castillo.* Contrabajo: *Fermín García.* Clarinete: *Aurelio Fernández.* Fagot: *Francisco Quintana.* Trompeta: *Severiano Menéndez.* Trombón: *Mateo Cruz.* Percusión: *Adolfo Mobellán.*

(Solistas de la Orquesta Filarmónica, de Madrid.)

4. Programa "La historia del soldado" de Stravinski y otras obras. Director: Ernesto Halffter, 11 de junio de 1931. Fue el primer concierto con música de Stravinski en la Residencia de Estudiantes de Madrid. ©Archivo Residencia de Estudiantes.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

El tercer concierto con música de Stravinski en la Residencia de Estudiantes (fig. 5) tuvo lugar el 25 de mayo de 1935.[39] Fue ahí cuando Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot, casados desde mayo de 1933, conocieron a Soulima, hijo del compositor, quien acudía a Madrid para interpretar el *Concierto para piano* de su padre. En el programa se incluyeron además otros dos *concerti*: el *Concierto para dos pianos* de Francis Poulenc, interpretado por el propio Poulenc junto a Leopoldo Querol, y el *Concierto para cuatro pianos* de J. S. Bach, a cargo de Rosita García Ascot, Soulima Stravinski, Francis Poulenc y Leopoldo Querol.

Las notas musicológicas están firmadas como "J. B." (fig. 6). Al atender a su labor como vocal de la Sociedad de Deportes, que incluía una estrecha colaboración en las actividades musicales de la Residencia, y considerando también la presencia de Rosita García Ascot entre el elenco de intérpretes, es muy posible que estas siglas correspondan a Jesús Bal.

En el programa se hace referencia al Concierto de Stravinski en los siguientes términos:

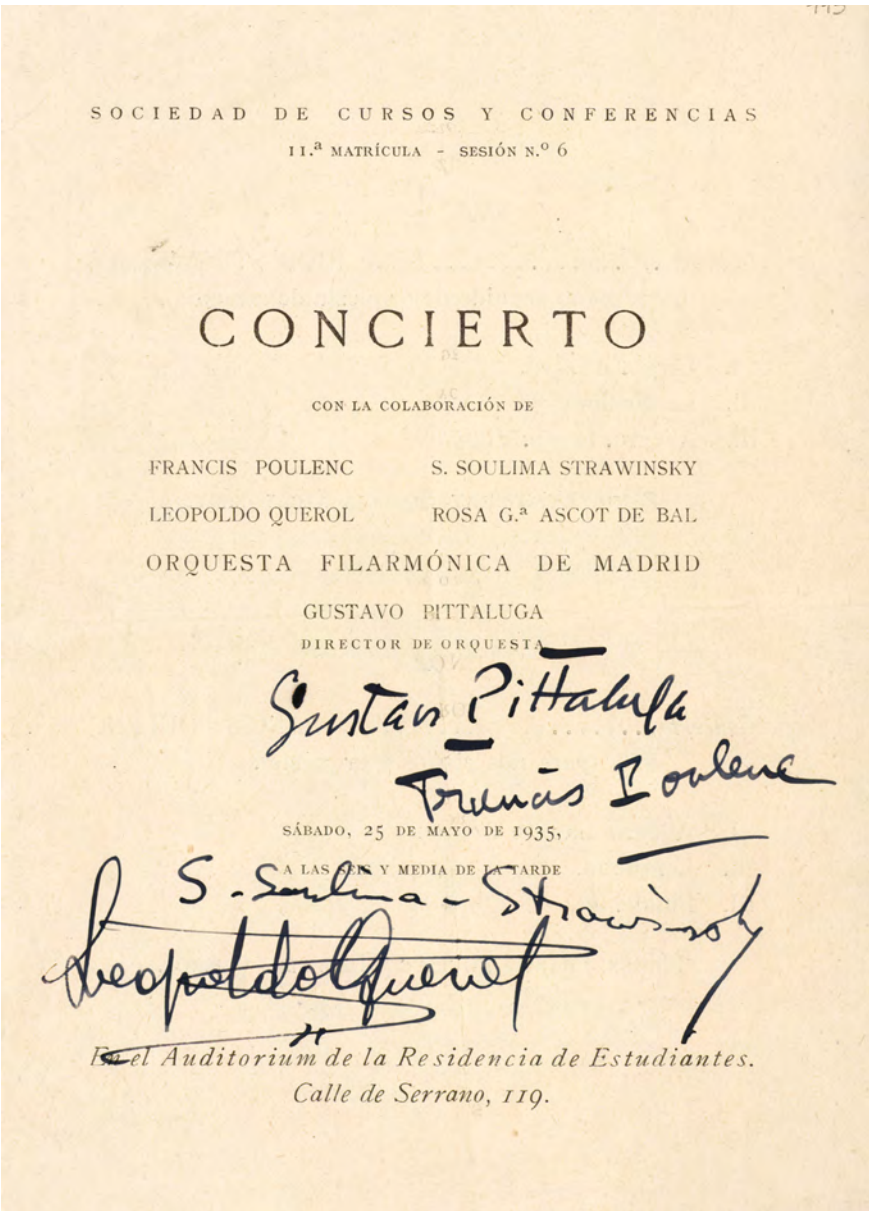
> Obedece a ese estado de la música contemporánea, y en él se cifra lo que se ha denominado el 'retorno a Bach' del autor de *Petruchka*. Algo semejante al 'retorno a Ingres' de Picasso. La obra data de 1924. Hoy está su autor en otros climas, siguiendo su incansable evolución que los auditores madrileños conocen en parte.

La referencia al que se ha dado en llamar "el retorno a Bach" de Stravinski constata el desarrollo de una historización en las apreciaciones musicales, fruto de una paulatina transformación durante el siglo XIX del propio concepto de *música*. Asimismo, pone de manifiesto la existencia de una narrativa encaminada a la construcción del compositor alemán como referente de la tradición musical europea, a punto tal que, como sugiere Antoine Hennion, "Bach 'se convierte en música': no sólo una referencia, un antiguo maestro […] sino un compositor contemporáneo".[40] Desde este punto de vista, al hablar del retorno a Bach de Stravinski se está subrayando que el compositor ruso apostó en su periodo neoclásico por "volver" a la música frente a los desafíos rupturistas del expresionismo.

39. RE-JGB, Ref.: 1935_05_25.

40. "Bach 'becomes music': not only a reference, an ancient Master […] but a contemporary composer", en Antoine Hennion, "Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music", en Martin Cleyton, Trevor Herbert y Richard Middleton, eds., *The Cultural Study of Music* (Londres: Routledge, 2003), 80-91, en particular, 86.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118



SOCIEDAD DE CURSOS Y CONFERENCIAS

11.ª MATRÍCULA - SESIÓN N.º 6

CONCIERTO

CON LA COLABORACIÓN DE

FRANCIS POULENC — S. SOULIMA STRAWINSKY

LEOPOLDO QUEROL — ROSA G.ª ASCOT DE BAL

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MADRID

GUSTAVO PITTALUGA

DIRECTOR DE ORQUESTA

Gustavo Pittaluga

Francis Poulenc

SÁBADO, 25 DE MAYO DE 1935,

A LAS SEIS Y MEDIA DE LA TARDE

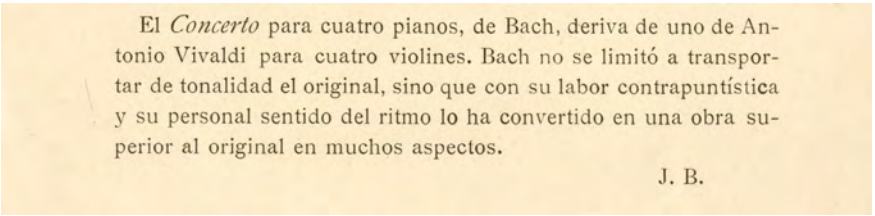
S. Soulima-Stravinsky

Leopoldo Querol

En el Auditorium de la Residencia de Estudiantes.
Calle de Serrano, 119.

5. Programa del concierto celebrado el 25 de mayo de 1935 en la Residencia de Estudiantes con la colaboración de Francis Poulenc, Soulima Stravinski, Leopoldo Querol, y Rosita García Ascot (falta su firma), con la Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección de Gustavo Pittaluga. © Archivo Residencia de Estudiantes.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118



El *Concerto* para cuatro pianos, de Bach, deriva de uno de Antonio Vivaldi para cuatro violines. Bach no se limitó a transportar de tonalidad el original, sino que con su labor contrapuntística y su personal sentido del ritmo lo ha convertido en una obra superior al original en muchos aspectos.

J. B.

6. Detalle de las notas musicológicas al programa, firmadas como J. B. ©Archivo Residencia de Estudiantes.

Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot en los diarios de Vera Stravinski y de Robert Craft

Los diarios de Vera Stravinski constituyen una valiosa fuente de información sobre las peripecias, la agenda, las relaciones sociales y algunos pensamientos del compositor. Por estos motivos, he considerado pertinente emplearlos aquí para rastrear potencial información relativa a sus estancias en México.[41] Así, los pasajes correspondientes a su presencia en el país recogen referencias a encuentros de carácter social, ensayos, viajes y personajes destacados. En ellos aparecen algunos de los principales nombres del panorama musical, artístico y social del México de la época: Jesús Bal y Gay, Rosita García Ascot, Carlos Chávez, Carlos Prieto, Delia del Carril y Adolfo Salazar, entre otros. Las menciones a Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot comienzan a aparecer en el diario de 1941, coincidiendo con la segunda gira de los Stravinski en México:

> Julio de 1941
> 10-9:45 tren a México.
> 11- Descansamos, dormimos, leemos.
> 12- " " ".
> 13- Llegada a México. 20 fotógrafos y todos nuestros amigos mexicanos. Prieto nos da un auto para nuestra estancia.

41. La clasificación de los diarios de Vera Stravinski (PSS-ISC) abarca fundamentalmente tres periodos: 1) 1922-1941; 2) 1950-1958; 3) 1959-1971.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

14- Primer ensayo. Igor está satisfecho.
Guadalupe. Bal y Gay va conmigo a la galería de Inés Amor. Igor escucha al pianista Ochoa. Té con todos en Lady Baltimore.
15- Dos ensayos. Me quedo en casa, escribo cartas, leo a Bertita Harding.
16- Museo con Rosita, antigüedades, libros; cena en casa de Carlos Prieto.[42]
17- Vamos a ver a la señorita Casassus[43] en San Ángel (ella me envía magnolias).
Fiesta de Obregón (arquitecto) con Rosita.
18- Ensayo. Concierto en la Ciudad de México.
Sinfonía, Capricho, Pulcinella.
Divertimento.
Delia del Carril, Ortega, Bal, Salazar, y varios de la orquesta.[44]

Ya en julio de 1946:

22- Ensayo.
Prieto, Chávez, Salazar y Bal y Gay.
Fiesta de Obregón (arquitecto) con Rosita.
26- 21:00 hs. Concierto.[45]

En una de las libretas correspondiente a 1948 falta la semana del 20 de febrero en adelante, días en los que Stravinski dirigió en la Ciudad de México.[46] En cambio, sí aparecen referencias en otro de los cuadernos, en febrero del mismo año: "27-Fiesta con Bal y Gay [texto ilegible]".[47] Por su parte, en las páginas correspondientes a agosto de 1960:

01- […] recepción en el aeropuerto […] Hotel Bawer, bueno, pero no el mejor del mundo.

42. PSS-ISC, "Diario de Vera Stravinsky", julio de 1940, MF 247.1-000224. Para facilitar la fluidez en la lectura, no incluyo los pasajes originales (en inglés) de los diarios de Vera Stravinski, sino que remito a las fuentes.
43. Respeto la ortografía tal y como aparece en el documento. La forma correcta es Casasús.
44. PSS-ISC, "Diario de Vera Stravinsky", julio de 1940, MF 247.1-000224. En las referencias 000400 y 000401 del mismo microfilm aparece el nombre de Rosita, en lo que parece otro diario de Vera correspondiente a 1941.
45. PSS-ISC, "Diario de Vera Stravinsky", julio de 1946, MF 247.1-001447 a 001449.
46. PSS-ISC, "Diario de Vera Stravinsky", febrero de 1948, MF 247.1-001754.
47. PSS-ISC, "Diario de Vera Stravinsky", 27 de febrero de 1948, MF 247.1-001812.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

02- Ensayo ridículamente temprano, 08:00 (07:00 hs. en Los Ángeles). Mejor descansar para el almuerzo […]. Larga siesta por la tarde / Conferencia de prensa /Preguntas estúpidas.
03- Almuerzo (Igor invita) […]/ Prieto alquila un coche/ Guadalupe /Visita a lo de Rosita.
04- […] Almuerzo y cena en nuestra habitación – malo. / 4 [número remarcado varias veces].
Jesús se encarga del vino /Lo recibimos como un regalo/Escándalo con el dinero.
05- 10:00 hs. Ensayo/ 18:00 hs. Recepción en Castillo-Ledón /Cena en lo de Villaseñor / muy encantador/ Embajador Robert Hill / Prieto, Rosita-Jesús.
08- Bal y Gay y Lara en el Aeropuerto/ Salida de México 8 a.m. / Llegada a Panamá 3 p.m.[48]

En ese mismo año, Robert Craft acompañó a Stravinski a México para ayudarle en la gira de conciertos. En la referencia al 2 de agosto de 1960 (Ciudad de México), encontramos en su diario uno de los pasajes más testimoniales y significativos para dar cuenta de la amistad y complicidad que se forjó entre los Stravinski y los Bal-García Ascot:

> En nuestro ensayo de esta mañana, más de la mitad de Bellas Artes está ocupada por estudiantes para nuestro ensayo matutino. Uno de ellos se acerca a Stravinsky diciendo: "Somos muchos los que estamos aquí para conocerlo, fui escogido para estrechar su mano en nombre de todos". Stravinsky agradece desde el pódium el apretón de manos del delegado […] los Bal y Gay están presentes en el ensayo. Son refugiados de la España franquista que poseen una pequeña galería en el Paseo de la Reforma, y que en cuarenta años de matrimonio se han vuelto tan parecidos como gemelos. Cuando me los presentan, intento conversar en una mezcla de italiano y español, pero no entienden una sola palabra, dejan que continúe hasta que dicen, en un excelente inglés, que no han entendido nada. Nos reímos y nos hacemos amigos inmediatamente.[49]

48. PSS-ISC, "Diario de Vera Stravinsky", agosto de 1960, MF 248.1- 000419-000422.

49. "At our rehearsal this morning, the Bellas Artes is half filled with students. One of them approaches I.S., saying, 'We are too many to meet you, and I have been chosen to shake your hand for all' […] I.S.'s friends the Bal y Gays are present at the rehearsal. They are refugees from Franco Spain who keep a small gallery on the Paseo de la Reforma, and who in forty years of marriage have grown as alike as twins. When introduced to them, I try to make conversation in a gabble of Italian and Spanish, and they let me go on and on before saying,

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Igor Stravinsky en los escritos de Jesús Bal y Gay

La producción musicológica de Bal y Gay comprende varias etapas.[50] En la primera se encuentran escritos como *Hacia el ballet gallego*, "Fuenllana y la transcripción de música española para laúd" o *Chopin*, que en alguna ocasión definió como lo mejor que había escrito sobre música.[51] A la segunda etapa corresponden sus campañas de recopilación de música tradicional gallega junto a Eduardo Torner y una serie de publicaciones derivadas de estas investigaciones.[52] También destacan sus cuatro grandes monografías con transcripciones de música hispánica: tres sobre música española —*Treinta canciones de Lope de Vega*, *El cancionero de Upsala*, *Romances y villancicos españoles del siglo XVI*—, y una de música mexicana, *Tesoro de la música polifónica en México*.[53]

Por último, se encuentra un conjunto de escritos, principalmente ensayos breves y críticas de conciertos. Es precisamente este conjunto de textos, publicados en su mayoría en la prensa mexicana, el que revela la presencia del compositor ruso. En ellos descubrimos al Stravinski amigo, pero también al músico que influyó decisivamente en la visión estética tanto de Bal como de toda una generación de jóvenes artistas e intelectuales que, como él, ya habían disfrutado

---

in excellent English, that they do not understand a word. We laugh over this, of course, and are instant friends", en Robert Craft, *The Chronicle of a Friendship (1948-1971)* (Londres: UK Gollancz, 1972), 94. Llama la atención la ausencia de Jesús y Rosita en el índice de nombres de esta publicación.

50. Para la consideración de etapas en los escritos musicales de Jesús Bal y Gay, empleo aquí un criterio de contenido y no de orden cronológico, siguiendo de cerca la propuesta de José López Calo, "Jesús Bal y Gay musicólogo" (Lugo: Actas das Xornadas sobre Bal y Gay, 2003): 11-62.

51. Jesús Bal y Gay, *Hacia el ballet gallego* (Galicia: Editorial Ronsel, 1924); "Fuenllana an the transcription of Spanish Lute-music", *Acta Musicologica* 11, fasc. 1/2 (enero-junio de 1939): 16-27; *Chopin* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1959).

52. Entre 1930 y 1935, Bal y Gay llevó a cabo campañas de recopilación de música tradicional gallega junto al también musicólogo Eduardo Torner, sobre la que luego organizaría un cancionero popular (Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay, *Cancionero gallego* [Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007]). Para una ampliación sobre algunos de estos materiales: Javier Ares Yebra, "Historia de la música en Betanzos (I): las notas de campo de Jesús Bal y Gay sobre las danzas gremiales", *Anuario Brigantino,* núm. 41 (2018): 379-396.

53. Jesús Bal y Gay, ed., *Treinta canciones de Lope de Vega* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 1935); *El cancionero de Upsala*, transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1944); *Romances y villancicos españoles del siglo XVI* (Ciudad de México: La Casa de España, 1939); *Tesoro de la música polifónica en México*, transcripción y notas de Jesús Bal y Gay (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

de su música en los conciertos organizados por la Residencia de Estudiantes de Madrid. En los escritos que Bal y Gay publica entre 1957 y 1961 en la *Revista de la Universidad de México*, aparecen referencias al compositor ruso en relación con: las grandes obras del repertorio stravinskiano; la llegada y posterior difusión del disco (en un momento en el que las tesis benjaminianas sobre el aura y la reproductibilidad mecánica de la obra de arte estaban siendo sometidas a debate); reflexiones sobre las figuras del ejecutante, el intérprete y el director de orquesta; cambios y continuidades en la idea de estilo; la figura de Stravinski como artista moderno; la cuestión de la identidad en relación con los conceptos de asimilación, unidad y autenticidad; y, especialmente presentes, numerosas referencias a las principales fuentes de su pensamiento musical, la *Poética musical* y las *Crónicas de mi vida.*

En su breve texto "Igor Stravinsky", en un tono íntimo, Bal y Gay comparte sus impresiones sobre el compositor ruso en forma de semblanza con motivo de su 75 aniversario:

> Su música […] no pertenece, ni poco ni mucho, al linaje de las músicas que, según Baudelaire, nos toman "como un mar", o de las que, como dijo Cocteau, hay que escuchar "con el rostro entre las manos". Por el contrario, pertenecen, quizá como ninguna otra, al tipo que menciona Ortega y Gasset: el de la que hemos de escuchar como si fuese un objeto propuesto a nuestra contemplación.[54]

La etapa *serial* de Stravinski es la menos considerada en los escritos de Bal. Su lectura sobre las obras seriales del compositor ruso difiere sensiblemente de la que proponen otros compositores decisivos en su recepción en España, como es el caso de Gerardo Gombau, que mostró su predilección por la producción stravinskiana de los años cincuenta y sesenta. Stravinski y Gombau comparten en ese periodo su acercamiento a la *serie* —vital en el caso del compositor español— como elemento generador de su música. Gombau tuvo un papel esencial en la introducción de la música y el pensamiento estético de Stravinski en España, por medio de sus conferencias y cursos de análisis en el Aula de

54. Jesús Bal y Gay, "Igor Stravinsky", *Revista de la Universidad de México* (1957): 23-24, consultado el 12 de febrero, 2020, en https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/70116100-106f-4c1d-b3c9-806abdd7ff2e.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Música del Ateneo de Madrid, en especial los dedicados a la última etapa del compositor ruso.[55]

Si bien Jesús Bal y Gay no prestó una especial atención a este periodo de la producción stravinskiana, algunos de sus escritos ofrecen, sin embargo, interesantes reflexiones sobre este importante capítulo de su música, tal y como demuestra, por ejemplo, su ensayo dedicado a *Agon*, obra "rigurosa y bella como un diamante", en la que incide sobre todo en el uso de la técnica serial como principal elemento estructural.[56]

En cambio, Bal sí mostró una clara preferencia por el neoclasicismo de Stravinski, en línea con su decidido interés por Manuel de Falla y su gusto por la escuela francesa, sobre todo Debussy y Ravel.[57]

La primera crítica musical-periodística de Bal a Stravinski en México fue la publicada en *El Universal* el 28 de julio de 1940, con motivo del primer concierto del compositor ruso en el país. En ella se aprecia el impacto que el acontecimiento supuso para el país mexicano:

> México tuvo el viernes el primer contacto —acontecimiento histórico para nuestra cultura— con el Stravinsky intérprete. El suceso está cargado de trascendencia, y tanto que es imposible discernirla por entero en estos primeros momentos. Dejará un surco fecundo en la vida musical del país y muchas cosas importantes que acaezcan en años venideros a él las deberemos.[58]

55. El principal texto de Gombau sobre Stravinski es la conferencia que pronunció el 7 de noviembre de 1963 en el Ateneo de Madrid. El manuscrito se encuentra en el Archivo Gombau de la Biblioteca Nacional de España (signatura: M. Gombau/63/8). En la misma carpeta, junto a los materiales para esta conferencia se conserva un análisis del *Septeto* de Stravinski para la *Estafeta literaria* de Madrid y varios apuntes biográficos. Fue ésta la primera de un ciclo de siete presentaciones titulado "Igor Strawinsky y la técnica serial" en la que, además de Gombau, participaron Carmelo Bernaola, Odón Alonso, Manuel Carra, Cristóbal Halffter, Ramón Barce y Luis de Pablo. Gombau subraya la "constante y siempre 'penúltima' evolución del genial maestro", aludiendo a las distintas transformaciones orgánicas de la estética stravinskiana, "en las que paradójicamente palpita la lógica de lo ilógico" (el subrayado es de Gombau).

56. RE-JBG, Jesús Bal y Gay, "Stravinsky agonista", Ref. BAL 24/9h, 4.

57. La predilección de Bal por la etapa neoclásica de Stravinski pasaba particularmente por obras como *El beso del hada* (1928).

58. Crítica musical de Jesús Bal y Gay: "Igor Stravinsky y la O.S.M.", *El Universal*, 28 de julio de 1940. Para una ampliación: PSS-ISC, MF 129.1-001550 a 001555. En este microfilm se encuentran también dos críticas de Adolfo Salazar, una del día 29 (fecha escrita a mano), y otra del 31, correspondientes a los dos primeros conciertos de Stravinski en México, los días 26 y 28 de julio de 1940.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Al final, Bal interpela directamente al público mexicano:

> Y ahora, mexicanos, sepan ustedes que Stravinski está encantado con la Sinfónica de México y que las maravillas que su talento de director logró en la noche del viernes no habrían podido alcanzar realidad con una orquesta que no fuese de primer rango. La labor de Carlos Chávez ha hecho posible que ustedes hayan sentido el viernes una de las mayores emociones de su vida musical. Afortunadamente para mí, esta opinión está compartida por el primer músico de nuestro tiempo, hombre extraordinariamente parco en elogios, justo hasta la crueldad.

La siguiente crítica de Bal y Gay a un concierto de Stravinski en México aparecería en *El Universal* el 4 de agosto. Presenta por momentos un carácter confesional:

> Para mi peculiar sentir la música —perdone el lector si estoy abusando de la primera persona, pero es porque, justamente, quiero evitar toda expresión que pudiera parecer dogmática—, si es posible que cualquier obra de Stravinsky llegue a cansarle a uno, antes lo estaré de "Petruchka" o "La Consagración" que de "El pájaro de fuego". Ignoro si esta "mi" verdad está de acuerdo con la de los demás, pero he creído deber exponerla porque viene a explicar mi visión de la unidad en la producción de Stravinsky. Por las mismas razones —mejor dicho, gustos— creo que podría pasarme la vida entera escuchando "Apolo musageta" y "Juego de cartas". Es una música tan "música" que al acabar de oírla se siente uno tan complacido, tranquilo y ágil como después de un buen baño…o de haber escuchado una música de Bach.[59]

En las últimas líneas, incluyendo una nueva referencia a México, se aprecian las positivas impresiones tras las experiencias e intercambios con Stravinski a raíz de su primera gira, vivencias que constituyeron el comienzo de la amistad entre ambos compositores:

> Y ahora maestro y amigo Stravinski, que lleve usted un recuerdo tan grato y cordial de este México generoso y entusiasta como el que usted deja entre nosotros. Los frutos de su venida a esta tierra no dejarán de hacerse sentir, y pronto. Y llenos de esperanza le decimos: "au revoir" …y "come again".

59. Crítica musical de Jesús Bal y Gay: "Stravinsky y su segundo programa", *El Universal*, 4 de agosto de 1940. Para una ampliación de esta crítica véase PSS-ISC, MF 129.1-001556 a 001557.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

La asimilación como característica de la identidad

La reflexión en torno a lo identitario en Stravinski constituye un elemento destacado en los textos de Bal y Gay, se presenta mediante una densidad metafórica y una carga semántica poco habitual. ¿Qué tiene de particular Stravinski para que Bal sitúe lo identitario en el centro del debate en torno a su obra? Su percepción como arquetipo del artista moderno que, como nunca antes, viaja, vive en varios países, publica libros traducidos internacionalmente y aparece de manera periódica en los medios de comunicación, discute de forma directa la idea de la dimensión nacional de la identidad del artista y la de la propia obra como producto exclusivo de una cultura nacional. La consideración de Stravinski como referente de tradición y modernidad en el marco del debate entre lo internacional y lo propio, por un lado, y la utilización de los sistemas de grabación y reproducción musical, por otro, vuelven pertinente una exploración y problematización de la idea misma de identidad.

La existencia de varias formas simultáneas —partituras, análisis, grabaciones, *performance*— enriquece y complejiza el debate alrededor de la identidad particular del objeto musical. Al mismo tiempo, sugiere la posibilidad de concebir la obra musical como una "constelación de mediaciones". Esta perspectiva, que propone y estimula asociaciones en distintos niveles, resulta en particular pertinente al considerar la producción de Stravinski. En él conviven, al menos eventualmente en un periodo de su trayectoria, los papeles de compositor, intérprete y director.[60] En este sentido, Bal abordará sobre todo la identidad del Stravinski director y, en menor medida, la identidad de una obra en relación con la posibilidad de "fijar" su interpretación mediante el disco.

En lugar de un énfasis en lo subjetivo, como en el caso de Schoenberg, la construcción identitaria en Stravinski se enmarca en un proceso de búsqueda de la objetividad. Para Bal y Gay: "El ansia de una música más compacta, más dura, más objetiva ya se hace sentir con fuerza en *Petruchka*, esto es, algunos años antes de que el mismo Stravinski y muchos otros compositores se embarquen conscientemente en lo que se denominará el neoclasicismo".[61] En este sentido, Bal no creía que Stravinski "aspirase a la objetividad absoluta, sino

60. Por ello, como señalé al principio, propongo ampliar la idea de "constelación de mediaciones", propuesta por Georgina Born, al nivel del sujeto productor de música, a partir del reconocimiento en Stravinski de los diversos roles comunicativos que comparecen en el fenómeno musical.

61. Jesús Bal y Gay, "El atolladero", *Revista de la Universidad de México*, núm. 8 (abril de

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

más bien a definirse a sí mismo ante los demás".[62] Por tanto, el objetivismo en Stravinsky es, para Bal y Gay, un rasgo de identidad, incluso antes de manifestarse de manera explícita en su etapa neoclásica.

Sus cambios de modos expresivos, los "constantes desplazamientos estéticos", de lugar geográfico —de Rusia a Suiza, luego Francia y Estados Unidos—, y de paradigma compositivo —del Stravinski neoclásico de los años veinte al serialista de los cincuenta— no suponen para Bal una pérdida de identidad, ya que "el dodecafonista de *Agon*, 1957, es idéntico al politonalista de *La consagración de la primavera*, 1913".[63]

En varios de sus textos, Bal y Gay vincula la reflexión sobre la identidad a una obra concreta. Es el caso, por ejemplo, de *Agon*, que "viene a demostrarnos que la imaginación, la fuerza creadora y la maestría de Stravinski siguen en ascenso y que, a pesar de las nuevas técnicas por él utilizadas, su música sigue sonando a tan suya como en *Petruchka* o en *La consagración de la primavera*".[64]

En "Stravinsky. El hombre y su música", Bal conecta los espíritus creadores de Stravinski y Picasso por medio de la idea de identidad: "resultaría inexcusable no aludir a la identidad en cuanto a evolución, que existe entre la actividad creadora de Stravinsky y la de Picasso, uno de los rasgos que caracterizan al arte de nuestro siglo".[65]

Por su parte, en "Conciliación a la vista", Bal identifica en Stravinski un estilo en sí mismo, al señalar que: "No parecía posible que en los siglos venideros se hablase, en sentido estilístico, de 'la época de Stravinsky' o de 'la época Schoenberg'".[66]

En los escritos de Bal y Gay dedicados a Stravinski aparece otro elemento estrechamente vinculado, a su vez, con la cuestión de la identidad: la idea de asimilación (de estilos, de épocas, de materiales). En "El Stravinsky de 1957", alude a la "constante apetencia por lo que la historia de la música le presenta como aprovechable, como asimilable";[67] "como siempre, agarra

1960): 35, consultado el 16 de marzo de 2020, en https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/2c6ae26d-1326-47cb-8679-a335fa2ad510.

62. RE-JBG, Jesús Bal y Gay, "Igor Stravinsky, de cerca", Ref. BAL 24/9, 1.

63. RE-JBG, Jesús Bal y Gay, "El Stravinsky de 1957", Ref. BAL 24/9d, 4.

64. RE-JBG, Bal y Gay, "Stravinsky agonista", Ref. BAL 24/9h, 5.

65. RE-JBG, Jesús Bal y Gay, "Stravinsky. El hombre y su música", Ref. BAL 24/9g), 3.

66. Jesús Bal y Gay, "Conciliación a la vista", *Revista de la Universidad de México* (enero de 1962): 23.

67. Bal y Gay, "El Stravinsky de 1957", 2.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

el elemento ajeno y, lejos de caer en el pastiche, lo hace suyo, lo asimila, íntegramente, lo convierte en puro Stravinsky. Esta asimilación se patentiza también en otro terreno: el de la técnica serial adoptada para estructurar la obra".[68] En su ensayo sobre "Juan Sebastián Bach y el problema de la originalidad", Bal afirma:

> El buen Juan Sebastián utilizaba la música ajena con la conciencia muy tranquila, porque en su época la música era un bien común y nada tenía de malo que una obra ajena sirviese de base a una propia, en la que un nuevo concepto, una manera personal de ver las cosas —la originalidad, en fin— fuese, desde luego, lo principal. En nuestro tiempo sólo dos hombres parecen haber vuelto a esa vieja actitud: Stravinski y Picasso.

Y seguidamente: "Por otra parte, nadie hace ascos a una obra musical de intención nacionalista, que utiliza temas tomados de la tradición musical de su pueblo. ¡Qué diríamos, si no, de la escuela rusa, de Grieg, de Liszt, de Falla, de Bartok!".[69]

Bal sostiene que la producción de Stravinski responde a una idea de unidad a pesar del cambio de estilos. Esa unidad articula todo el catálogo stravinskiano. En numerosas ocasiones, en su afán de encontrar nuevos territorios sonoros y modos de expresión, a Stravinski se le atacó por sus constantes cambios de estilo, críticas que trataron de ser contrarrestadas firmemente por Bal: "Quienes no conozcan bien el catálogo de las obras stravinskianas y su cronología, la semblanza que aquí queda hecha…podría llevar a creer que éste estuvo variando constantemente de estilo, y no es así". Y otro pasaje en este sentido:

> A quienes así pensaban hube de responder con la célebre frase de Picasso, que Stravinski pudo hacer suya: "Yo no busco, encuentro", lo cual revela una cierta humildad y un espíritu providencialista"./ Y también en ese su asimilar los hallazgos efectuados en la historia de la música se parece a Picasso, infatigable descubridor de estímulos a lo largo de la historia del arte —el primitivo incluido.[70]

68. Bal y Gay, "Stravinsky agonista", 2.

69. Jesús Bal y Gay, "Juan Sebastián Bach y el problema de la originalidad", *Revista de la Universidad de México*, núm. 7 (marzo de 1962): 27-28.

70. Bal y Gay, "Stravinsky. El hombre y su música", 4-5.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

En su texto "En el octagésimo[71] aniversario de Stravinsky" son varios los pasajes en los que Bal se refiere a la asimilación como mecanismo estético-artístico, procedimiento compositivo-estilístico de Stravinski: "En Stravinsky el lenguaje cambia casi de obra en obra, y quienes, por tradición, creen asimilable el estilo al lenguaje, no logran ver un estilo en su música. Olvidan que 'el estilo es el hombre'. Y el estilo en Stravinski se deriva de su actitud especulativa ante el fenómeno sonoro".[72]

> en las obras en que Stravinsky utiliza como materia o punto de partida música ajena. *Pulcinella*, *El beso del hada*, y, menos extremadamente el *Capriccio*, *Apolo musageta*, *Juego de cartas* etc. —la lista completa sería demasiado larga— son prueba de hasta qué punto este compositor puede apropiarse y asimilar lo ajeno, operar sobre estilos bien definidos, sin peligro de quedarse en el pastiche.[73]

Stravinski aparece como un explorador de diversas épocas de la historia de la música, "como conquistador de ellas en beneficio de su propia creación". Lo sorprendente en él es, precisamente, "esa capacidad de apropiarse, de asimilar lo que va encontrando, sin que su personalidad sufra la más mínima merma. En arte es muy peligroso nutrirse con sustancias ajenas: hay siempre el peligro de que nos convirtamos en aquello que comemos. Pero en el caso de Stravinsky semejante peligro parece no existir".[74] En este sentido, vuelve la comparación con el genio picassiano: "En la historia de las bellas artes sólo hay un caso análogo al suyo, el de otro hombre de nuestro tiempo y, como Stravinsky, juvenil anciano: Pablo Picasso […]. Estos dos hombres de poderosa, insobornable personalidad han introducido en el mundo de la cultura […] ese nuevo concepto de libertad creadora que es una especie de patente de corso."[75]

Por su parte, en "El Stravinski de 1957", Bal se refiere a *Pulcinella* y *El beso del hada* como "ejemplos extremos de utilización de músicas ajenas", y al *Capricho para piano y orquesta* y *Apolo musageta*, como "casos flagrantes de asimilación de estilos ajenos", asimilación que para Bal constituye "la prueba de fuego de la originalidad del compositor".

71. Respeto la ortografía tal y como aparece en el documento ("octagésimo", en lugar de "octogésimo").

72. RE-JBG, Jesús Bal y Gay, "En el octagésimo aniversario de Stravinsky", Ref. BAL 24/9k, 1.

73. Bal y Gay, "En el octagésimo aniversario de Stravinsky", 2.

74. Bal y Gay, "En el octagésimo aniversario de Stravinsky", 3.

75. Bal y Gay, "En el octagésimo aniversario de Stravinsky", 3.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

El Stravinski escritor en los textos de Bal y Gay

Al margen de sus declaraciones sobre la inexpresividad de la música, parte de una comunicación estratégica encaminada a influir de manera decisiva en la recepción de su obra,[76] la presencia de un nivel de significado, si se quiere, denotativo en la música de Stravinski viene determinada, precisamente, por el papel que tiene en paralelo su producción literaria, y da lugar a toda una trama de interpretaciones sobre cada una de sus obras musicales. No hay texto de Bal y Gay dedicado a Stravinski que no mencione uno o varios de sus escritos más importantes, por ejemplo:

- *Crónicas de mi vida*

En "Stravinsky y los intérpretes", Bal se refiere en dos ocasiones a varias declaraciones recogidas en la autobiografía de Stravinski: "quien dice intérprete dice traductor, y no sin motivo un dicho italiano en forma de retruécano asimila la traducción a la traición"; y en segundo lugar: "El valor del ejecutante se mide precisamente por su facultad de ver lo que en rigor se encuentra en la partitura y de ningún modo por su obstinación en buscar en ella lo que él querría que hubiese. Y ésta es la mayor y la más preciosa virtud de Ansermet".[77]

En su primera crítica en México sobre el compositor ruso, "Igor Stravinsky y la O.S.M.", encontramos: "Obstinadamente, desde hace pocos años, se dedicó con esfuerzo y humildad —léanse bien sus, 'Crónicas de mi vida'—, a convertirse en pianista y director de orquesta."[78]

76. En este sentido, destaca especialmente el siguiente pasaje de su autobiografía: "Pues por su esencia pienso que la música es incapaz de expresar nada en concreto: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca propiedad inmanente de la música. La razón de ser de la primera no está condicionada en absoluto por la segunda. Si, como siempre es el caso, la música parece que expresa algo, eso no es más que una ilusión, pero nunca una realidad. Es simplemente un elemento adicional que, por una convención tácita e inveterada, le hemos otorgado, impuesto, a modo de etiqueta: un protocolo, en resumidas cuentas, un envoltorio que, por costumbre o por inconsciencia, hemos llegado a confundir con su esencia", en Ígor Stravinski, *Crónicas de mi vida*, trad. de Elena Villalonga Sierra (Barcelona: Alba, 2005), 67.

77. RE-JBG, Jesús Bal y Gay, "Stravinsky y los intérpretes", Ref. BAL 24/9c, 4.

78. Crítica musical de Jesús Bal y Gay: "Ígor Stravinski y la O.S.M.", *El Universal*, 28 de julio de 1940. PSS-ISC, MF 129.1-001550.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

• *Poética musical*[79]

Durante el curso académico 1939-1940, meses antes de su primera gira en México, Ígor Stravinski fue invitado por la Universidad de Harvard para ofrecer una serie de seis conferencias. El compositor se convertía así en el primer músico invitado a la cátedra de Poética Charles Eliot Norton. Las conferencias serían convocadas posteriormente con el título de *Poética musical*, con objeto de una publicación que constituyó la primera edición de esta obra.[80] En "Stravinski y los intérpretes", Bal recuerda que en la *Poética*: "hay todo un capítulo dedicado a la ejecución. En él aclara Stravinsky sus ideas acerca del ejecutante y el intérprete". Recoge además la siguiente frase que el compositor emplea en las conferencias: "Por escrupulosamente anotada que esté una música y por garantizada que se halle contra cualquier equívoco en la indicación de los *tempi*, matices, ligaduras, acentos, etc., contiene siempre elementos secretos que escapan a la definición."[81]

79. Ígor Stravinski, *Poétique musicale* (Harvard: Harvard University Press, 1942). La primera edición en español corrió a cargo de la editorial Emecé, que en 1946 editó las conferencias en Buenos Aires, con traducción de Eduardo Grau y prólogo de Adolfo Salazar. Por su parte, la editorial Taurus (1977) llevó a cabo la primera edición en España, siguiendo la traducción propuesta por Grau en 1946.

80. Es pertinente recordar aquí que la *Poética musical* fue diseñada inicialmente por Pierre Souvtchinski en forma de ocho lecciones, tal y como revela un manuscrito que este filósofo ruso amigo de Stravinski dedicó al diseño de los textos, y redactada por el musicólogo francés Roland-Manuel. Sobre el manuscrito de Souvtchinsky para la *Poética*, véase: Valérie Dufour, "La *Poétique musicale* de Stravinsky. Un manuscrit inédit de Souvtchinsky", *Revue de Musicologie* 89, núm. 2 (2003): 373-392; "Strawinsky vers Souvtchinsky. Thème et variations sur la Poétique musicale", *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, núm. 17 (2004): 17-23; Javier Ares Yebra, "El manuscrito de Souvtchinsky y la *Poética musical*: sobre el concepto de tiempo en el pensamiento estético de Igor Stravinsky", en Yolanda Espiña y Miguel Ribeiro-Pereira, eds., *Cadernos de Teoría das Artes*, Vol. 3: *Arte & Teoría* (Porto: Universidade Católica Editora, 2014), 95-120. A propósito de las conferencias y del papel otorgado a Souvtchinski y Roland-Manuel, sólo muy posteriormente Stravinski vinculó sus nombres con ellas: "Después de haber acordado entregar las conferencias Charles Eliot Norton de Harvard en el invierno de 1939-1940, busqué la asistencia de Souvtchinsky para ayudarme a redactar mis textos en ruso y la de Roland-Manuel para revisarlos y pulirlos en francés", Igor Stravinsky, *Themes and Conclusions* (Londres: Faber and Faber, 1972), 49. Para una ampliación sobre el origen y elaboración de estas lecciones: Javier Ares Yebra, "Pierre Souvtchinsky: desdoblamiento y concentración en Igor Stravinsky. Fuentes y elementos para una propuesta", tesis doctoral (Universidade de Vigo, 2017.

81. Bal y Gay, "Stravinsky y los intérpretes", 2.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Por su parte, en "Inspiración y técnica en la música", se hace eco del uso en la *Poética* de la frase de Chesterton: "En todo lo que se comba con gracia hay necesariamente una tendencia a la rigidez. Los arcos, al curvarse, son bellos sólo porque tratan de mantenerse rectos." De esas frases se aprovecha Stravinsky para explicar una parte del proceso creador.[82] En "Igor Stravinsky, de cerca", Bal acude a la *Poética* para enfatizar la importancia del orden en su pensamiento musical, y rescata algunas frases en este sentido: "El arte es lo contrario del caos" / "Un sistema de composición que no se asigna a sí mismo límites termina en pura fantasía."

En "Filisteos y snobs", presenta extensas citas de la *Poética*, entre otras: "La cualidad de revolucionario se atribuye generalmente a los artistas de hoy en un sentido laudatorio, sin duda porque vivimos en unos tiempos en que la revolución goza de una especie de prestigio dentro de una sociedad anticuada."[83]

Ya en "Stravinsky. El hombre y su música" encontramos la siguiente referencia: "En su *Poética musical*, (Stravinsky) había hecho suya la sentencia de Eugenio D'Ors. 'Todo lo que no es tradición es plagio'."[84]

Por último, destacan algunas referencias a *Memorias y comentarios* —en "Stravinsky y los intérpretes", algunas notas sobre la idea del director de orquesta como figura particular y especialmente autorizada del intérprete—,[85] y a las *Nuevas crónicas* en "Stravinsky y los intérpretes": "habla (Stravinsky) de la utilidad de los discos grabados por el propio compositor, para aquellos intérpretes que deseen saber cuál es la interpretación correcta de una determinada obra".[86]

A modo de conclusión

Con el ocaso del largo siglo XIX, en los primeros compases del siglo XX, el músico irá abandonando progresivamente la soledad romántica de su torre de

82. Jesús Bal y Gay, "Inspiración y técnica en la música", *Revista de la Universidad de México*, núm. 7 (marzo de 1956): 12, consultado el 30 de marzo de 2020, en https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/a7f5dcfc-ac8a-463a-adc8-4ee80659e763. La frase de Chesterton a la que alude Bal aparece en: Stravinski, *Poétique musicale*, 37.

83. Jesús Bal y Gay, "Filisteos y snobs", *Revista de la Universidad de México*, núm. 2 (octubre de 1957): 24, consultado el 6 de abril de 2020, en https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/96f76394-d2d8-472d-86f9-8873ce55e7e9.

84. Bal y Gay, "Stravinsky. El hombre y su música", 5.

85. En este sentido, aparece Ansermet como "ejecutante perfecto" del Stravinski de la primera etapa, caso de *La historia del soldado*, entre otras obras.

86. Bal y Gay, "Stravinsky y los intérpretes", 1.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

marfil para comenzar a exponer su imagen y compartir su proceso creador en los medios de comunicación de masas. La crítica musical y el ensayo periodístico como forma de legitimación y deslegitimación artística, como arena de discusión de estilos y lenguajes, revelará también un espacio de batalla por forjar una identidad, garantizar visibilidad y reconocimiento en un contexto de profundos cambios en las relaciones sociales, en los vínculos del arte con la sociedad, y en las comunicaciones, para derivar todo ello en un total reordenamiento espacio-temporal de la vida cotidiana.

Con la aparición de los medios de comunicación de masas, los artistas —con Stravinski a la cabeza— debieron de intuir rápidamente la trascendencia que iba a tener la visibilidad para los tiempos modernos. La prensa, la radio, y más tarde la televisión, se convertirían en espacios de exhibición imprescindibles, medios paralelos al que venía siendo el lugar habitual de comunicación musical, esto es, la sala de conciertos. La visibilidad garantizaba la inclusión en un mundo cuya representación se iba desplazando poco a poco de lo palpable a lo comunicable.

A pesar de la amistad que les unió en un ambiente bastante intenso en términos vitales y rico en intercambio intelectual y artístico, la historiografía musical apenas ha explorado la influencia que Ígor Stravinski ejerció sobre los músicos españoles exiliados en México, y a su vez, la potencial importancia de su experiencia mexicana, sobre todo en lo que se refiere a la dimensión religiosa de su pensamiento estético, cuestión que aún permanece sin abordar. Un acercamiento a la producción de este grupo a partir de la figura de Jesús Bal y Gay y de sus escenarios biográficos, nos ha permitido articular y avanzar en la investigación sobre sus aportes a una historia cultural del arte.

Por otro lado, resta una investigación exhaustiva sobre la totalidad de los diarios de Vera Stravinski para determinar otras posibles referencias a Jesús Bal y Gay y Rosita García Ascot, especialmente en fechas en las que Stravinski no tenía conciertos en México. Sería ésta una buena manera de demostrar que, en ocasiones, los Stravinski también viajaban a México por motivos personales, de amistad, y no sólo profesionales.

El análisis de la numerosa documentación aportada permite afirmar que Stravinski no sólo representó un referente personal y artístico, sino un verdadero *leitmotiv* en la producción musicológica de Jesús Bal y Gay, quien a su vez tuvo, sin duda alguna, un papel importante en la difusión de la obra y el pensamiento stravinskianos.

A la vista del cosmopolitismo inherente a la vida moderna, producto, entre otras cosas, de las nuevas comunicaciones, el rápido intercambio de ideas, y la

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

mejora en los transportes, la recepción de un compositor como Stravinski en una cultura y país determinados no puede ser abordada únicamente desde el punto de vista musicológico. Es preciso combinar herramientas y perspectivas procedentes de otros ámbitos de estudio, como la sociología, la estética y la historia de las ideas. En este sentido, la consideración de Stravinski como artista "moderno" se revela más como una deducción natural de su propio perfil biográfico que de su(s) estilo(s) compositivo(s). En definitiva, no hablamos de un artista *moderno* sino, más bien, de un artista *en sentido moderno.* ♣

N.B. Este trabajo ha sido posible gracias a una beca de investigación posdoctoral en la Paul Sacher Stiftung de Basilea (2019). Mi agradecimiento al personal de la institución por haberme facilitado en todo momento las tareas de investigación, de modo particular a Heidy Zimmermann, directora de la Stravinski Collection. Asimismo, agradezco sus aportes a Consuelo Carredano, del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM). Igualmente, quiero expresar mi gratitud al personal del Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes de Madrid, a la Biblioteca Nacional de España, y al Archivo Manuel de Falla de Granada, por haberme proporcionado para consulta sus documentos relativos a Stravinski. Mi reconocimiento a las instituciones mencionadas por permitir generosamente la reproducción de los documentos incorporados al texto.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Entre el biznes *y el arte: el sistema de estrellas y el teatro empresarial en el circuito teatral judío de Buenos Aires*

Between Biznes *and Art: The Star System and Business Theater in the Jewish Theater Circuit of Buenos Aires*

Artículo recibido el 9 de septiembre de 2019; devuelto para revisión el 18 de mayo de 2020; aceptado el 23 de junio de 2020; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118.2742.

Paula Ansaldo Universidad de Buenos Aires-Instituto de Artes del Espectáculo/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Núcleo de Estudios Judíos, paulansaldo@hotmail.com, https://orcid.org/0000-0002-9105-5431.

Líneas de investigación Teatro argentino; historia del teatro; teatro judío.

Lines of research Argentine theater; history of theater; Jewish theater

Publicación más relevante Compilación y participación autoral en el libro: *Teatro independiente. Historia y actualidad* (Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017).

Resumen En 1930 comenzó en Buenos Aires la época dorada del teatro judío en Argentina. Sin embargo, ya desde las primeras décadas del siglo XX, el desarrollo del circuito teatral en ídish (*yidis*) se organizó en función de un sistema de estrellas por el cual los empresarios traían a importantes figuras del exterior que, con su fama y prestigio, despertaban el interés de las masas judías porteñas y les garantizaban un éxito seguro de la temporada. Para algunos, la visita de las estrellas era lo que permitía la supervivencia y el crecimiento del teatro judío en Buenos Aires, para otros, era la responsable de que no se pudiera desarrollar un teatro judío-argentino que fuera impulsado por artistas locales. En este trabajo indagaremos en los debates y cuestionamientos que se generaron en torno al "star system", así como en el modo de funcionamiento del teatro empresarial judío.

Palabras clave Teatro judío; Buenos Aires; sistema de estrellas; teatro argentino; ídish.

Abstract In 1930, Buenos Aires witnessed the beginning of the golden age of Jewish theater in Argentina. However, from the first decades of the twentieth century, the development of the theatrical circuit in Yiddish was organized on the basis of a "star system" under which impresarios

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

brought important figures from abroad who, with their fame and prestige, roused the interest of the capital's Jewish masses and guaranteed the sure success of the season. For some, the visit of the stars was what enabled the Jewish theater in Buenos Aires to survive and grow; for others, it impeded the development of an Argentine-Jewish theater driven by local artists. This article investigates the debates and questionings that were generated around the "star system", as well as the mode of functioning of the Jewish commercial theater.

Keywords Jewish theater; Buenos Aires; star system; Argentine theater; Yiddish.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

PAULA ANSALDO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES-INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO
CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS
NÚCLEO DE ESTUDIOS JUDÍOS

Entre el biznes *y el arte:*

el sistema de estrellas y el teatro empresarial en el circuito teatral judío de Buenos Aires

Introducción

Este trabajo se centra en el desarrollo del circuito teatral judío de Buenos Aires en el periodo de 1930 a 1950, en el cual se consolidan el sistema de estrellas y el modo de producción empresarial. Si bien su comienzo suele situarse en 1901 con la representación en el Teatro Doria de la opereta cómica *El tartamudo* de Abraham Goldfaden,[1] este teatro tiene su mayor crecimiento en la década de los años treinta, cuando Buenos Aires se posiciona como un centro teatral judío de importancia internacional. Durante su época dorada, que se extendió hasta entrados los años cincuenta, en la ciudad llegaron a funcionar hasta cinco teatros que representaban todas sus obras completamente en ídish —la lengua hablada por la mayoría de la población judía de Europa Oriental hasta la segunda guerra mundial—[2] por lo que estaban dirigidas espe-

1. Samuel Rollansky, "Dos yídishe gedrukte vort un teater in Argentine" [El periodismo, las letras y el teatro judíos en la Argentina], en *Cincuenta años de vida judía en la Argentina* (Buenos Aires: Comité de Homenaje a *El Diario Israelita*, 1940); T. Beylin, "*Tzu der geshikhte funen yidishn teater in Arguentine*" [Historia del teatro ídish en Argentina], en *Argentina. Cincuenta años de vida judía en el país* (Buenos Aires: XX Aniversario del *Di Presse*, 1938).

2. En 1908, en la conferencia de Chernowitz, el ídish fue declarado una lengua nacional del pueblo judío.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

cíficamente al público judío de origen ashkenazí.[3] Si bien la ciudad ya había recibido la visita de estrellas extranjeras en años anteriores, es a partir de la década de los años treinta cuando las más reconocidas figuras del teatro judío de Estados Unidos y Europa —tales como Jacob Ben-Ami, Maurice Schwartz y Joseph Buloff— comienzan a incluir a Buenos Aires como destino predilecto en sus giras internacionales.

Abordaré el funcionamiento del circuito teatral judío en ídish que se consolidó en Buenos Aires en la década de los años treinta, centrándome especialmente en el modo de producción empresarial[4] y en el afianzamiento de un sistema de estrellas. A lo largo del artículo, plantearé preguntas tales como: ¿Quiénes fueron los actores y actrices que se presentaron en Buenos Aires durante este periodo? ¿De dónde provenían? ¿Qué tipos de obras brindaban? ¿Qué alcances tenía la llegada de artistas extranjeros para los artistas locales? ¿Cómo funcionaba el sistema de estrellas? ¿Qué oposiciones y respuestas a este sistema se desarrollaron?

Para responder a estas preguntas, me apoyaré en los materiales históricos de la época, como también en las memorias de quienes fueron los protagonistas del fenómeno que estudio, tanto a partir de los testimonios generados para esta investigación como de los preexistentes, poniéndolos en diálogo con el acervo archivístico y los materiales documentales obtenidos.

Será necesario, para comprender mejor el fenómeno que analizo, tener en cuenta que el teatro judío en ídish que se desarrolló en la Argentina formaba

3. Es necesario aclarar que la inmigración judía que llegó a Argentina desde finales del siglo XX estuvo compuesta por judíos de origen ashkenazí, es decir, aquellos provenientes de Europa del Este y Rusia, cuya lengua era el ídish, y de Europa Central, de habla alemana o húngara, pero también de judíos sefaradíes, que venían de diferentes países de Medio Oriente y hablaban árabe o ladino. Sin embargo, en este trabajo me centraré únicamente en el universo cultural de los judíos ashkenazíes, debido a que fueron quienes llevaron adelante una práctica teatral sostenida y conformaron un circuito teatral propio destinado al público judío, mientras que entre los sefaradíes no encuentro desarrollo de formas teatrales durante el periodo que estudio. Por otra parte, las representaciones en español dentro de este circuito sólo aparecen ya entrada la década de los años cincuenta, fuera del periodo elegido. Por estas razones, cuando en este trabajo utilizo la denominación *teatro judío* o *circuito teatral judío* me estoy refiriendo al teatro desarrollado en lengua ídish.

4. Utilizo la noción de *teatro empresarial* para referirme a los teatros donde eran los empresarios quienes se hacían cargo de los costos para llevar adelante la temporada teatral. Uso la categoría de *teatro empresarial*, en lugar de la de *teatro comercial*, ya que la tensión entre los intereses comerciales y los artísticos será una constante en los teatros judíos durante el periodo que estudio, mientras que lo que los singularizará será el hecho de estar manejados por empresarios.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

parte de una red cultural transnacional, una red interconectada de comunidades de ídishparlantes alrededor del mundo que constituía una audiencia global, no confinada por las barreras idiomáticas o geográficas que limitaban a los teatros nacionales. Así, el teatro judío —al igual que las publicaciones periódicas y los libros— operaba más allá de los bordes nacionales. Esto provocó que los directores, actrices y actores judíos trabajaran de manera itinerante, desplazándose y viajando permanentemente entre los diferentes centros teatrales judíos del mundo: de Varsovia a París, de Vilna a Nueva York, de Londres a Buenos Aires. En este sentido, parto de la perspectiva de la historia transnacional, para la cual el teatro judío de este periodo es una de las denominadas prácticas transnacionales, es decir "prácticas que atraviesan fronteras estatales pero que no surgen necesariamente de agencias o actores estatales, y que pueden operar en tres ámbitos: el económico, el político y el cultural".[5] La historia transnacional indaga en la múltiple variedad de relaciones, lazos e interacciones que vinculan a personas e instituciones más allá de las fronteras de los Estados-nación. Al respecto, Leonardo Senkman y Judit Bokser Liwerant afirman que:

> los judíos oriundos de Europa oriental, especialmente Polonia, lograron establecer entre ambas guerras mundiales relaciones transnacionales de centro-periferia que influyeron poderosamente en la construcción de una nueva diáspora ídishparlante etno-transnacional en Buenos Aires.[6]

Por esta razón, esos autores proponen un acercamiento al estudio de la vida judía en América Latina en términos de la interacción entre las dimensiones nacional y transnacional.[7] En esta misma línea, Alejandro Dujovne postula que, para comprender los modos de circulación y producción del libro (podríamos decir, del teatro) judío es preciso "inscribirlos en una geografía transnacional y en una historia de larga duración".[8]

5. Darina Martykanova y Florencia Peyrou, eds., *Revista Ayer. La Historia Transnacional* 2, núm. 94 (2014): 13.

6. Judit Bokser Liwerant y Leonardo Senkman, "Diásporas y transnacionalismo. Nuevas indagaciones sobre los judíos latinoamericanos hoy", *Judaica Latinoamericana,* núm. 7 (2013): 24.

7. Judit Bokser Liwerant desarrolla el binomio nacional/transnacional en su artículo "Being National-Being Transnational: Snapshots of Belonging and Citizenship", en Mario Snzajder, Carlos Forment y Luis Roniger, eds., *Shifting Frontiers of Citizenship: the Latin America Experience* (Leiden y Londres: Brill, 2013), 343-365.

8. Alejandro Dujovne, *Una historia del libro judío. La cultura judía argentina a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2014), 29.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

De esta forma, reflexionar sobre la circulación transnacional del teatro judío implica, necesariamente, partir de un abordaje cartográfico como el que propone el teatro comparado, la disciplina que estudia "los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, entre otros), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad".[9] Sigo en este aspecto a Dubatti, quien sostiene que la culminación del teatro comparado es la elaboración de una cartografía teatral, es decir, mapas específicos del teatro que constituyen una síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro. Esta mirada cartográfica del teatro resulta especialmente útil para indagar en el caso del teatro judío, donde los mapas teatrales no siempre se superponen con los mapas geográfico-políticos de los Estados nacionales, ya que los directores, actrices y actores judíos trabajaban de manera itinerante, desplazándose y viajando con frecuencia entre los diferentes centros teatrales judíos de la diáspora. Esto se debe a que, como señala Dubatti, la territorialidad del teatro compone mapas de geografía teatral que no siempre coinciden con los mapas de la geografía política, sino que dialogan con ellos por su diferencia. En este mismo sentido, María Valeria Emiliozzi entiende el territorio "como una construcción social e histórica formalizada por la materialización de las actividades humanas en un espacio físico determinado, pero que se desplaza por fuera de los límites jurídicos, del espacio material".[10] De esta forma, a pesar de formar parte de un sistema cultural que funcionaba de forma transnacional, el teatro judío de Buenos Aires crea su propio territorio específico, a partir del cual establece vínculos con otras territorialidades.

Buenos Aires 1930, capital teatral judía

A partir de la década de los años treinta, Buenos Aires se afianza como un centro teatral judío de importancia internacional, debido a una serie de múltiples factores. En primer lugar, durante el periodo de entreguerras y en la segunda posguerra, se asentó en Buenos Aires una gran población de judíos

9. Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* (Buenos Aires: Atuel, 2012), 110.

10. María Valeria Emiliozzi, "El territorio hecho cuerpo: del espacio material al espacio simbólico", *Abra,* núm. 33 (2013): 20.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

ídishparlantes que llegaron escapando del antisemitismo y las difíciles condiciones de vida en Europa.[11] La mayoría de estos inmigrantes tenía ya incorporada la asistencia al teatro como una práctica cultural relativamente habitual dado que en ese entonces existían compañías teatrales judías que se presentaban a lo largo de todo Europa.[12] Como señalan Slavsky y Skura, "en ese mundo de transición cultural, las formas populares contenidas en el teatro ídish constituyeron una fuente de estabilidad que apelaba a fórmulas conocidas por la audiencia".[13] Para los inmigrantes recién llegados, el teatro resultaba un lugar de encuentro en el cual combatir el desarraigo al recordar las costumbres y tradiciones propias, y compartir la lengua materna. El teatro en castellano no podía cumplir esta función en tanto que la barrera idiomática y la representación de problemáticas con las que el inmigrante judío no se sentía identificado, lo alejaban de las salas teatrales porteñas, impulsándolo a desarrollar su propia cultura teatral local.

Por otro lado, en esos años, el teatro en ídish que se desarrollaba en los principales centros teatrales de la época, tales como Nueva York y Varsovia, empieza a sufrir una fuerte declinación que obliga a los actores y actrices a realizar giras cada vez más extensas en busca de público. En los Estados Unidos esto se debió por un lado a las limitaciones impuestas a la inmigración judía a partir de 1924, que impidió que se renovara el público de los espectáculos; y por el otro, a la asimilación idiomática de las generaciones de jóvenes nacidos en el país que ya se habían integrado culturalmente, de forma tal que el ídish fue perdiendo su lugar como primera lengua entre los judíos estadounidenses.[14] Estas razones, sumadas a la competencia cada vez mayor de los espectáculos de Broadway, a la aparición del cine sonoro y a la crisis económica de 1929, provocaron que la temporada teatral se volviera cada vez más corta y que

11. Se estima que desde 1889 hasta 1940 llegaron a Argentina más de 225 mil judíos. Véase Fernando Devoto, *Historia de la inmigración en la Argentina* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004); Haim Avni, *Argentina y la historia de la inmigración judía 1810-1950* (Buenos Aires: Editorial Universitaria Magnes-AMIA, 1983).

12. Joel Berkowitz y Barbra Henry, eds., *Inventing the Modern Yiddish Stage: Essays in Drama, Performance, and Show Business* (Detroit: Wayne State University Press, 2012).

13. Leonor Slavsky y Susana Skura, "1901-2011. Cien años de teatro idish en Buenos Aires", en Ricardo Feierstein y Stephen Sadow, comps., *Recreando la cultura judeoargentina* (Buenos Aires: Milá, 2002), 297.

14. Edna Nahshon, "The Yiddish Theater in America: A Brief Historical Overview", en Zachary Baker y B. Sohn, eds., *The Lawrence Marwick Collection of Copyrighted Yiddish Plays at the Library of Congress: An Annotated Bibliography* (Washington: Library of Congress, 2004), 18.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

muchos teatros cerraran, por lo que los actores y actrices optaron por irse de gira a otros lugares del mundo en los cuales las comunidades judías estaban en pleno crecimiento, como era el caso de la Argentina.[15] Al mismo tiempo, el hemisferio sur se beneficiaba por la oposición de temporadas, de manera tal que en el receso de verano, los actores extranjeros podían viajar a presentarse en Argentina, sin necesidad de abandonar sus propias compañías. Realizaban así dos temporadas de invierno, una en Estados Unidos, y otra en Sudamérica, una con base en Nueva York, y la otra con base en Buenos Aires, desde donde viajaban también a otras ciudades argentinas como Rosario, Córdoba y Santa Fe, y a las colonias judías, así como también a otras ciudades latinoamericanas como Montevideo, Santiago de Chile, San Pablo y Río de Janeiro.

Los años treinta son también el momento en que el teatro judío deja de estar vinculado con los tratantes de blancas. Según han postulado los historiadores, hasta finales de la década de los años veinte muchas de las empresas teatrales judías se sostenían gracias al dinero proveniente de la prostitución. En Buenos Aires, donde la prostitución fue legal entre 1875 y 1936, existió una importante red de trata de blancas —llamada primero Sociedad Israelita de Socorros Mutuos "Varsovia", luego Zwi Migdal— que operó en la Argentina y trajo a cientos de mujeres desde Europa del Este para trabajar en sus prostíbulos. Slavsky y Skura señalan que durante este periodo, los rufianes (como se denominaba a los proxenetas) "invertían su dinero en la producción teatral y las mujeres que explotaban formaban una parte importante de su auditorio";[16] Víctor Mirelman sostiene que el auditorio estaba en gran medida compuesto por los rufianes y sus mujeres "que eran el verdadero sostén del teatro";[17] Alan Astro se refiere a la "influencia del dinero sucio en el teatro ídish",[18] y Nora Glickman afirma que "era bien sabido que los traficantes contaban con el apoyo de las autoridades policiales y que eran los protectores financieros del teatro

15. Nahma Sandrow, *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater* (Syracuse: Syracuse University Press, 1995), 87-88.

16. Leonor Slavsky y Susana Skura, "1901-2011. Cien años de teatro ídish en Buenos Aires", en Feierstein y Sadow, *Recreando la cultura judeoargentina* (Buenos Aires: Milá, 2002), 298.

17. Victor Mirelman, *En busca de una identidad: los inmigrantes judíos en Buenos Aires 1890-1930* (Buenos Aires: Milá, 1988), 289.

18. Alan Astro, "Más allá de la represión: la literatura ídish en América Latina", en Adriana Huberman y Alejandro Meter, eds., *Memoria y representación. Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2006), 215.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

ídish".[19] Como señala Rollansky (1940), fue ese sector de la población judía el primero que consideró al teatro como propio al convertirlo en un espacio de socialización y encuentro. Por su parte, Mir Yarfitz en su trabajo sobre los judíos y el trabajo sexual,[20] se refiere al teatro ídish de este periodo como un espacio de particular visibilidad para los tratantes de blancas, ya que ofrecían financiación y un público entusiasta para las obras teatrales. De esta forma, la presencia de los proxenetas y sus pupilas en el teatro provocó una serie de nociones entre los judíos de Buenos Aires, que llevaron a identificar al teatro judío con un espacio de inmoralidad e indecencia, no adecuado para familias. Yarfitz sostiene que el público de alguna manera sentía que ponía en riesgo su reputación cuando iba al teatro judío, puesto que temía ser confundido por los no judíos con un proxeneta o una prostituta.[21] Por su parte, los críticos e intelectuales consideraban que la voluntad de los empresarios por satisfacer a los proxenetas tenía incidencia en la elección de los repertorios y que esto no permitía que el teatro judío dejara de ser un mero entretenimiento para convertirse en una experiencia de mayor interés artístico y cultural. Lo cierto es que, más allá de la influencia concreta que los proxenetas realmente tuvieran, estas ideas desprestigiaban el teatro judío, y alejaban a un importante sector del público de las salas teatrales.

Este proceso comienza a revertirse a partir de 1926, cuando los principales teatros que presentaban obras en ídish prohibieron de manera oficial la entrada a los tratantes de blancas, y por último, en 1930, cuando la Zwi Migdal se disuelve, el teatro judío se libera en definitiva de toda sospecha acerca de influencia prostibularia, lo cual permite que un público más amplio comience a asistir con regularidad al teatro.

Es así que, entre los años treinta y cincuenta, se desarrolla la época dorada del teatro judío en Buenos Aires, donde encontramos cuatro teatros prácticamente destinados en exclusiva a presentar obras en ídish: el Excelsior y el Soleil en el barrio de Abasto, el Mitre en Villa Crespo, el Ombú en el barrio de Once (donde después se construiría el edificio de la Asociación Mutual Israelita Argentina [AMIA]),[22] y en los años cincuenta, el teatro construido por el Idisher

19. Nora Glickman, *La trata de blancas* (Buenos Aires: Pardes, 1984), 50.

20. Mir Yarfitz, *Impure Migration: Jews and Sex Work in Golden Age Argentina* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2019).

21. Yarfitz, *Impure Migration,* 126.

22. La Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA) es la organización central de la comunidad judía argentina, situada en la ciudad de Buenos Aires.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Folks Teater (IFT) en la calle Boulogne Sur Mer. En ocasiones, se alquilaban también otras salas como las del Teatro Nuevo y el Teatro Coliseo. Además de los teatros, algunos bares presentaban números artísticos y de variedades con temas judíos a la manera del café-concert, tales como El Cristal y El Internacional, con lo que se conformó un amplio y diverso circuito teatral completamente representado en ídish.

Las funciones se daban de martes a domingo, incluso con dos o tres representaciones en un mismo día durante los fines de semana, y las salas se mantenían llenas a lo largo de toda la temporada, que por lo general duraba de abril a noviembre. El público que asistía a los teatros en ídish era heterogéneo: se componía tanto por inmigrantes recién arribados al país, como por judíos que ya desde hacía muchos años residían en Buenos Aires; concurrían tanto los obreros como los judíos más adinerados y aquellos que ya comenzaban a conformar la clase media argentina. Incluso algunas familias viajaban a Buenos Aires desde otras provincias o desde las colonias judías, para asistir a las funciones del teatro judío.[23]

El teatro empresarial y el starismo

En un testimonio publicado en 1985, Salomón Stramer, uno de los más reconocidos actores y empresarios teatrales del campo teatral judío de Buenos Aires, decía: "como empresarios quisimos tener dos cosas al mismo tiempo: responsabilidad en los *biznes*[24] y buen repertorio, un aporte a la cultura".[25] Esta frase resume de alguna manera la problemática que afrontó el teatro empresarial en ídish en la Argentina durante su periodo de mayor auge, entre 1930 y 1950: la contradicción entre la búsqueda de rentabilidad comercial, y el deseo de brindar espectáculos de calidad artística. Para los empresarios teatrales no siempre fue posible servir a ambos objetivos y no todos los teatros buscaron satisfacerlos en igual manera, pero a lo largo de los años la polarización entre repertorios de calidad y espectáculos de menor nivel fue creciendo y el rumbo que

23. Reconstrucción a partir de las entrevistas de la autora a espectadores de la época: Moishe Korin, Ángel Goldman y Cacho Lotersztain.

24. *Biznes* significa negocios y es un anglicismo en ídish.

25. Sara Itzigshon, Ricardo Feierstein, Isidor Niborski y Leonardo Senkman, "Salomón Stramer", *Integración y marginalidad. Historias de vidas de inmigrantes judíos en Argentina* (Buenos Aires: Editorial Pardes, 1985), 18.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

debía tomar el teatro judío de Buenos Aires fue un tema debatido entre los artistas e intelectuales.

Uno de los recursos para atraer al público que resultó más cuestionado fue la utilización del "star system", un sistema de estrellas por el cual los empresarios traían a importantes figuras del exterior que, con su fama y prestigio, despertaban el interés de las masas judías porteñas y les garantizaban un éxito seguro de la temporada. Para algunos, el "star system" era lo que permitía la supervivencia y el crecimiento del teatro judío en Buenos Aires, para otros, era el responsable de que no se pudiese desarrollar un teatro judío-argentino que fuese llevado por artistas locales.

Los empresarios radicados en Argentina —tales como Adolfo Mide o Isaac Nuguer— alquilaban las salas teatrales y traían a distintas figuras extranjeras cada año para encabezar sus compañías, las cuales estaban formadas por artistas locales. Para esto utilizaban su propio capital, asumiendo un gran riesgo económico y recurrían a la venta de entradas anticipadas o de funciones a beneficio para instituciones, que les adelantaban el dinero necesario para costear los gastos de la temporada.[26] Así, los empresarios teatrales y sus intermediarios tuvieron un importante papel, elaboraron una red de contactos y desarrollaron un sistema de incentivos económicos y simbólicos, que permitieron que se presentaran en la ciudad las más importantes figuras de la época. Se trataba, por tanto, de un sistema que se sostenía mediante la taquilla, razón por la cual estaba fuertemente orientado a satisfacer los gustos del público y garantizar así su asistencia, que era lo que permitía recuperar el dinero invertido.

Mediante este sistema de estrellas, llegaron durante esos años a la Argentina múltiples artistas internacionales, provenientes principalmente de los Estados Unidos y Europa, a los cuales se los denominaba con el término en ídish *gastrolir/n*, que hacía referencia a su carácter de actores visitantes, o con la palabra proveniente del inglés *star*. Cada empresario traía tres o hasta cuatro figuras por cada temporada, las cuales se presentaba por algunos meses, y luego le daban lugar a la siguiente *star* que llegaba del extranjero. Esto creaba una gran competencia entre los empresarios y sus teatros por presentar y posicionar a sus estrellas como las grandes atracciones de la temporada. Para esto, desplegaban estrategias publicitarias por medio de afiches y, en especial, por medio de

26. En sus memorias, el empresario teatral Adolfo Mide relata una serie de anécdotas, en las cuales pueden verse las estrategias utilizadas por los empresarios para conseguir el dinero necesario para financiar la temporada teatral. Adolfo Mide, *Epizodn fun ídish teater* [Episodios del teatro ídish] (Buenos Aires, 1957) (traducción del ídish de León Skura).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

los anuncios y notas en los diarios judíos, donde se daba a conocer a las figuras internacionales que vendrían en cada temporada, se señalaban sus éxitos y las obras en las que habían representado, lo que contribuía a estimular el entusiasmo del público argentino. De esta forma, el interés de los espectadores se nutría de la novedad, ya que el sistema de estrellas implicaba una renovación constante de los actores y actrices, y de las obras de la cartelera, con nuevos estrenos y figuras que cambiaban mes a mes. Durante este periodo, el campo teatral judío de Buenos Aires se encontraba condicionado por el tipo de espectáculos que se presentaban en las ciudades que funcionaban como centros productores del teatro judío mundial: Varsovia, y luego, sobre todo, Nueva York.

En cuanto a los géneros de las obras representadas, la cartelera teatral judía estaba dominada por las operetas, los melodramas y las comedias musicales, que eran el tipo de espectáculos que más éxito tenían entre el público y con mayor difusión en los escenarios de los Estados Unidos y Europa. Se trataba de espectáculos que utilizaban las formas del teatro popular, la música y el baile, con un gran énfasis en el lucimiento del artista, por sobre la complejidad del desarrollo argumental o la profundidad de los temas abordados en las obras. Con este tipo de espectáculos llegaron y triunfaron en la Argentina numerosos actores y actrices de operetas y comedias musicales, tales como Pesach'ke Burstein y Lilian Lux, Molly Picon, Ludwig Satz, Itzhak Feld y Lola Schpilman, Nelly Casman, Menashe Skulnik, Benzion Witler, Jennie Goldstein, Julius y Anna Nathanson y Herman Yablokoff, entre los más destacados, muchos de los cuales se presentaron en repetidas oportunidades en los escenarios judíos de Buenos Aires.[27]

Asimismo, a partir de los años treinta, comenzaron a llegar a Argentina como figuras invitadas, referentes artísticos como Maurice Schwartz, Jacob Ben-Ami y Joseph Buloff, quizá los mayores exponentes del teatro judío de arte. Estos tres artistas en sus repertorios tenían obras de autores internacionales, con versiones al ídish de textos dramáticos de Henrik Ibsen, August Strindberg, Ernst Toller, William Shakespeare, entre otros, y adaptaciones teatrales

27. En sus memorias, Herman Yablokoff afirma haber venido seis veces a Buenos Aires, mientras que Pesach'ke Burstein y Lilian Lux, artistas muy aclamados en Argentina, regresaron tantas veces que en 1961 decidieron radicarse por dos años en el país. Véase Herman Yablokoff, *Der Payatz: Around the World with Yiddish Theater* (Silver Spring, Maryland: Bartleby Press, 1995); Pesach'ke Burstein, *What a Life! The Autobiography of Pesach'ke Burstein, Yiddish Matinee Idol* [edición en inglés de *Geshpilt a Lebn*] (Syracuse, Nueva York: Syracuse University Press, 2003).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

de textos de León Tolstoi, Fiódor Dostoievski y Máximo Gorki. En cuanto a las obras provenientes de la dramaturgia judía, escenificaron piezas de Scholem Asch, H. Leivik, Peretz Hirschbein, Osip Dimov y otros autores consagrados del repertorio judío. Este tipo de obras implicaban una diferencia respecto a las operetas y comedias livianas que imperaban en los escenarios judíos del periodo, por lo que la llegada de estos artistas aparecía como una posible fuente de aliento y empuje en favor de la elevación artística y cultural del campo teatral judío de Buenos Aires.

La distinción entre espectáculos serios y livianos no era propia del teatro judío local, sino que reproducía una dicotomía presente ya desde principios del siglo XX en el campo teatral judío: el *shund* frente al *kunst*, dos términos contrapuestos que buscaban establecer una distinción extrema entre formas teatrales consideradas buenas o malas, altas o bajas. *Shund* era una palabra utilizada por primera vez en 1893, por el editor y periodista Abraham Cahan para referirse a lo que él deseaba que fuera un género en desaparición: las novelas populares ídish. La palabra —reapropiada por el campo teatral— connotaba la idea de un arte basura, de bajo nivel, es decir, el teatro liviano de operetas y melodramas, que sólo buscaba entretener y "agradar a Moishe", como solía decir la prensa teatral del periodo, refiriéndose a los espectadores de mente simple, ingenuos y poco cultivados. En oposición, el *kunst teater* (el teatro de arte) representaba obras de valor literario, provenientes de la dramaturgia judía y del teatro universal, y apelaba no sólo a las emociones, sino al intelecto de los espectadores.[28]

Los actores Ben-Ami, Buloff y Schwartz eran representantes de este movimiento de teatros de arte que ya desde las primeras décadas del siglo XX había combatido la tendencia hacia el *shund* presente en la escena judía. Por medio de la representación de obras de valor literario y de un gran respeto por el dramaturgo y el texto, este movimiento había perseguido el objetivo de producir arte de acuerdo con un fuerte compromiso estético, por oposición al teatro comercial y su mero interés por la taquilla. Es así que después de la primera guerra mundial comenzaron a aparecer compañías teatrales judías que se autoproclamaban de teatro de arte. En Nueva York, Maurice Schwartz fundó en 1918 su Yiddish Art Theater (Teatro Judío de Arte), del que formó parte Jacobo Ben-Ami, quien a su vez provenía de la Hirschbein Trupe, la primera

28. Para un mayor desarrollo sobre la oposición *shund/kunst* véase Paula Ansaldo, "El teatro judío en la polémica *shund/kunst*: el IFT y el teatro de arte", *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*, núm. 8 (2019): 35-42.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

compañía teatral judía de arte creada en 1908. Por su parte Joseph Buloff y su esposa, Luba Kadison, habían sido miembros de la Vilner Trupe, el epicentro del movimiento de teatros judíos de arte, fundada en 1915.[29] Estas compañías habían popularizado la obra de una nueva generación de dramaturgos judíos, al poner en contacto al público con nuevos estilos teatrales y textos dramáticos modernos que se diferenciaban del tipo de espectáculos musicales que estaban acostumbrados a ver en los escenarios del teatro comercial.

Por esta razón, la llegada de estos artistas a la Argentina se entendió como una influencia benéfica para el campo teatral local, y el éxito de sus espectáculos se utilizó como prueba de que el público judío de la Argentina pretendía un teatro de un mayor valor literario y artístico, del que los empresarios teatrales solían ofrecerle. Tanto en los testimonios de Maurice Schwartz[30] como en los de Luba Kadison,[31] los actores destacan el éxito que tuvieron en Buenos Aires con sus dramas serios, y cómo el público argentino solía ser más receptivo con este tipo de obras que las audiencias judías de otras ciudades. Como señalaba Enrique Feinmann, respecto a la primera temporada de Ben-Ami en Buenos Aires:

> el público que va al teatro para distraerse, para olvidar sus propios males, o simplemente a reír, ha preferido ante tan grande comediante la emoción superior de sentir, pensar y de conmoverse. Bien lo dijo Ben Ami en la *soirée* en su honor: "He procurado siempre que la platea se eleve a mi tinglado de arte y no descender con mi labor artística a la platea".[32]

En este artículo, la labor de Ben-Ami se presenta como un elemento de elevación cultural para las audiencias, al delinear una función específica del arte teatral que supera y va más allá de su carácter de mero entretenimiento. En este mismo sentido, en un comunicado publicado en 1935, con motivo de la segunda presentación de Joseph Buloff y Luba Kadison en Buenos Aires, un

29. Para una historia del movimiento de teatros judíos de arte, y en específico de la Vilner Trupe véase Debra Caplan, *Yiddish Empire: The Vilna Troupe, Jewish Theater, and the Art of Itinerancy* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018).

30. Martin Boris, *Once a Kingdom. The Life of Maurice Schwartz and the Yiddish Art Theatre*, Museum of Family History, consultado el 10 de agosto de 2019, en www.museumoffamilyhistory.com/mschwartz-ok-toc.htm.

31. Joseph Buloff y Luba Kadison, *On Stage Off Stage: Memories of a Lifetime in the Yiddish Theatre* (Cambridge: Harvard University, 1992).

32. Enrique Feinmann, "Un homenaje a Ben-Ami", *Revista Comedia* 6, núm. 75 (1931): 42.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

conjunto de intelectuales entre los que se encontraban figuras de gran trayectoria como los escritores César Tiempo, Samuel Glasserman, Maximo Yagupsky y Samuel Feldman, hace un diagnóstico negativo de la situación del teatro judío en Argentina y el mundo, y presenta la llegada de estos artistas como una posible inspiración para el surgimiento de un nuevo tipo de teatro en Buenos Aires:

> Durante su primera visita demostraron ya haber logrado electrizar al espectador, encumbrándolo a la altura de su arte, y demostrando que también en el teatro judío la finalidad no es la distracción barata, sino que además de ser un pasatiempo, debe ejercer una función educadora, procurando por ende la elevación del espíritu y el saneamiento del cerebro […] Es deber de toda la colectividad, y más aún de los amigos del buen teatro judío, interesarse por los espectáculos del binomio Buloff-Kadison, porque el hecho de crear el ambiente propicio puede convertirse en estímulo para considerar la creación de un teatro estable de arte judío en Buenos Aires, en el cual actúe lo mejor que aún poseemos.[33]

Este comunicado resume de alguna forma las aspiraciones de los críticos e intelectuales argentinos, quienes, mientras celebraban la llegada de artistas de gran renombre, no dejaban de abogar por que su trabajo resultara una inspiración para que finalmente se creara en Buenos Aires un teatro judío de arte permanente, impulsado con fuerzas locales.

Cabe distinguir entonces entre dos tendencias presentes en el circuito teatral judío: una de teatro de arte, que se componía por obras literarias que abordaban temáticas serias, que buscaba no sólo divertir sino educar a la audiencia; y otra compuesta por operetas, melodramas y comedias musicales livianas, que se apoyaba en elementos espectaculares como la música y el baile, y cuya principal finalidad era entretener a los espectadores. Si bien los críticos e intelectuales caracterizaban a estos espectáculos como *shund*, este tipo de obras era sumamente exitoso por lo que, en definitiva, eran las que garantizaban el sostenimiento de la temporada. Constituían, además, una fuente de goce para los trabajadores judíos, a la vez que los ayudaban a sobreponerse a las duras condiciones que enfrentaban como inmigrantes para abrirse paso en la nueva sociedad. Como señala Joel Schechter (2008), las operetas y comedias

33. Archivo Fundación IWO, *Llamado a toda la colectividad israelita de Buenos Aires en general y en particular a los amigos del buen teatro*, Comité de Recepción a los Eminentes Artistas Joseph Buloff y Luba Kadison, julio de 1935 (extracto).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

musicales exhibían personajes con sentido del humor, optimismo, perseverancia, y mostraban la habilidad de los judíos para sobrevivir a la pobreza y los prejuicios. Esto era algo que los espectadores de la época necesitaban intensamente recordar, lo cual constituía una de las principales razones que explicaban el absoluto éxito que estas obras tenían entre el público judío de Buenos Aires.

Debates y cuestionamientos en torno al "star system"

La tensión entre el deseo de mejorar el nivel de la temporada teatral mediante la visita de importantes artistas internacionales, y la preocupación por la dependencia que sufría el campo teatral judío argentino respecto a la llegada de estrellas extranjeras, será una constante en todas las críticas teatrales del periodo. Los intelectuales y periodistas Samuel Rollansky, desde el diario *Di Idishe Tzaitung*, y Jacobo Botoshansky y L. Zitnitzky desde el diario *Di Presse*, llamarán constantemente la atención sobre los peligros del "star system", al cual consideraban responsable de la falta de desarrollo del teatro local y de impedir que éste pudiera estabilizarse por sus propios medios. En sus reseñas, Botoshansky señalaba que Argentina contaba con suficientes buenos actores como para permitir el sostenimiento de un teatro permanente, y acusaba a los empresarios de aferrarse sin justificación alguna a la idea de que siempre era necesario traer *stars* extranjeras para encabezar sus compañías. Por su parte, Rollansky sostenía que:

> el teatro, pese al funcionamiento de varias salas permanentes, carece aún de vida propia; mientras que el periodismo y la literatura viven de sus propios elementos locales, no puede decirse que el teatro judío de Buenos Aires pueda existir siquiera algunos meses únicamente con los actores locales que tenemos. Siempre necesita del concurso de los actores del exterior: lo extraño es que algunos actores locales sobrepujan a ciertos astros por su talento y, sin embargo, el fenómeno señalado persiste. La historia de nuestro teatro es por consiguiente la historia de los astros que han pasado por las tablas de Buenos Aires.[34]

34. Rollansky, "Dos yídishe gedrukte vort un teater in Argentine", 85 (la traducción es de Salomón Resnick).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

En opinión tanto de Rollansky como de Botoshansky, la dependencia de los *gastrolirn* destruía las posibilidades de que surgiera un teatro que reflejara las problemáticas de la población judía de la Argentina, puesto que los actores invitados traían un repertorio propio que no necesariamente interpelaba al público local. Esto se debía a que, en la mayoría de los casos, las estrellas presentaban espectáculos que ya tenían preparados, con papeles que ya conocían y que habían montado antes en Nueva York o en otras ciudades del mundo, lo que provocaba que muchas veces las obras se repitieran de una temporada a otra, o incluso en la misma temporada. Por esta razón, a pesar de que por ese entonces había teatro en ídish en Buenos Aires todos los días, durante toda la semana, ocho meses al año, en 1940 Rollansky todavía se preguntaba si existía un teatro ídish argentino. Esta diferenciación entre un teatro judío argentino y un teatro judío en Argentina donde simplemente se presentaban estrellas extranjeras era recurrente en los escritos del periodo. Los críticos y artistas consideraban así, que no alcanzaba con tener teatro en ídish en Argentina, sino que era necesario crear un teatro ídish argentino, es decir, un teatro propio que pudiera desarrollar sus propias temáticas y características y que no estuviera supeditado y organizado alrededor de las figuras y los repertorios traídos del exterior.

Tanto el empresario Adolfo Mide como Salomón Stramer afirman que durante esos años la discusión en torno a los defectos y beneficios del sistema de estrellas se debatía permanentemente entre los intelectuales y artistas. En palabras de Salomón Stramer:

> Lo que más se atacaba era lo que se llamaba Star-System: que los empresarios traíamos figuras del exterior, y con eso les arruinábamos la carrera —así se nos acusaba— a los actores de aquí. Decían que, si un valor de acá nunca recibía papeles importantes, nunca crecía en su arte ni en la popularidad […] que siempre quedaba en la sombra, tapado por nombres que ya venían con su fama hecha desde antes y de afuera.[35]

Ambos recuerdan los "juicios al star system" como el que relata Mide en sus memorias, sostenido por la Sociedad de Escritores y Periodistas H. D. Nomberg en el Teatro Ombú en 1932, donde intervinieron representantes de los

35. Itzigshon, Feierstein, Senkman y Niborski, "Salomón Stramer", en *Integración y marginalidad*, 19.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

principales teatros judíos, e intelectuales de los diarios *Di Presse* y *Di Idishe Tzaitung*. Mide afirma allí que la necesidad de traer estrellas se debía a la importancia otorgada por la audiencia a la presencia en el teatro de nombres y rostros. Esta misma idea aparece en un panfleto titulado: *Far vos gastrolirn?* (¿Por qué actores invitados?) firmado por Mide, donde si bien admite que los críticos y los artistas tienen buenas razones para criticar el "star system", justifica seguir trayendo estrellas del exterior de la siguiente manera:

> Aunque se cuente con los mejores actores y actrices, si no se recurre al actor extranjero, es imposible mantener una temporada. Y si remotamente se llegara a contar con un mecenas que aporte capital, tampoco tendría éxito en Buenos Aires, pues el público se volcaría al otro teatro que sí tenga actores invitados.[36]

Esto daba lugar a una suerte de círculo vicioso, puesto que la necesidad de atraer una audiencia numerosa, con el fin de recuperar la inversión realizada, provocaba que los empresarios no quisieran asumir riesgos artísticos y buscaran garantizar la asistencia del público contratando figuras que ya tuvieran renombre en el exterior. Por esta razón, elegían no apostar por los nuevos talentos locales, lo que a su vez impedía que surgieran nuevas primeras figuras nacionales que en el futuro pudieran atraer tantos espectadores como lo hacían las estrellas extranjeras. La teoría de los críticos del "star system" era que la llegada constante de nuevos artistas malacostumbraba a los espectadores porteños a ver todo el tiempo nuevos rostros sobre los escenarios, lo cual llevaba a que sólo asistieran al teatro para ver a los *stars*, que era el elemento sobre el que estaba puesto todo el foco publicitario. Por este motivo, a pesar de que Buenos Aires contaba con una cantidad importante de actores y actrices de mucho talento, los intentos de formar una compañía local estable habían efectivamente fracasado debido a la imposibilidad de sustentarse económicamente. Además, durante los meses que duraba la temporada las figuras internacionales se instalaban en Buenos Aires y parte del placer de sus visitas consistía en compartir el espacio con ellos por fuera de la sala teatral, asistiendo al puerto a su llegada para recibirlos o participando de los encuentros que se realizaban en su honor, es decir, un tipo de actividades y emociones que los actores y actrices nacionales no podían proveer. En este sentido, el escenógrafo del teatro

36. Archivo Fundación IWO, Adolfo Mide, *Far vos gastrolirn?* [¿Por qué actores invitados?] (la traducción es de Perla Rozenblum).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

ídish (y futuro presidente del sindicato) Mischa Shvartz afirmaba "que el *starismo* distorsionaba el criterio estético del público, porque desviaba su atención hacia situaciones novedosas como la llegada de los artistas al puerto y los banquetes en su honor".[37]

Por último, los empresarios exigían que las obras se renovaran semanalmente, por lo que el tiempo de los ensayos era muy breve, y resultaba insuficiente para que los artistas locales trabajaran lo necesario en su papel, como para poder transmitir la complejidad que los personajes de las obras de mayor calidad requerían. Esta exigencia de los empresarios argentinos puede verse en las cartas enviadas por los artistas: Schwartz, por ejemplo, señala que, en su primera temporada en Buenos Aires, permaneció diez semanas y montó trece espectáculos. Por su parte Buloff indica que en su segunda temporada se quedó ocho semanas en Buenos Aires, poniendo en escena nueve obras. La presión de los administradores de los teatros para sacar el mayor provecho posible durante la estancia de las estrellas extranjeras atentaba contra la calidad de las obras, y en especial contra las actuaciones de los artistas locales, que a diferencia de las estrellas que ya tenían sus papeles estudiados, tenían que componer los distintos personajes con muy poco tiempo de preparación. La dificultad que presentaba para ellos la brevedad de los ensayos aparece en numerosos documentos de la época, como por ejemplo en las memorias de la actriz Zina Rapel,[38] radicada en Buenos Aires. Esto obligaba a los artistas a someterse a largos periodos de ensayos, que según los testimonios de la época eran de alrededor de doce horas por día y, por otro lado, afectaba los resultados artísticos de las obras, y en particular la actuación de los actores y actrices locales, que eran quienes menor tiempo tenían para prepararse.

Sin embargo, el problema no era sólo de carácter artístico, sino también económico, puesto que los actores y actrices que residían de manera permanente en Argentina carecían de estabilidad laboral y económica ya que, por lo general, dependían de la llegada de las estrellas y de la posibilidad de formar parte del elenco que las acompañara. Las compañías se formaban y se desarmaban

37. Silvia Hansman y Susana Skura, "Debates en torno a la legitimación del repertorio del teatro ídish argentino (1930-1955)", en Susana Skura y Silvia Glocer, comps., *Teatro ídish argentino (1930-1950)* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, 2016), 73.

38. Las memorias de Zina Rapel las publicó Nehemías Zucker después de la muerte de la actriz, bajo el título *Fir doyres idish teater: di lebns-geshikhte fun Zina Rapel/Cuatro generaciones de teatro israelita* (Buenos Aires: Eygener Farlag, 1944).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

de temporada a temporada y durante los meses de verano los ingresos eran muy bajos o nulos. Además, mientras que los *gastshpilers* iban a porcentaje, los actores nacionales cobraban un sueldo fijo, por lo que independientemente del éxito que tuvieran las obras en las que participaban, no podían con esto compensar las pérdidas durante los meses de inactividad. Es así que para defenderse de las políticas de los empresarios y combatir la inestabilidad laboral imperante, se constituyó en 1932 un sindicato de actores: Idishn Aktiorn Fareyn o Sociedad de Actores Israelitas en Argentina. Si bien ya había habido intentos anteriores de constituir una organización de ese tipo, es en 1932 cuando finalmente se logra establecer un sindicato firme y con capacidad suficiente para regular la profesión.

La Sociedad estableció una serie de normas que los empresarios debían acatar y que estaban destinadas a mejorar las condiciones laborales de los trabajadores teatrales: se establecía un sueldo mínimo para los actores y actrices, y una cantidad mínima de integrantes que debía tener cada elenco, fijado en doce miembros. Estos elencos debían contar por obligación con artistas asociados al Fareyn, ninguno de los cuales podía interpretar más de un papel por obra. Además, los contratos no podían realizarse por menos de seis meses y los actores debían recibir su paga cada diez días. Estas regulaciones tenían por objetivo aumentar el índice de empleo de los artistas argentinos y brindarles mayor estabilidad económica. Como contrapartida, se trataba de contratos exclusivos que obligaban a los artistas a trabajar únicamente para la empresa con la que firmaban durante el tiempo que duraba el contrato.

Por otro lado, el reglamento establecía en su Art. 15: "Las empresas no podrán contratar primeras figuras del extranjero, hasta más de tres personas y con contrato de 3 meses",[39] limitando así el porcentaje de *stars* que podían integrar los elencos. Estas medidas buscaban contrarrestar el monopolio que las estrellas invitadas tenían de la escena, al regular las visitas extranjeras y brindar así mayores posibilidades de trabajo a los actores y actrices locales. A su vez, el reglamento establecía un porcentaje del sueldo que las figuras extranjeras debían abonar a la Sociedad: tres por ciento de sus ganancias si trabajaba por porcentaje, dos por ciento si estaba contratado a sueldo. Dado que gran parte de los beneficios de la temporada se destinaban efectivamente a pagar los honorarios de las estrellas extranjeras, esta medida garantizaba que por lo

39. Archivo Fundación IWO, *Reglamento interno de la Empresa y base de trabajo de la Sociedad de Actores Israelita en la Argentina*, Sociedad de Actores Israelita en la Argentina.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

menos una parte de las ganancias del teatro judío argentino se utilizara para mejorar las condiciones de trabajo de los artistas nacionales. Para garantizar el cumplimiento de estas obligaciones, se estipulaba que todo contrato firmado entre la empresa y los intérpretes debía estar confirmado por la Sociedad. Es por esa razón, que en numerosos contratos de la época encontramos la leyenda: "Este contrato tendrá su efecto siempre que la Sociedad de Actores Israelitas lo apruebe",[40] lo cual demuestra el cumplimiento efectivo de esta normativa. La Sociedad funda en 1940 una Caja de Ayuda Mutua, destinada a socorrer a los artistas ancianos, enfermos y desocupados. Para sostenerla, se acuerda un aumento de 5 centavos en el precio de las entradas, que estaría reservado para financiar el proyecto. El reglamento lo firman los empresarios del Soleil, el Mitre, el Ombú y el Excelsior, tres representantes del Aktiorn Fareyn y su gerente, Nehemías Zucker. Es así que, gracias a este tipo de medidas, el oficio teatral fue profesionalizándose y convirtiéndose en una práctica seriamente regulada, con una institución comprometida en impedir abusos y garantizar de esta forma un ejercicio digno de la profesión.

El exitoso funcionamiento del sindicato y la mayor estabilidad de la práctica teatral, sumados al crecimiento del antisemitismo en Europa y, luego, a la llegada de la guerra, provocaron que desde mediados de la década de los años treinta se establecieran en Argentina muchos de los artistas que durante los años anteriores habían venido como figuras invitadas a Buenos Aires, dándole así un impulso mayor al campo teatral local.[41] Éste fue el caso de Salomón y Clara Stramer, quienes se presentaron primero en Buenos Aires como estrellas invitadas durante la primera mitad de los años treinta. Sin embargo, con el fortalecimiento del antisemitismo en Europa decidieron emigrar, y en 1934 se les contrató para trabajar de manera estable en el Teatro Soleil por Adolfo Mide, quien empleó también a las hermanas de Clara: Ana Feldbaum, y su marido Israel Feldbaum, y Elsa Rabinovitch junto con su hija Margot Steinberg. Se establecieron así definitivamente en Argentina, y pasaron a integrar

40. Archivo Fundación IWO, *Contratos*, Sociedad de Actores Israelita en Argentina.

41. Silvia Glocer señala que en 1933 el régimen nazi sancionó la Ley para la Restauración de la Administración Pública Profesional (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*) que, entre otras medidas, prohibía a los no arios ejercer cargos en la función pública, lo cual dejó sin trabajo a una gran cantidad de músicos judíos que trabajaban en instituciones estatales como orquestas, teatros de ópera, conservatorios y universidades. Para un mayor desarrollo véase Silvia Glocer, *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945)* (Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical, 2016).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

las compañías teatrales locales, en las cuales ocuparon los principales papeles secundarios en los elencos que secundaban a las estrellas invitadas. También se radicaron en Argentina los actores y cantantes Max Perlman y Gita Galina, quienes tuvieron un gran éxito entre el público judío porteño.[42]

Por otro lado, comenzaron a constituirse compañías locales, y muchos actores y actrices que ya estaban radicados en la Argentina devinieron también en administradores, al tomar a su cargo la gerencia de teatros que antes estaban regenteados por empresarios, tales como el Soleil, hasta entonces a cargo del abogado estadounidense Charles V. Groll. En 1941, Groll había intentado fundar un teatro judío de arte en Buenos Aires y le había propuesto a Maurice Schwartz radicarse parcialmente en Argentina durante los seis meses que durara la temporada para encabezar una compañía teatral estable en el Teatro Soleil. Este proyecto fue publicitado en los diarios y el mismo Schwartz anunció que tenía la intención de sentar las bases para un Teatro de Arte en Argentina, a la manera de su Yiddish Art Theater de Nueva York. Sin embargo, el proyecto nunca se llevó a cabo, y tan sólo unos años después el Soleil pasó a las manos de los actores Salomón Stramer, Mauricio Peltz, Israel Feldbaum y León Narepkin, quienes fundaron en 1945 la Empresa Soleil. Con motivo de su trigésimo aniversario en 1957 editaron un boletín conmemorativo que sostenía:

> Trece años hace de aquel preciado instante en que verdaderos luchadores del teatro se dieron por el teatro en sí; trece años de que el Soleil dejó de ser una sala más, para pasar a ser rector de 'idishkayt'; trece años en que arte y judaísmo se confundieron en una sincera expresión.[43]

Puede verse cómo el Soleil buscó posicionarse como un teatro de buen nivel artístico, que pudiera responder a las necesidades culturales de la población judía argentina, y logró durante esos años, que la comunidad teatral lo considerara como un espacio de mayor calidad que sus competidores.[44]

42. Las canciones del autor pueden encontrarse en: Susana Skura y Lucas Fiszman, "Juegos de lenguaje/juegos por dinero en tres canciones de Max Perlman", en Skura y Glocer, comps., *Teatro ídish argentino (1930-1950)*.

43. Archivo Fundación IWO, Empresa Soleil, *Trigésimo Aniversario del Teatro Soleil en Buenos Aires (1945-1957)*.

44. En las entrevistas realizadas a espectadores del periodo aparece recurrentemente la idea de que el Soleil era un teatro de mejor calidad en relación con el Mitre. En una entrevista reali-

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Sin embargo, a pesar del crecimiento que experimentó el campo teatral local durante esta etapa, los principales obstáculos que afrontaba el teatro judío de la Argentina para lograr sostener una compañía teatral local estable —la dependencia de los empresarios y de las estrellas extranjeras para el sostenimiento de la temporada teatral— continuarán siendo problemas irresolubles, que sólo encontrarán respuesta en el campo teatral independiente, lejos de los empresarios, del "star system", e incluso del Aktiorn Fareyn.[45]

Palabras finales

Entre los años treinta y cincuenta Buenos Aires emergió como un polo teatral alternativo que le permitió a los artistas compensar la declinación que la temporada teatral en ídish estaba sufriendo en las ciudades donde hasta entonces habían estado los principales núcleos del desarrollo teatral judío. La oposición de temporadas configuró una dinámica particular que permitió que el crecimiento del circuito teatral de Buenos Aires no compitiera con otros polos de producción, sino que funcionara como un centro teatral adicional y complementario. El afianzamiento de Buenos Aires y la expansión de este circuito teatral hacia otras ciudades latinoamericanas y argentinas les permitió a los artistas, radicados en Europa y luego principalmente en Nueva York, continuar trabajando a contratemporada en el hemisferio sur. En este sentido, los empresarios teatrales fueron verdaderos emprendedores y funcionaron como intermediarios, al organizar redes de contacto e intercambio entre los diferentes centros teatrales judíos del mundo que contribuyeron a desarrollar un circuito teatral judío en Buenos Aires.

No obstante, si bien por un lado el teatro empresarial cumplió un papel fundamental en la consolidación de Buenos Aires como un centro significativo en el mapa teatral judío, por el otro, delineó un modo de organización de la temporada teatral que estuvo principalmente inclinado hacia el vínculo con el exterior. De esta forma, el "star system" posibilitó la llegada de artistas extranjeros que enriquecieron y llevaron al teatro judío de Buenos Aires a una etapa

zada por la autora en noviembre de 2016, Lidia Goldberg afirmaba que "el Teatro Soleil era un teatro más culto, el Teatro Mitre era *shund*. Los Stramer no hacían *shund*".

45. Para un desarrollo sobre el teatro independiente judío en Buenos Aires véase otros artículos de la autora: Paula Ansaldo, "Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al Idisher Folks Teater (IFT)", *Culturales*, núm. 6 (2018): 1-27.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

dorada, pero a su vez limitaron sus posibilidades de desarrollar una producción autónoma. Esto se expresó tanto en la conformación de las compañías teatrales profesionales, donde los artistas nacionales ocuparon una posición secundaria respecto a las estrellas invitadas, como también en la configuración de los repertorios. En este sentido, no resulta sorprendente la poca cantidad de obras de dramaturgia nacional que llegaron a los escenarios judíos de la época, y la preeminencia de las temáticas universales por sobre las locales.

A lo largo del trabajo se pudo observar cómo la centralidad del "star system" llevó a la creación de una suerte de círculo vicioso por el cual el público se acostumbró a la novedad permanente y comenzó a demandar un recambio constante de nombres y rostros. El modo de producción empresarial, orientado fuertemente hacia fines comerciales, dependió así por completo del "star system" para asegurar el éxito en la taquilla, y de esa forma creó un obstáculo para el surgimiento de compañías teatrales locales.

Por otra parte, se vio la forma en que la creación de un sindicato de actores y la llegada al país de artistas europeos que se radicaron en Buenos Aires en los años previos a la segunda guerra mundial fortalecieron el campo teatral local. Asimismo, algunos artistas devinieron en empresarios teatrales y buscaron orientar sus empresas hacia un teatro de mayor calidad artística, se alejaron de la tendencia hacia el *shund* que primaba en los escenarios de la época. No obstante, estos teatros continuaron dependiendo del "star system" y de la recaudación de la taquilla, por lo que no lograron contribuir con el surgimiento de una compañía teatral local que pudiera funcionar dentro del circuito empresarial y ocupar un lugar junto a los elencos encabezados por las figuras visitantes. De esta forma, si bien las empresas teatrales que surgieron en esos años se preocuparon por lograr el tan ansiado equilibro entre el *biznes* y el arte, no pudieron, sin embargo, dar solución a la desproporción que existía en el teatro empresarial judío de Buenos Aires entre lo local y lo extranjero. ♣

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Una noción de imaginación política a partir de Lavorare con lentezza *de Cráter Invertido*

A Notion of Political Imagination derived from Cráter Invertido's Lavorare con lentezza

Artículo recibido el 27 de febrero de 2018; devuelto para revisión el 21 de agosto de 2018; aceptado el 27 de agosto de 2020; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118.2750.

Mario Alberto Morales Domínguez Universidad Nacional Autónoma de México, programa de becas posdoctorales de la UNAM, becario del Instituto de Investigaciones Estéticas, mariomorales@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2267-1513

Líneas de investigación Teoría de la imagen; arte contemporáneo; diseño; políticas de la creación; estudios culturales y siglo XX.

Lines of research Picture theory; contemporary art; design; politics of creation; cultural studies and 20th century.

Publicación más relevante "Nietzsche, Heidegger y los maestros de la comedia de la existencia", *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, UNAM, núm. 38 (2020): 57-74.

Resumen El objetivo de este artículo es proponer una noción de imaginación política a partir de una aproximación iconológica de una pieza que ha sido elaborada e identificada como arte político. Parto de una comprensión de la iconología basada en Georges Didi-Huberman la cual se confronta a la obra *Lavorare con Lentezza,* un dibujo colectivo de 5 × 1.2 metros aproximadamente, elaborado por el colectivo mexicano Cooperativa Cráter Invertido, y presentada en la Bienal de Venecia, 2015. Desarrollo tres apartados que abarcan los momentos de creación, exhibición y recepción de la obra, respectivamente. Al mismo tiempo, hago una definición de imaginación política en consonancia con las referencias y derivaciones que cada momento me permite. Por último, propongo una noción de imaginación política apegada al caso que abordo, pero no exhaustiva, definitiva ni mucho menos excluyente de otras propuestas que pueda haber sobre el tema.

Palabras clave Iconología; Georges Didi-Huberman; arte político; México; dibujo; Bienal de Venecia.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Abstract The aim of this article is to propose a notion of political imagination from an iconological approach to a piece that has been elaborated and identified as political art. I start from an understanding of iconology based on the ideas of Georges Didi-Huberman to contrast it with the artwork *Lavorare con Lentezza*, a collective drawing of approximately 5 × 1.2 meters, produced by the Mexican collective Cooperativa Cráter Invertido, and presented at the Venice Biennale, 2015. There are three sections that include the moments of creation, exhibition and reception of the work respectively. At the same time, a definition of political imagination is drawn up in consonance with the references and derivations that each moment allows us. Finally, a notion of political imagination is proposed, which is in line with the case dealt with here; this is not however exhaustive, definitive or even exclusive of other proposals that may exist on the subject.

Keywords Iconology; Georges Didi-Huberman; political art; Mexico; drawing; Venice Biennale.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

MARIO ALBERTO MORALES DOMÍNGUEZ

Una noción de imaginación política a partir de Lavorare con lentezza *de Cráter Invertido*

Lavorare con lentezza es el título de la obra de arte producida por el colectivo Cooperativa Cráter Invertido, en 2015. La pieza consiste en un formato de 5 × 1.2 metros en papel Fabriano blanco de gramaje grueso, sobre el cual se trazaron múltiples dibujos y bocetos en tres colores: amarillo, azul y rojo. Estos dibujos los realizaron los miembros del colectivo, así como personas afines que, durante los días de la producción de la pieza, visitaron la casa que rentaba el grupo en aquel entonces, ubicada en la colonia San Rafael de la Ciudad de México. Debido a la pluralidad de manos que intervinieron en la obra, el estilo de los trazos resultantes es muy diverso. De igual manera, se empleó una gama de instrumentos gráficos tales como marcadores de diferente calibre, pinceles de grosor variable e incluso bolígrafos finos. La obra se hizo en el lapso de unas pocas semanas a gran velocidad para presentarse en la Bienal de Venecia de 2015, a la cual el colectivo fue invitado por Okwui Enwezor para representar a México con la temática de arte actual. La pieza se montó en una estructura de madera construida al momento del montaje, que consistía en una especie de mesa con una curvatura al centro en forma de protuberancia, que asemejaba un puente. Después de la exposición, el colectivo guardó la pieza en el mismo inmueble donde la trabajó.

Además de la Bienal mencionada, *Lavorare con lentezza* se ha exhibido en tres ocasiones más. La primera, el 22 de enero de 2016 en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, en Ciudad Universitaria, México, como parte del

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

foro *Y se me vinieron muchas imágenes*, el cual se propuso como una reflexión colectiva en torno a la imagen de Julio César Mondragón, un joven estudiante normalista de Ayotzinapa asesinado por la policía mexicana en septiembre de 2014. La segunda, en 2017, en una casa llamada Espectro Electromagnético, ubicada frente a la que ocupaba Cráter Invertido; ahí, al igual que en este último espacio, llegaron artistas de todas las disciplinas a lo largo de varios meses. La tercera vez, la pieza se instaló en uno de los pasillos interiores de la primera casa con motivo de la lectura e interpretación que daría como resultado final la elaboración del presente texto. En la Bienal de Arte Contemporáneo de Yakarta, Indonesia, en 2015, poco después de su exhibición en Venecia, se presentaron 45 fotografías con algunos detalles de la pieza, las cuales fueron apareciendo sobre un diagrama de calendario, una por día, durante el tiempo que duró esta otra Bienal.

El 20 de julio de 2018 —última vez que se ha presentado al público la pieza completa— se llevó a cabo una lectura interpretativa con el título "Parlare con lentezza. Clase magistral ante *Lavorare con lentezza*", y con ese motivo se expuso la obra tanto física como teóricamente, ya que se encontraba almacenada en algún rincón de la casa compartida. La lectura giró en torno a tres ejes principales: 1) abrir la discusión sobre los diferentes tipos de interpretación de la imagen, de la obra y de los acercamientos al tema; 2) generar pensamiento o teoría acerca de las prácticas que está llevando a cabo Cráter Invertido y cómo éstas se relacionan con nuestro presente y en el contexto de la Ciudad de México; 3) promover un vínculo con el público abierto en la ciudad y, sobre todo, con las personas cercanas al colectivo, incluyendo a sus propios miembros. Algunos de estos ejes han sido tratados en artículos anteriores sobre la obra de Cráter Invertido.[1] La lectura, guiada por mí en su mayor parte, estuvo también abierta a la participación de todos los asistentes, entre los cuales había algunos miembros del colectivo. La sesión completa se grabó en audio con el objeto de producir un archivo de investigación acerca de esta obra, pero también del colectivo. El presente trabajo retoma en gran medida los planteamientos que nutrieron al primer eje mencionado arriba, con base en una interpretación iconológica —no panofskiana, sino a partir

1. Véase Mario Morales, "Arte contemporáneo e imaginación política: una aproximación desde la obra del colectivo artístico mexicano Cráter Invertido", *Tales*, *Revista de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid*, núm. 7 (2017): 133-139, y Mario Morales, "La poética de lo múltiple a partir del caso Cráter Invertido", *Tramas, Subjetividad y Procesos Sociales*, núm. 47 (2017): 105-133.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

de la obra de Georges Didi-Huberman, autor francés contemporáneo enfocado en el estudio de la imagen, que ha rastreado y desarrollado por su cuenta la propuesta teórica e histórica de Aby Warburg, en cierta contraposición con la de Erwin Panofsky.

Vale la pena advertir que Didi-Huberman ha insistido en que el método que Panofsky identificó como iconológico conlleva también una serie de supuestos que no son suficientes para dar cuenta de la profundidad de las imágenes. Con ello, muestra que los tres niveles de interpretación panosfkianos —el preiconográfico, basado en identificar los motivos de la obra; el iconográfico, que advierte el tema; y el iconológico, centrado en interpretar el universo simbólico de la obra—[2] implican también un punto de vista positivista y científico que se queda corto frente al tipo de conocimiento que exige el acercamiento a las imágenes y a las obras de arte. De lo que se trata, para Didi-Huberman, es de ir más allá de la interpretación de la imagen como representación que busca "significados", "alegorías" o "fuentes",[3] como lo haría Panofsky, para perseguir un tipo de *pensamiento en imágenes*, más vinculado a los métodos de Warburg, es decir, dejar de buscar en la imagen otros referentes que no sean también imágenes.[4] Todos estos planteamientos sirvieron, en su momento, no sólo como detonantes de una lectura y discusión guiada en torno a la obra de Cráter Invertido, sino que constituyeron una clave para la exploración de la pieza, específicamente a partir de la noción de "imaginación política", la cual atraviesa la teoría que a lo largo de varios años ha desarrollado Didi-Huberman.

Para llevar a cabo esta exploración, hay que señalar en primer lugar que, si bien Didi-Huberman no ha definido nunca de manera directa el concepto de *imaginación política*, ha dejado muchos indicios a partir de diversos casos y términos clave que aquí nos servirán de guía. Así, desde su perspectiva, la imaginación por sí misma es ya política, pues se trata de una capacidad creadora que tiene el poder de cuestionar toda visión única de las cosas. Por tanto, relaciona esta noción con todas las manifestaciones de descontento cultural, y se centra primordialmente en su registro artístico o en cualquier modo de expresión imaginística como lo son el cine, video, la fotografía,

2. Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza, 1987).
3. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 34.
4. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente* (Madrid: Abada, 2009), 410.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

propaganda, entre otras, ya sean profesionales o aficionados.[5] Con base en esta premisa, este autor rastrea una gran cantidad de imágenes en la historia de los últimos siglos —desde algunos *Caprichos* de Goya, hasta fotografías de mujeres indígenas en Juchitán, Oaxaca, tomadas por Graciela Iturbide— como muestras de la imaginación política.[6] La pieza del colectivo mexicano, hay que decirlo, se encuentra también inscrita en un marco político, toda vez que se presentó como parte de una reflexión sobre los acontecimientos de Ayotzinapa, así como de las formas de trabajo y las posiciones ideológicas que lo han caracterizado desde su formación alrededor del movimiento #YoSoy132 en México, en 2012.[7] En consecuencia, el presente trabajo acerca de la obra *Lavorare con lentezza* parte de la hipótesis de que es posible configurar una noción de imaginación política a partir no sólo de los planteamientos teóricos de Didi-Huberman, sino más aún, de la aproximación a una pieza de arte que se posiciona en varios sentidos como una obra con carácter político. Se trata, por tanto, de una metodología o modo de aproximación experimental que se va componiendo a la vez que se analiza la obra. Para llevar a cabo este acercamiento desarrollo tres apartados que abordan diferentes aspectos de la pieza y que describo a continuación.

En primer lugar, me aproximo a *Lavorare con lentezza* en diálogo con una teoría de la imagen aún en composición vinculada en forma directa con algunos de los planteamientos específicos de Didi-Huberman. Así, abordaré la obra en relación con la noción de "gesto", teniendo en cuenta la materialidad y el carácter plástico de la obra en cuestión, ya que se trata de dibujos hechos a mano alzada sobre el soporte. Al explorar los alcances políticos de la gestualidad, se tocará la noción de "supervivencia" vinculada con las posibilidades de la misma pieza en torno a las expresiones plasmadas en ella y la importancia de que sea concebida como imagen y como obra de arte. Para finalizar un primer apartado, aludiré a la noción de "atlas", que Didi-Huberman rescata de Warbug, para abordar la pieza como una suerte de atlas de gestos y supervivencias en correspondencia con el contexto en que fue creada.

Una vez expuestos los criterios después de una lectura iconológica, en términos didi-hubermanianos, en la segunda parte analizaré la pieza, iniciando

5. Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* (Madrid: Abada, 2012).

6. Georges Didi-Huberman, *Sublevaciones* (Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, 2018).

7. Esto ya fue descrito en Morales, "La poética de lo múltiple a partir del caso Cráter Invertido".

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

por el título, con base en los referentes ideológicos particulares de los miembros del colectivo, de su investigación y posición respecto de su participación en la Bienal. A partir de la decisión sobre el nombre que se le dio a la pieza me acerco a ella tanto en el aspecto conceptual como en el de sus características materiales. Sobre todo, planteo que la elección del título trata de darle sentido a la obra en su contexto y en sintonía con las posturas del colectivo en torno a la posición del artista hacia la institución del arte y cómo se puede aprovechar en todo momento para detonar ejercicios de imaginación colectiva y política.

En un tercer y último apartado analizo la cuestión de si se trata de una obra política o no. En un primer momento me remitiré a algunas opiniones de figuras destacadas en el ámbito del arte en México, quienes de manera general desacreditaron la pieza, sobre todo en lo que respecta a su potencia política y lo que se esperaba del colectivo. Sin embargo, en un segundo momento demostraré cómo la pieza responde desde su estructura ya no sólo como gesto, supervivencia, atlas o título, sino como materialización de una asamblea como ejercicio político por excelencia. Así, se constatará que la obra se sostiene como una manifestación política en cuanto a la expresión de formas de operar que tienen que ver con los procesos asamblearios, así como con nociones rescatadas de los debates contemporáneos en teoría política tales como la militancia alegre y la imaginación radical.

Así, mi análisis de la pieza es una aproximación política de la imaginación. Los apartados arriba descritos pueden leerse también como tres momentos de la obra: creación, exhibición y recepción. De esta forma, si el primero aborda la gestualidad inscrita en ella, junto con lo que esta acción conlleva y cómo se muestra; el segundo se enfoca en el contexto específico para el que fue pensada y dirigida teniendo en cuenta una posición bien definida; y, por último, en el tercer apartado se describe lo que pasó después y por qué la pieza es política en ese aspecto, lo que me da las últimas pautas para la noción de imaginación política que quiero construir. De este modo, en la conclusión brindaré un esbozo de lo que podría significar una imaginación política en referencia a lo que se fue extrayendo de la pieza. Este intento va desde la selección de pistas clave sobre las cuales transitar, hasta las raíces y visiones para construir un futuro posible para las prácticas, relaciones, comunidades, movimientos y afectos involucrados; ya no sólo al interior del colectivo que aquí estudio, ni en cuanto al abordaje de obras de arte, sino sobre todo hacia el exterior de la esfera artística, hacia el ámbito de la política y de nuestro presente (fig. 1).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

1. Cooperativa Cráter Invertido, *Lavorare con lentezza*, 2015, escala 1:33 aprox., Ciudad de México. Cortesía del colectivo.

Gestos-creación

En la obra se encuentran caricaturas, líneas a manera de textura, plastas de color, figuras informes, dibujos más o menos realistas, textos sin sentido, poemas cortos, consignas, simplemente trazos o letras sueltas, entre otros elementos. Todo esto en formas orgánicas, geométricas y accidentales. De igual manera se podrían enumerar diversos motivos como: sillas, policías, montañas, fantasmas, corazones, máscaras, billetes, tabiques, redes, túneles, torbellinos, telarañas, nopales, serpientes, escaleras, nubes, hongos, casas, torres eléctricas, alambres de púas, pistolas, automóviles, megáfonos, molcajetes, pirámides, clavos, cadenas, huaraches, aguacates, plátanos, trenzas, aros, anillos, botellas, sombreros, paraguas, frijoles, cruces, sándwiches, hot dogs, papas fritas, llantas ardiendo, monedas, licuadoras, rejas, cuerpos enteros o sus partes como manos, ojos, brazos, piernas, brazos o pies, animales como perros, cerdos o monos, símbolos e iconos de todo tipo, entre muchas otras figuras con o sin forma definida. Sería difícil extraer una referencia común a todos estos objetos a excepción quizá de que pertenecen a la cultura y la vida cotidiana actual. La forma del trazo podría englobarse en el dibujo o boceto sin la

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

asistencia de instrumentos de precisión de medida más allá del ojo. El resultado es una suerte de ilustración a manera de garabatos muchos de los cuales adquieren la forma de caricaturas sencillas, imitaciones extraídas de la cultura pop, pero también de diagramas o esquemas estereotipados de dibujo como fantasmas, telarañas o casas. Muchas veces los dibujos se copian o emulan unos a otros dentro del mismo espacio, se componen por capas que en ocasiones se estorban, se yuxtaponen, se complementan, se desvían o se mezclan usando los tres colores que la caracterizan. Una descripción exhaustiva de la obra requeriría demasiado espacio textual, tan sólo nombrar y pormenorizar los detalles que la componen podría ocupar páginas y páginas. Pero más allá de un acercamiento meramente iconográfico, la pieza se presta también para la observación de algo que no puede ser traducido a palabras. Se trata entonces de una lectura iconológica donde las imágenes nos puedan decir algo más, no sólo del contexto en el que fueron producidas, sino también del nuestro y de nuestra capacidad para interpretarlo.

En un primer momento, habría que advertir que a lo que nos enfrentamos con la obra *Lavorare con lentezza*, más allá de una simple aglutinación de motivos, es a la esfera de la pura gestualidad. Se trata de algo que, aunque pueda contener letras, palabras o frases, se sitúa sobre todo en un nivel intermedio entre el mero hecho de colocar cualquier objeto capaz de dejar una marca sobre un sustrato, y la articulación de un movimiento consciente para

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

que el trazo adquiera un sentido o significado. El gesto está relacionado con los movimientos espontáneos y no planeados del cuerpo, que se hacen visibles en el momento en que se rompe un determinado régimen normalizado del comportamiento humano. Los gestos definen una cierta singularidad de las personas y se hacen patentes solamente en relación con los de sus congéneres. Nos muestran la afinidad que compartimos en referencia a lo humano, pero al mismo tiempo, expresan la diferencia particular de cada uno. "El hecho de que no dominemos totalmente los gestos significa que no los hemos perdido (o que no nos han abandonado). Los gestos transmiten, los gestos sobreviven pese a nosotros mismos y pese a todo."[8] Los gestos podrían interpretarse como fósiles vivientes dentro de nosotros, movimientos inconscientes que han sido heredados generación tras generación y que nos hablan de nuestra cultura en una larga duración. Observar los gestos es realizar una labor antropológica, en particular relacionada con el deseo y sus manifestaciones, diría Didi-Huberman.[9]

El gesto, además, tendría una potencia política. Al expresarse como rasgos distintivos cada vez, nos hablan de la pluralidad de posiciones o reacciones que pueden existir ante cualquier intento por generalizar las potencialidades humanas. Los gestos muchas veces se pasan por alto al considerarse algo efímero o insustancial. Pero hay ocasiones en que uno solo puede convertirse en un acto político que detone un movimiento, por ejemplo. Sobre todo, si se manifiesta como respuesta a una imposición autoritaria o a una regla establecida de las buenas maneras sociales, entonces adquiere una dimensión subversiva. En ese sentido, el gesto siempre resiste. No obstante, para que su modo de rebeldía tenga fuerza, es necesario que ésta genere efectos de algún tipo y tenga la posibilidad de expandirse o diseminarse. Si el gesto logra trascender el primer estrato para no sólo hacerse visible, sino también pervivir y provocar secuelas en cualquier sentido, entonces se convierte en huella. Puede ser un mero registro físico o mental, pero, en cualquier caso, la huella es un gesto grabado. Si éste nace como una singularidad, una distinción, en el curso actual del mundo, la huella tiene la capacidad de virar por completo la dirección del mismo. Se trata de la marca de una fuerza que permanece y atraviesa el tiempo como supervivencia. Por eso, siguiendo la interpretación de Didi-Huberman,[10] el ges-

8. Didi-Huberman, *Sublevaciones*, 28.
9. Didi-Huberman, *Sublevaciones.*
10. Didi-Huberman, *Sublevaciones.*

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

to podría verse como una forma primaria de oponerse a una lectura única de la historia. Y, por su parte, la huella permitiría dar cuenta de que más allá de cualquier cronología, hay algo que nos sobrevive siempre. La sucesión temporal o la linealidad del tiempo se rompe con la huella. No sólo, como lo ha destacado Jacques Derrida, la huella, al poder haber estado ahí desde antes de nuestro nacimiento y tener la capacidad para sobrevivirnos, nos confronta con nuestra propia muerte;[11] recordándonos nuestra finitud. También, recuperando el trabajo que Didi-Huberman le ha dedicado al historiador del arte Aby Warbug, la huella nos habla de la *supervivencia*.[12]

¿Qué es lo que sobrevive en una pieza como *Lavorare con lentezza*? Al tratarse de una obra en la que participaron varias personas, tanto internos al grupo como externos al mismo, lo que queda grabado son pulsos diversos, manos y subjetividades dispares unas con otras que conviven, o que al menos coexisten, en un mismo plano. El dibujo se produjo materialmente en la casa que el grupo Cráter Invertido ha destinado para sus proyectos, y que rentó desde principios de 2014 hasta agosto de 2019. Pudieron disponer de este inmueble durante ese tiempo, y lo siguen haciendo —aunque en una nueva sede— hasta el momento en que este texto está siendo escrito, gracias a una beca obtenida por Arts Collaboratory, una organización que se describe a sí misma como: "Un ecosistema translocal de veinticinco organizaciones localizadas en África, Asia, América Latina, el Medio Este y Países Bajos que está enfocada en prácticas artísticas, procesos de cambio social y trabajo con comunidades más allá del campo del arte."[13] La organización sigue una serie de principios que utilizan como lenguaje común todos los suborganismos que la conforman, tales como afinidad, apertura, trabajo colectivo, autocuidado, descentralización, autoorganización, ética, hospitalidad, micropolítica, mutualismo, solidaridad, estudio, confianza e imaginación radical, entre otros.[14] Si bien estos principios se comparten con otros grupos alrededor del mundo, en Cráter Invertido adquieren su

11. Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia* (Barcelona: Anthropos, 1989).

12. Didi-Huberman, *La imagen superviviente*.

13. Traducción del original: "Arts Collaboratory (AC) is a translocal ecosystem of twenty-five organizations situated in Africa, Asia, Latin America, the Middle East, and the Netherlands that is focused on art practices, processes of social change, and working with communities beyond the field of art.", en Arts Collaboratory, "Home", consultado el 19 de febrero de 2020, en www.artscollaboratory.org/.

14. Arts Collaboratory, "Common Language", consultado el 9 de diciembre de 2018, en www.artscollaboratory.org/.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

propio matiz. El ambiente que rodea a la casa que rentaba el colectivo en la colonia San Rafael, cerca del Centro de la Ciudad de México, irremediablemente interpelaba a todo aquel que visitaba el lugar. Se trata de una zona popular cercana a la estación San Cosme del transporte subterráneo colectivo Metro. Tan sólo en el corto trayecto de la estación a la casa de Cráter Invertido,[15] se pueden encontrar infinidad de objetos de muy diversas procedencias, así como tiendas de conveniencia pertenecientes a cadenas multinacionales, negocios locales y puestos callejeros organizados en una especie de minitianguis que conviven entre sí y ofrecen productos industriales y no industriales de distintas épocas y destinados a múltiples usos. Por ejemplo, se vende ropa interior femenina, al lado de cables y demás implementos electrónicos —algunos pirata—, antojitos mexicanos conocidos como "garnachas", servicios de peluquería, comida corrida, pulque, tacos, entre otros. De modo que quienes visitaban el Cráter, que resultaba una especie de guarida del arte en contraste con el indómito y carnavalesco exterior, habían pasado ya por esa fuerte experiencia sensorial que, en definitiva, repercutía en lo que plasmaban en la obra.

La supervivencia, siguiendo a Didi-Huberman, abre otro tiempo distinto al contemporáneo. Es éste un concepto extraído de los escritos de Warburg, de principios del siglo xx. La supervivencia plantea la posibilidad de un tiempo estructurado a partir de múltiples pasados entretejidos, que se manifiesta en lo minúsculo, superfluo, irrisorio o anormal.[16] Lo anacrónico, como aquello que ofrecen los puestos callejeros, es un cobijo para la supervivencia. Constituye un síntoma de desorientación temporal que nos da la posibilidad de transportarnos a otros lugares y épocas con el simple acto de la mirada. ¿Qué es lo que sobrevive sino los rastros de la vida misma, rastros del movimiento, huellas? Estas últimas pueden interpretarse como señales de que alguna vez hubo algo diferente. En ese sentido, la supervivencia rompe con la homogeneidad de la historia. Es algo indefinido que va más allá de la vida biológica. Lo que sobrevive es la imagen como fuerza genealógica, dice Didi-Huberman a propósito de Pierre Fédida.[17] Es decir, no es sino gracias a las imágenes que han quedado grabadas en documentos de todo tipo, desde productos populares hasta obras de arte, que podemos imaginar otros mundos posibles; otras formas de leer la historia, nuestro presente y pasado. En última instancia, la obra de la que

15. En adelante simplemente "Cráter" para diferenciar el lugar del nombre del colectivo.
16. Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 50.
17. Georges Didi-Huberman, *Gestos de aire y piedra* (Ciudad de México: Canta Mares, 2017).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

estamos dando cuenta aquí, *Lavorare con lentezza*, no es sino un conglomerado de experiencias, impresiones y sensibilidades plasmadas en un soporte bidimensional que, una vez que han sido expulsadas del cuerpo que las alberga, ya no le pertenecen a éste, sino a quien mira el resultado.

Hablar de autor o autores ante una obra como ésta se vuelve problemático, pues los mismos miembros de Cráter Invertido parecen haber tenido la intención de borrar esta figura del imaginario que rodearía la pieza. El mismo colectivo ha variado de miembros y es difícil encontrar en la casa a las mismas personas cada vez. El Cráter es un lugar transitado por personajes diversos donde, al menos actualmente, es raro ver a los miembros "oficiales" del grupo. *Lavorare con lentezza* es un reflejo de esta dinámica en la que no hay una voz o un trazo que sobresalga por encima de los otros. Está ahí para operar no como una composición bien organizada con jerarquías y órdenes fijos, sino tan sólo como una imagen, en el sentido de una huella del movimiento. Las imágenes, ya sean materiales o mentales, pueden ser visuales, acústicas, olfativas, gustativas o táctiles. En esta ocasión cobró la forma de una gráfica que es relevante en cuanto a su plástica o al contenido semiótico de sus dibujos y textos, y también por las derivaciones políticas con que conscientemente se concibió, evadiendo cualquier posibilidad de una lectura única de la pieza. La obra ha sido planteada por los miembros del colectivo como una especie de atlas,[18] haciendo referencia precisamente a los trabajos de imaginación del historiador del arte Warburg. Se trata, en este caso, de un atlas de sensibilidades y gestos políticos.

En su pluralidad, todos los trazos del dibujo componen un mapa, una especie de cartografía de lo sensible que da cuenta del entorno particular en el que se produjo. Pero no sólo eso, estos gestos materializados, toda vez que fueron reunidos casi azarosamente dentro de un marco rectangular limitado, quedan ahí para ser leídos por quien sea en el futuro. Puesto que han sido trazados unos junto con otros o unos sobre otros, no hay forma de que se les contemple y menos aún se les interprete por separado. No hay modo de que en ellos se busque a un solo autor o una sola intención. Cada marca, cada línea, cada bosquejo está destinado a ser visto en relación con los otros. Esto podría debilitar su presencia como elementos individuales, pero permite potenciarlos en

18. Andrés Villalobos, "Políticas y poéticas del arte participativo en México", entrevista con Nina Fiocco, Museo Amparo, Puebla, 29 de marzo de 2017, 1:36:32, consultado el 25 de febrero de 2021, www.youtube.com/watch?v=dXgeuSZVF_0.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

el conjunto. Como lo diría Didi-Huberman, con las imágenes pasa lo mismo que con las palabras. Así como una palabra aislada no dice nada, sino que sólo adquiere sentido frente a otras palabras y en el contexto en que es emitida, de igual modo las imágenes adquieren fuerza y significado en diálogo con otras.[19] Así pues, no es ninguna casualidad, como se verá más adelante, que deban disputarse su espacio de esa manera. Como se señaló antes, esas imágenes son el resultado de un ejercicio colectivo del que aún debemos sacar provecho como lectores. "Las imágenes, como las palabras, se blanden como armas y se disponen como campos de conflictos. Reconocerlo, criticarlo, intentar conocerlo con la mayor precisión posible: ésa es tal vez una primera responsabilidad política cuyos riesgos deben asumir con paciencia el historiador, el filósofo o el artista."[20]

El atlas, como objeto editorial constituido por páginas de imágenes, es una figura conceptual que Didi-Huberman retoma del trabajo que Warburg desarrollaba los últimos años de su vida. El *Atlas Mnemosine*, como proyecto inconcluso de Warburg, ha dado la oportunidad al autor francés para explorar las potencialidades de este tipo de publicaciones, al tiempo que especula sobre los objetivos y posibles resultados a los que pudo haber llegado el historiador alemán. Uno de los rasgos que más destaca Didi-Huberman de un atlas es que se presta a una lectura no lineal o única. Al estar constituido por imágenes, nos invita a hacer nuestra propia lectura. Podemos saltar las páginas de un libro de esta naturaleza dejándonos llevar sólo por la mirada, sin atender al discurso, argumento o narración alguna que dirija nuestra aproximación. Tal es la propuesta iconológica que planteo en este trabajo, tomando en cuenta, al mismo tiempo, que el nombre de Atlas nos recuerda al titán que en la mitología griega fue castigado por retar a los dioses del Olimpo. De acuerdo con este relato, una vez que los titanes fueron vencidos, Atlas fue condenado a sostener el cielo separado de la tierra por toda la eternidad. Para Didi-Huberman, la imagen de este personaje mitológico es también una representación de la figura del artista, quien al darle sentido, carga sobre sus hombros al mundo entero.[21] El atlas

19. Georges Didi-Huberman, "Yo no sé lo que es el arte", entrevista con Cecilia Macón, *La Nación*, 31 de octubre, 2014, consultado el 25 de febrero de 2021, en https://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte.

20. Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014), 19.

21. Georges Didi-Huberman. *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

entonces, como modo de acercamiento a las obras, conlleva una responsabilidad particular. No hay curso de lectura único ni final, se trata de una composición de rutas inexploradas, que parten de los gestos inscritos ahí, pero que nos pueden llevar a cualquier lugar. En el caso de *Lavorare con lentezza*, el esfuerzo evidente por respetar la esfera de la gestualidad, al dejarla prácticamente al desnudo frente a la mirada, nos invita a llevar a cabo este ejercicio de composición personal ante la obra. Sin embargo, la pieza no está sola, dado que una imagen nunca se produce o se percibe de manera aislada. Si tomamos en cuenta el acercamiento iconológico que propone Didi-Huberman, el contexto en el que se inscribe, tanto en el momento de su creación como en el de su mantenimiento y recepción, forma parte de lo que *Lavorare con lentezza* tiene que decirnos. En el siguiente apartado abordaré la obra en su situación, sobre todo a partir del título que el colectivo decidió asignarle (fig. 2).

Situación-exhibición

Al igual que el acercamiento que hicimos a los dibujos, habría dos formas de abordar el título de la pieza: como la descripción de lo que tenemos que ver en ella o como una extensión de un mismo gesto político. La primera podría llevarnos a interpretar el título de manera literal, como si se tratara de una especie de imperativo en su traducción al español "trabajar con lentitud". Sin embargo, es necesario desplegar en todas sus dimensiones esta proposición, pues tal como se presenta, en italiano, parece no decirnos mucho acerca de los motivos observables en el soporte de papel. Es cierto, por un lado, que la frase "lavorare con lentezza" aparece entrecortada en la pieza. Se alcanza a leer "Lavo… con lentezz…" en medio de otras tantas leyendas tales como "En México no hay democracia", "Un poco de engaño en lo trágico, una pisca de juego en lo común",[22] "Dibujitos críticos", "el ano nos une", "Debut y despedida", "Los saldos de la década perdida", "el rumor del incendio", "somos criminales", "soy bien racista", "burocracia prematura", "estamos en el hoyo", "explota lo que te explota", "casi muerto" o "viva la anarquía". También se lee una especie de poemas cortos o pronunciamientos como "Sólo quiero una noche tranquila, que no vengan a

22. La errata ortográfica en la palabra "pizca" se encuentra así en la pieza. Esto parece ser una paráfrasis de un aforismo de Émile Cioran (*Del inconveniente de haber nacido* [Madrid: Taurus, 1998], 48).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

2. Cooperativa Cráter invertido, *Lavorare con lentezza* (fragmento), 2015, escala 1:5 aprox., Ciudad de México. Cortesía del colectivo.

golpearme los viejos amigos vestidos de traje", "El peso de los muertos, del fierro del cemento, el peso no cesa. La cantidad es insuficiente", "¿Quién no quiere dinero? ¿dime quién no quiere dinero?"; junto a una gran cantidad de palabras sueltas como "nosotros", "azul", "amarillo", "lunes", "viernes", "sábado", "hoy", "ayer", "siempre", "impuntuales", "barricada", "desaparecido", "sabotaje", "memoria"; y algunas frases en otros idiomas, como "I'm not exotic, I'm exhausted",[23]

23. Esta frase hace referencia, entre otras cosas, al título de una exposición de graffiti de Dan Perjovschi, llevada a cabo en Basilea, Suiza, en 2008.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

"le parfum du tiers monde", "suicidati dallo stato", o combinaciones como "utopía o game over", "live contradicción", entre muchas otras. Varias de estas leyendas están en diálogo con los dibujos de manera muy evidente, algunas no tanto y otras lo están por completo en otro plano. Sin duda sería posible reconocer un contenido político en la conjunción de todas estas leyendas. Además, un texto largo, con consignas similares a las ya mencionadas, pero sin un único sentido coherente, rodea toda la pieza, como si fuera una especie de marco interior. No obstante, no se logra ver en el conjunto alguna orientación directa al título *Lavorare con lentezza*, al menos no en lo que alcanza a entenderse debido al tamaño, la calidad caligráfica y la superposición de elementos que en toda la superficie de la obra impiden en muchos momentos seguir las inscripciones textuales. Quizá podría leerse el título como una descripción de la forma en que fue realizada la pieza, es decir, a lo largo de muchas horas de trabajo, sin embargo, en el contenido no encontramos pista alguna que nos pueda guiar hacia el empleo del idioma extranjero. Esto último más bien llama a una lectura de la obra en su situación, en torno al lugar para el que fue pensada y en el que fue exhibida, la Bienal de Venecia. Para poder establecer un puente en este apartado, será necesario remitirnos a los referentes del título independientemente de la pieza para luego atenderlos en función de ella, esto es, como aquellos elementos que extienden la operación política que ejerce la obra en la situación en la que se inscribe.

Más allá de su significado textual, el título nos remite a dos cuestiones. Por un lado, *Lavorare con lentezza* es el nombre de una película italiana de 2004, dirigida por Guido Chiesa. La trama del filme de ficción se basa en los hechos reales ocurridos alrededor de Radio Alice, una emisora pirata de los años setenta. Estas emisoras clandestinas se infiltraban en las señales de las estaciones comerciales, para generar sus propias señales de forma casera. En Italia, esta radiodifusora estaba políticamente vinculada con el movimiento autonomista (también conocido como obrerista u operaísmo), de carácter marxista-anarquista. Algunos personajes importantes vinculados con ese movimiento hoy se han vuelto referencias de la teoría política contemporánea, tales como Antonio Negri, Mario Tronti o Franco Berardi Bifo. Félix Guattari, por su parte, lo registra de la siguiente manera:

> En Bolonia, todo comenzó con no más de cien personas, tratando de imaginar qué hacer. Radio Alice catalizó un proceso, algo, no exactamente algo que tuvieran en común, pero es difícil saber describirlo de otra manera. Sí, un proceso en marcha en todas las diversas autonomías: estudiantes, feministas, homosexuales, trabajadores

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

> migrantes del sur. Entonces comenzaron a producirse grandes desarrollos en los movimientos de autorreducción y apropiación, rechazo al trabajo, ausentismo, etc. En 1976, Bifo, uno de los espíritus en movimiento de Radio Alice, fue arrestado por "revuelta por instigación moral".[24]

En la película se muestra a un conjunto de jóvenes que se organizan de manera un tanto caótica, pero jubilosa. Por supuesto, esos muchachos se enfrentan también a todo tipo de discrepancias dentro del grupo, como cualquier colectivo, sumadas a los obstáculos que les ponen las autoridades y a sus esfuerzos por mantenerlos vigilados y a raya. Esta situación que muestra la película atraviesa las dinámicas que suelen presentarse en todo tipo de colectivos juveniles que intentan organizarse para transformar la realidad en la que viven, como es el caso de Cráter Invertido evidentemente. Se trata de una cuestión de afectos y de políticas intragrupos, de arreglos interpersonales, cuestiones íntimas y corporales, de choques de ideas, pero también de hábitos, costumbres o simples gestos. Cuando todos estos elementos se ponen en suspenso, lo que parecieran de sentido común, entonces se está haciendo micropolítica, o como lo definiría Guattari: revolución molecular. Más adelante, en el último apartado, volveremos con mayor detenimiento sobre la forma en que se organiza Cráter Invertido en su interior, pero por ahora sólo quisiera establecer el paralelismo, quizá no casual, entre aquella coyuntura representada en la cinta cinematográfica y las situaciones comunes con el colectivo en cuestión.

Por otro lado, *Lavorare con lentezza* también es el nombre de una canción de 1974, del cantautor Enzo Del Re, figura reconocida de la música de protesta desde los años setenta. El título de la película de 2004, de hecho, hace referencia a esta obra musical, pues servía como tema de apertura y cierre de las emisiones de Radio Alice. La pieza está cantada casi *a capella*, tan sólo la acompaña el sonido de una silla usada a manera de percusión. Este sencillo recurso no es fortuito, pues constituye también un gesto político musical. El ritmo

24. "In Bologna it all began with no more than a hundred people, trying to work out what to do. Radio Alice catalysed a process, something—not exactly something they had in common, but it is hard to know else to describe it. Yes, a process at work in all the various autonomies— school students, feminists, homosexuals, migrant workers from the south. Then there began to be great developments in the movements of self-reduction and appropriation, refusal to work, absenteeism, etc. In 1976, Bifo, one of the moving spirits in Radio Alice, was arrested for 'morality instigating revolt'", en Félix Guattari, *Molecular Revolutions: Psychiatry and Politics* (Londres: Puffin, 1984), 238 (la traducción es mía).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

y la tonada repetitivos se perciben como una especie de antihimno del trabajo. Paralelamente al *arte povera*, Del Re elige este tipo de recursos elementales para transmitir su mensaje. La letra completa de la canción dice:

> Trabaja despacio sin hacer esfuerzo,
> quien es rápido se lastima y termina en el hospital.
> En el hospital no hay lugar y puedes morir pronto.
> Trabaja despacio sin hacer esfuerzo,
> la salud no tiene precio, así que reduce la velocidad.
> Pausa pausa, ritmo lento, pausa pausa, ritmo lento,
> siempre fuera del motor, vivir en cámara lenta.
> Trabaja despacio sin hacer esfuerzo.
> Te saludo, te saludo con un puño cerrado.
> En mi puño está la lucha contra la nocividad.
> Trabaja despacio sin hacer esfuerzo.
> Trabaja despacio.
> Trabaja despacio.
> El trabajo masacrante existe porque los sueldos y las labores no están distribuidas equitativamente. Amo trabajar, pero detesto el cansancio. ¿Qué es el cansancio? El cansancio es ese dolor físico que se opone a la continuación del trabajo. Yo no quiero hacer nada para los explotadores. ¡Por la clase trabajadora, a la que me siento honrado de pertenecer, yo estoy dispuesto a sacrificar mi vida, pero por los jefes no quiero hacer un carajo![25]

Las últimas líneas son recitadas y pueden cambiar de acuerdo con el contexto en el que la melodía se ejecuta en vivo, haciendo referencia o burla a situaciones

25. "Lavorare con lentezza senza fare alcuno sforzo / chi è veloce si fa male e finisce in ospedale / in ospedale non c'è posto e si può morire presto / Lavorare con lentezza senza fare alcuno sforzo / la salute non ha prezzo, quindi rallentare il ritmo / pausa pausa ritmo lento, pausa pausa ritmo lento / sempre fuori dal motore, vivere a rallentatore / Lavorare con lentezza senza fare alcuno sforzo / ti saluto ti saluto, ti saluto a pugno chiuso / nel mio pugno c'è la lotta contro la nocività / Lavorare con lentezza senza fare alquno sforzo / Lavorare con lentezza / Lavorare con lentezza. I lavori massacranti esistono perchè i pesi e i compiti non sono equamente distribuiti. Adoro il lavoro, ma detesto la fatica. La fatica che cosa è? La fatica è quel dolore fisico che si oppone alla continuazione del lavoro. Io per gli sfruttatori non voglio fare niente, per la classe lavoratrice, alla quale mi onoro di appartenere, sono disposto a sacrificare la mia vita, ma per i padroni non voglio fare un cazzo!", en Enzo Del Re, *Lavorare con Lentezza*, Enzo Del Re, CP 002, Italia, 1974 (la traducción es mía).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

políticas específicas. La composición en su totalidad se levanta como una suerte de manifiesto no sólo contra el trabajo forzado y la explotación capitalista, sino también contra la premura de la vida en una sociedad de exigencia constante, de economía inestable y demandante, ávida de novedades y modas pasajeras. Ante ello, es el cuerpo el que responde, como bien lo indica la canción. El cuerpo enferma, lo que se manifiesta con el cansancio, e interpela con su propio ritmo. En español el vocablo italiano *lavorare* se puede vincular directamente por sus raíces compartidas con la palabra "labor", que ha mantenido el mismo significado de tarea o trabajo. Más aún, con términos como "labrar" o "labranza", en los que permanece el vínculo con el trabajo manual y la capacidad para incidir o transformar la tierra con la acción sobre ella. Pero también tenemos el término "trabajo", por lo común usado para referirse a las labores cotidianas remuneradas y que sirven como sustento individual y colectivo de la sociedad actual. "Trabajo" etimológicamente está enraizado en el vocablo "tripalium", que denomina un instrumento de tortura compuesto por tres maderos a los que se ata un reo para ser azotado. Como se puede ver, al menos en el español, por más que se pueda disfrutar del trabajo, éste nunca deja de contener una carga de suplicio.

Así, con el título *Lavorare con lentezza*, Cráter Invertido hace referencia a todos estos elementos. Y, una vez que los hemos rastreado, es evidente que el colectivo propone también una autocrítica acerca de su quehacer en esta pieza. Trabajar con lentitud, al tratarse de una obra realizada a mano alzada y sin ayuda de aparato de movimiento alguno, describe perfectamente el esfuerzo realizado por los participantes para configurarla, como ya se había adelantado. Al mismo tiempo, se vuelve también una crítica por medio de la ironía, pues de hecho ellos se vieron obligados a trabajar a marchas forzadas para terminar esta obra en unas cuantas semanas antes de entregarla para su traslado a la Bienal de Venecia.[26] En una interpretación satírica, también puede leerse como una crítica al ambiente del arte contemporáneo y sus exigencias de renovación continua, de oferta y demanda permanente, y sin descanso. El campo del arte, como se sabe, está lejos de escapar de las leyes del mercado global. De hecho, se podría decir que es una de las esferas donde más abierta y desmesuradamente se aplica la especulación económica. Si el teórico Theodor W. Adorno describía ya la forma en que la autonomía del arte y su mercantilización se

26. Basado en comunicaciones personales con algunos miembros del colectivo.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

encuentran engarzadas de manera inexcusable,[27] y si algunos artistas conceptuales buscaban desmaterializar la obra, tratando de librarse del objeto como mercancía, en alguna medida *Lavorare con lentezza* respalda la misma lógica. Una de las ideas previas a su elaboración, pero posterior a la noticia de que serían invitados a la Bienal de Venecia, era realizar una obra imaginaria, es decir, no materializada. Conforme pasaron los días y luego de discutir y trabajar sobre el asunto, se decidió por consenso que no sería así.[28] En su lugar, se optó por insertar su trabajo, tal como lo ejercen día con día, pero con los ajustes necesarios para presentarlo como obra para un suceso de esta índole, confome a las lógicas de la institución para probar cómo operaba desde dentro.

Hago una pausa en este periplo intermedial, para regresar a la dimensión subversiva de los gestos en Didi-Huberman, cuando menciona el filme *Cero en conducta*, del director anarquista Jean Vigo, en el que unos niños toman las sábanas a manera de bandera al sublevarse contra una institución represiva, al decir del autor, quien agrega:

> Uno se rebela para manifestar su deseo de emancipación, no para exponerlo como bibelot en una vitrina, como un vestido en un desfile de moda o como una performance en una galería de arte contemporáneo. La potencia y la profundidad de los levantamientos se deben a la inocencia fundamental del gesto que las decide.[29]

Si se sigue el método de asociación iconológica warburgiano, resulta que la tela que se levanta y se ondea puede dirigirnos sin problemas al lienzo de la pintura. Sin embargo, el arte pictórico se enmarca precisamente en un imaginario del museo y las galerías de manera inevitable. Entonces surge la pregunta acerca de si es posible en verdad ejercer una rebelión, o al menos una crítica, al interior de la institución.

Como lo ha señalado Andrea Fraser, una de las artistas más prominentes asociadas con la crítica institucional, sería un error interpretar este tipo de operaciones, considerando que se llevan a cabo desde un lugar externo a

27. Theodor W. Adorno, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2004).

28. Esto se basa en comunicaciones personales con algunos miembros del colectivo, pero también en un documento en línea al que por consentimiento de algunos de ellos pude tener acceso. En dicho documento todos los miembros de Cráter Invertido depositaron sus ideas, quedando registradas no sólo las propuestas vertidas, sino la discusión sobre ellas y la procedencia de las mismas.

29. Didi-Huberman, *Sublevaciones*, 27.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

la institución misma del arte. La institución del arte, sobre todo, no es algo que se queda en los espacios destinados a su exhibición, sino que se interioriza y se encarna en las personas, es todo un campo social.[30] *Lavorare con lentezza* consiste en cierta forma en un ejercicio de sobrerrepresentación o sobreidentificación de una obra de arte, puesto que *es* una especie de lienzo, en el que aquellos fanáticos de perseguir la mano del artista que ha osado colocar su pulso sobre la obra, emprenderían una búsqueda que sería infinita. La operación crítica va directamente sobre uno de los pilares del trabajo o labor artística que por tradición han definido no sólo la pintura, sino la planeación proyectual en general: el boceto a mano. No nos engañemos, una vez invitados a un evento como la Bienal de Venecia, la trampa estaba tendida. No había forma de escapar a la absorción de esta obra por parte de la institución del arte que se alimenta de la sangre tanto de los expertos como de los inexpertos en la materia. Pero vayamos más lejos, desde el momento en que estos individuos decidieron estudiar arte aceptaron de manera implícita los riesgos de asumirse como artistas con todo el encargo social que ello conlleva. Habría que agregar con Fraser que, si es verdad que hablar de un "afuera" de la institución del arte es una ilusión, también es una ilusión pensar que no lo hay. Y de esta última participan sobre todo quienes han estado dentro de ella desde el momento en que decidieron dedicarse a este campo. Así, una vez dentro, no queda más que asumir la aporía. Nadie es inocente.

Hacer lo máximo con lo mínimo. Los plumones, pinceles o plumas como los que se utilizaron en la composición, son algo a lo que cualquiera puede acceder. En México hay alrededor de 53 millones de personas en pobreza y 9 millones en extrema pobreza.[31] De ese grado de precariedad estamos hablando. En ese sentido podría verse esta pieza en la Bienal de Venecia como una suerte de infiltración de esa realidad. No sabemos si el colectivo o sus miembros individuales estaban preparados para ello, y dejarnos asaltar por esa duda quizá sea exagerado. No se trata de una representación de las condiciones laborales de los artistas, sino de su inscripción en la obra, actuando de forma metonímica más que metafórica o simbólica. De este modo, el título de la pieza no la interpreta, así como la obra tampoco es una ilustración de su título. Entre el título y el contenido hay una distancia considerable, un salto tal

30. Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum* 44, núm. 1 (2005): 278-285.

31. Datos obtenidos de la Comisión Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social Coneval, consultado el 10 de diciembre de 2018, en https://www.coneval.org.mx/Medicion/Paginas/PobrezaInicio.aspx.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

3. Cooperativa Cráter Invertido, Montaje de la obra *Lavorare con lentezza*, 2015, Bienal de Venecia. Cortesía del colectivo.

vez. Sin que forzosamente la economía en el empleo del color o de un papel de baja calidad y resistencia, respecto a otros materiales que pudieron haber sido usados como lienzo, haya tenido la intención de reflejar las condiciones de pobreza en México, el gesto permite un despliegue de la imaginación a partir del título. Así como Enzo Del Re aprovecha cada ejecución en vivo de su canción, la situación en que se inscribe la obra fue instrumentalizada también por el colectivo. Como mencioné antes, la imaginación es política porque se desprende de su situación a pesar de partir de ella.[32] En este caso, es en el cruce entre el gesto y su situación que emerge la imaginación como potencia política. En adelante, dependerá de nosotros que le demos vida a la imagen y eso es lo que trato de hacer aquí. Habitar la contradicción, como decía una de las frases citadas de la obra, es algo que se ha vuelto común no solamente en los ambientes artísticos, sino en todo el mundo. En el siguiente y último apartado nos extenderemos sobre las potencias políticas de la obra, tomando en cuenta las posiciones ambivalentes en que se enmarca. Por lo pronto, *Lavorare con lentezza*, si nos apegamos no solamente a este título, sino también a la forma en que fue realizada y todo el contexto circunstancial alrededor de ella,

32. Mario Morales, Sandro Brito y Jazael Olguín, eds., *Imaginación política. Encuentro Internacional* (Ciudad de México: Cráter Invertido / PostFilia / Neri Barranco, 2019).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

nos llevaría, cuando menos, a preguntarnos cuestiones sobre la labor artística como un trabajo más dentro de los regímenes actuales, pero esta vez vinculada con la estética en el sentido de sensibilidades, cuerpos y ritmos (fig. 3).

Política-recepción

Después de este recorrido por las referencias y afinidades implicadas en la gestación de la pieza, desde la elección de formato, nombre y técnica, volvamos a una de las preguntas detonantes y transversales: ¿Cómo se posiciona políticamente esta obra? De acuerdo con la lectura de Sol Henaro, "el resultado no fue convincente porque falló en dar cuenta de los intercambios de colaboración que caracterizan sus procesos creativos."[33] Sin embargo, como señalé arriba, lo que observamos en la pieza es justo lo contrario, una muestra bastante precisa de los procesos creativos, productivos y autorreflexivos que han atravesado al colectivo. Habría una lectura, probablemente, hacia el interior de quienes han compartido estos procesos, a la cual es difícil acceder si no los conocemos o no hemos participado de ellos.[34] Cuauhtémoc Medina, por su parte, señaló alguna vez este inconveniente:

> Yo creo que hay cosas muy interesantes que han pasado en Cráter Invertido y, sin embargo, ver la gama de contradicciones y fallas de lo que mandaron a Venecia me parece un síntoma de que el año pasado se perdieron más en lo de los 43, y lo digo con mucho dolor, pero también como un señalamiento de algo que no entiendo, hicieron un dibujo que básicamente eran los *doodles* que hacían cuando hablaban y lo pusieron ahí. Y honestamente lo más incendiario que había en esa pieza

33. "The result wasn't convincing because it failed to account for the collaborative exchanges that characterise their creative processes", en Sol Henaro, "Cooperativa Cráter Invertido: A Binding Latency", *Afterall*, vol. 41 (2016): 116 (la traducción es mía).

34. En este sentido valdría la pena señalar una cierta "tradición" del dibujo que ha caracterizado no sólo al colectivo sino a algunos de sus miembros de manera individual, que precede incluso a la conformación de Cráter Invertido. Por ejemplo, el grupo de trabajo denominado "Siempre otra vez" es anterior al nacimiento del colectivo, y algunos de sus fundadores participaron en la formación como artistas de otros miembros del colectivo. Además, ya constituidos como Cráter Invertido, han elegido nombres como "Vacaciones de trabajo" o "Seminario imaginario" para ejercer la práctica del dibujo, ya sea para cómics, *fanzines*, animación, *graffiti*, entre otros formatos, tanto dentro del colectivo como en subgrupos a partir de éste, proyectos alternos o para producir obra individual.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

> era el extinguidor que colgaba al lado en la Bienal, y hay un cierto nivel en donde yo tiendo a tener un afecto por el artefacto, que me parece que no acompañar del artefacto una producción de subjetividad, es algo que puede llegar a señalar la falla de la producción de subjetividad. Pero como no he estado siguiendo qué están haciendo, a lo mejor ya se transformaron en algo que es distinto a lo que pasaba en octubre del año pasado, que parecía que había alguna sustancia, y puede ser que se haga una denuncia del error de esta discusión. Claramente hay un problema que es parte de la situación en este momento, y es la gama de dificultades que emergen de querer personificar una contrainstitución, pero no hay nada que yo encuentre negativo en que la gente se meta en problemas, históricamente ha sido un modo muy natural de hacer las cosas, bien, mal y peor, entonces está bien que alguien lo intente. Ahora, lo que no encuentro satisfactorio es que a diferencia de otras cosas que han hecho en el pasado, individual o colectivamente, pueda haber un síntoma en la debilidad de esta intervención [en Venecia] que fue extremadamente contradictoria. Fue llevada a cabo a través de una invitación oficial y en donde aparecían ahí para extender internacionalmente una serie de chistes parroquiales, puede que haya algo muy profundo ahí, pero honestamente yo no lo vi, y me hizo pensar que podía haber el peligro de que pasáramos de un Cráter Invertido a un Cráter extinguido, por el extinguidor que estaba cercano. Espero equivocarme.[35]

Como se ha demostrado, es evidente que no haría falta más que una lectura iconográfica básica para que la pieza nos hablara lo suficiente, pero no nos conformaremos con ello. En efecto, el caso de los 43 estudiantes desaparecidos entre el 26 y el 27 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, ha atravesado al colectivo, y está presente en la obra a manera de pequeñas referencias a la figura de Julio César Mondragón, cuyo rostro fuera desollado por causas y razones dudosas.[36] Pero, de hecho lo que se muestra en la obra no es una etapa diferente del colectivo, sino una condensación y exhibición de su proceso creativo sin filtros ni ornamentos. Quizás es esto lo que puede llegar a desconcertar. La producción del dibujo conlleva la de la subjetividad de los

35. Pamela Ballesteros, "Relatoría III Conversatorio: La posibilidad de lo político en el arte contemporáneo", conversatorio con Cuauhtémoc Medina, Antonio Vega Macotela, Salvador Gallardo Cabrera y Brenda Caro Cocotle como moderadora, *GASTV*, 30 de junio de 2015, en http://gastv.mx/relatoria-conversatorio-iii-la-posibilidad-de-lo-politico-en-el-arte-contemporaneo/ consultado el 25 de febrero de 2021.

36. Para una crónica detallada y cercana al caso véase Diana del Ángel, *Procesos de la noche* (México: Almadía / Fondo Ventura, 2017).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

participantes. No se muestra una careta concluyente o inequívoca, por el contrario, estamos frente a un boceto crudo, resuelto con una suerte de descaro, pero también de complicidad hacia quien comparte varias de sus situaciones, al pertenecer al ámbito privilegiado del arte en un contexto difícil y complicado como el mexicano. Como ya lo mencioné antes, no se trata de personificar una contrainstitucionalidad, sino de asumir las contradicciones que trae consigo la afiliación a la rama institucional del arte. Es cierto, hay una debilidad en esta pieza, la cual caracteriza no sólo al arte mexicano sino a la mayoría de los habitantes de este país. La pieza se muestra como una especie de precariedad: de instrumentos, de técnicas, de colores, pero esa misma condición, lo sabemos, es una de las características más comunes del trabajo actual en todos los ámbitos, y quizá más marcada en ciertas esferas del arte alejadas de los grandes mercados. Una vez más, la obra logra atravesar una serie de temas que nos conciernen políticamente.

Lo importante no es lo que dicen o tratan de decir los integrantes de Cráter Invertido por medio de la pieza, de todas esas consignas, frases, mensajes o expresiones tanto literales como metafóricas mediante dibujos desesperados, distorsionados, obsesivos, sádicos, humorísticos, entre otros elementos —y no pretendo afirmar que mi interpretación tenga alguna validez por encima de ello—, sino el espacio que se abrió para decir algo, las manos que intervinieron, el tiempo que se llevó para realizarla y gestionarla, las subjetividades que quedaron ahí plasmadas, todo aquello que, por muy austero que sea, no deja de contener un entramado de historias, contextos, conflictos, alianzas y cruces de todo lo que la conforma. Respecto de los comentarios de Henaro y Medina, es posible que se esperara demasiado del colectivo al pedirles "representar" a México en la Bienal de Venecia, y que el encargo los haya superado. Pero es ahí donde de nuevo el gesto adquiere valor, pues pese a todo, no ofrecieron un discurso político acabado o desde una postura definitiva y única, sino que, al contrario, decidieron dar cabida a todo tipo de expresiones multiformes. Este gesto, al situarse antes que la articulación ordenada de cualquier postura, se quedó sólo en el ámbito intermedio entre la aceptación y el rechazo a la representación. Así, lo que puede criticarse como una ambigüedad o falta de proclamación política, desde otro punto de vista puede verse como una táctica de desmarcaje. Las querellas personales se extienden o se llevan a lo internacional, toda vez que no hemos resuelto ni siquiera lo inmediato. Como se puede leer en alguna de las publicaciones relativas a los proyectos colectivos que ahí suceden:

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

> Somos las asimilaciones de un proceso/inacabado de características imaginarias que se han impuesto sobre nuestros cuerpos los cuales emergen desde una interminable disputa a través de la historia (de conquistas, esclavitudes, migraciones, acercamientos y despojos en todos los aspectos de la vida) e incorporamos nuestras historias dentro de los imaginarios más cercanos, desde los cuales construimos para entendernos y realizarnos como imágenes de nosotrxs mismxs.[37]

Cráter Invertido, además de un espacio de trabajo, es también una apertura en el tiempo, donde las personas se dan cita, muchas veces dejando de lado sus labores remuneradas, a pesar de que muchas de ellas puedan dedicarse al arte. En este sistema de flexibilidad laboral, donde el trabajo ha terminado por abarcar nuestra vida entera, de pronto un espacio geográfico y temporal como éste se convierte en una excepción. Pero Cráter Invertido es sólo un ejemplo de una forma de operar, es uno entre muchos grupos. Y no tendría por qué ser tomado como algo más. Ciertamente va a extinguirse, pues depende de muchos factores que van más allá de cualquiera de las intenciones de sus miembros. Y surgirán otros grupos e iniciativas de quienes pertenecen ahora a este grupo, o a otros. Sin embargo, eso no quiere decir que abordar el caso no nos pueda decir mucho sobre la potencia de la imagen y la imaginación políticas en una obra, sobre lo que podemos ser y llegar a ser cuando se entrelaza una serie de elementos, ya sea por casualidad o por voluntad, y sobre lo que esto podría significar para configurar alternativas o futuros distintos.

Luego de cinco años de trabajo continuo, el colectivo que siempre ha asumido en forma de asamblea la toma de sus decisiones en conjunto, presenta por medio de la obra *Lavorare con lentezza* una ilustración de su propio proceso político interno. En otras palabras, esta obra podría considerarse como parte de una tendencia de arte político, pero no porque sea una especie de denuncia, reclamo o protesta hacia alguna instancia externa ya sea del mundo del arte o de la política global o nacional de algún país. Más bien se trata de una

37. Fragmento de un texto curatorial impreso de modo informal a manera de *fanzine* para la exposición "Don't Stop Till you Get Enough", llevada a cabo en una de las habitaciones de Cráter Invertido durante agosto y septiembre de 2017. La exposición giraba en torno a la figura de Michael Jackson, jugando con diversas apropiaciones de su imagen en diferentes formatos, pero siempre partiendo del dibujo a mano alzada. Los artistas participantes fueron Al Curiel, Fermín Díaz aka Sugar, Ana Sofía Becerra, Karen Cheirif y Rodrigo Treviño. El texto está firmado con el seudónimo de Krisis Zapata. Véase Krisis Zapata, "Don't Stop Till you Get Enough" / Exposición y venta de dibujo / Cráter Invertido, *Muestra de dibujo* (2017): 4.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

autorreflexión sobre el proceso de creación colectivo y las políticas intersubjetivas que ahí se ven implicadas. En general, si el arte de Cráter Invertido hasta la fecha ha sido catalogado como político, no es sino porque siempre se han preguntado sobre sus propias condiciones de trabajo como artistas y porque en este cuestionamiento han incluido a la sociedad que los rodea, ya sea saliendo a la calle o abriendo sus puertas para el diálogo y la producción en conjunto. Lo que vemos en esta obra se podría perfectamente identificar como una asamblea materializada. Se trata de una gran cantidad de voces que se cruzan unas con otras, que se lanzan desde diferentes lugares y en distinto sentido, de tal manera que en el centro se encuentran en una suerte de caos particular donde al final no tienen otra opción más que perderse entre la multitud de expresiones que lo pueblan. Sin embargo, justo el hecho de que el sentido de los dibujos obedezca a la organización de una mesa asamblearia, en círculo alrededor de una mesa, nos habla de una política: dar lugar a todos los gestos, sin importar de dónde provengan. Quizá como un esfuerzo voluntario, aunque no por eso fácil ni siempre placentero, para desencadenar la creación.

No es casualidad que este grupo de artistas haya elegido la asamblea como forma de regulación, pues parece ser la única opción para disolver jerarquías y órdenes de unos sobre los otros. Recordemos que, desde la perspectiva del escritor anarquista Murray Bookchin,[38] siempre hay una dimensión social y personal en las instituciones que estructuran la vida cotidiana y las relaciones interpersonales. En otras palabras, ninguna forma de organización puede aislarse de aquello que ordena. En este caso, la asamblea de Cráter Invertido surge en un contexto hostil, aquel que ha sido forjado por el Estado mexicano; un ambiente casi de barbarie, lleno de atrocidad e impunidad. La asamblea surge, así, como una especie de refugio, donde las relaciones de poder, tan amañadas e incluso sádicas en este país, parecen suspenderse aunque sea por breves momentos y en pequeños espacios. Podemos estar seguros, dice Bookchin, de que este tipo de sublevaciones nacen de manera espontánea y por ello resultan tan sorpresivas ante las figuras de autoridad. Si comprendemos *Lavorare con lentezza* como una asamblea materializada, tal vez podríamos captar mejor su ambigua y crítica relación con el mundo del arte institucional.

Por otra parte, la asamblea no está libre de conflictos. Con todo y sus querellas, este proceso quedó grabado en la pieza, hayan o no querido hacerlo sus participantes. Por ejemplo, en la obra se encuentran algunos mensajes directos

38. Murray Bookchin, *Post-Scarcity Anarchism* (Edimburgo: AK Press, 2004).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

de algunos miembros a otros, o de alguno en particular al resto del colectivo. Hay denuncias, protestas, paráfrasis o satirizaciones de parte de los integrantes del grupo hacia el papel que cumple Cráter Invertido no sólo en sus vidas sino también en la escena del arte en México. Todo esto se encuentra en el dibujo, aunque para algunos pueda resultar una manera un tanto críptica de hacerlo. Se trata de una especie de códice por interpretar en cada ocasión desde diferentes lugares y, en ocasiones, es necesario saber algo sobre lo que sucede al interior del grupo para poder acceder a ello. Las claves para descifrar estos mensajes no podrían exponerse aquí por diversas razones, porque son muy personales y no sería ético, y por lo mismo son de muy difícil acceso; o quizás porque a nadie le interesarían. Pero, más allá de ello, lo relevante es mostrar que, a pesar de las diferencias, hay afinidades, complicidades, complementariedades y, en general, formas de cooperación y co-creación que se podrían rastrear, una vez más, en las formas de organización relativas al anarquismo, la subversión y lo que se ha llamado desde ese lugar como "afinidad".[39]

No hace falta un gran recorrido para notar que la asamblea es también una especie de montaje, uno de los temas más importantes en la obra de Didi-Huberman.[40] En español el término "asamblea" tiene conexiones etimológicas y fonéticas evidentes con el término "ensamblaje", mientras que en otros idiomas como el francés y el inglés el término, pronunciado de modo distinto, pero literalmente compartido, "asemblage", puede hacer referencia tanto a la reunión de personas como de objetos o elementos cualquiera.[41] Más aún, en un artículo reciente, Luis Ignacio García ha retomado el "pensamiento en imágenes" de Didi-Huberman para articular una propuesta del montaje como apuesta

39. Los miembros de Cráter Invertido definen sus prácticas y sus diferentes subdivisiones y formas de organización por grupos de afinidad. Véase Cráter Invertido, "Conversatorio a cargo de Cráter Invertido", entrevista con Diego Teo y Rodrigo Treviño, TEOR/éTica, Costa Rica, 9 de abril de 2016, en https://www.youtube.com/watch?v=HqpSpONI-zQ&t=620s, consultado el 25 de febrero de 2021.

40. Sobre todo en sus trabajos sobre Aby Warburg ya citados aquí como *La imagen superviviente* o *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, pero para este tema también sería importante remitirse a *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2008) o *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2* (Buenos Aires: Editorial Biblios, 2015).

41. En especial en el epílogo del libro de Craig Buckley, *Graphic Assembly: Montage, Media, and Experimental Architecture in the 1960s* (Mineápolis: University of Minnesota Press, 2018), titulado "Image as Assemblage", se retoma el término, en la forma en que fue propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari, para hablar de las potencialidades políticas de las técnicas de montaje en diferentes prácticas artísticas del siglo XX.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

estético-política sobre la comunidad.[42] Es cierto que, como lo he mencionado antes, no hay una postura clara, definida o definitiva que se pueda extraer por medio de la sola imagen de la pieza. Pero, por otro lado, es posible que se trate más bien de una muestra de formas emergentes de hacer política, que dejan atrás las clásicas posturas militantes como las entendíamos hasta ahora para dar paso a nuevas concepciones de la comunidad como una especie de montaje permanente.

En México, hoy día, hay un gran número de espacios independientes. Las labores de investigación y documentación de estos espacios las están realizando personas jóvenes e inscritas en la escena emergente como Tamara Ibarra o Sandra Sánchez, al tiempo que se rescata y documenta a la generación de los grupos y los espacios de las últimas tres décadas del siglo pasado en México.[43] En este contexto se hace necesario teorizar acerca de estos espacios, saber cuál es su lógica, qué significa que surja este tipo de espacios en un país y en un momento histórico como el nuestro. En "Ensayo: 1994, de Cráter Invertido, una indagación al presente de México", la filósofa y curadora Helena Chávez Mac Gregor realiza una aproximación al trabajo del colectivo desde los términos de flujos y cartografías de Gilles Deleuze.[44] Tamara Ibarra, por su parte, comenzó su investigación gracias al desarrollo de un proyecto llamado "Tomar la ola. Movimiento de los Espacios Independientes en México 2009-2015", título que hace referencia a las figuras del surfista y del nadador aludidas por Deleuze.[45] Estas contribu-

42. Luis Ignacio García, "La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política de las imágenes", *Aisthesis*, núm. 61 (2017): 93-117.

43. Específicamente sobre Cráter Invertido, además de los textos que ellos mismos publican, se pueden encontrar referencias en diversos escritos de divulgación. Véase Patricia Martín, "Espacios artísticos independientes: Cráter Invertido", *El Financiero*, 13 de agosto de 2015, consultado el 25 de febrero de 2021, en http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/espacios-artisticos-independientes-crater-invertido.html; Alejandra Ortiz Castañares, "Colectivo mexicano traslada su arte alternativo a la Bienal de Venecia", *La Jornada*, 27 de junio de 2015, consultado el 25 de febrero de 2021, en http://www.jornada.unam.mx/2015/06/27/cultura/a07n1cul; Fólder 001, "La imaginación radical de Cráter invertido", *Post-Filia*, 13 de marzo de 2019, consultado el 25 de febrero de 2021, en https://postfilia.com/2019/03/13/la-imaginacion-radical-de-crater-invertido/; o haciendo un recuento de la escena local, Sandra Sánchez, "Formatos expositivos…", https://twitter.com/YEImagmx; entre otros.

44. Helena Chávez Mac Gregor, "Ensayo: 1994, de Cráter Invertido, una indagación al presente de México", *Código*, núm. 80 (2014), consultado el 25 de febrero de 2021, en http://www.revistacodigo.com/1994-de-crater-invertido-una-indagacion-al-presente-de-mexico/.

45. Tamara Ibarra explicó esto en la presentación del proyecto llevada a cabo el 13 de enero de 2016 en SOMA.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

ciones nos ayudan a ver más allá de un simple juicio sobre una obra, contribuyen a un discernimiento de un alcance más amplio que toma en cuenta lo social y lo político. La obra, en todo caso, se presenta como un acceso, un tamiz hacia la intersubjetividad, la colectividad y la asamblea en un contexto determinado, así como la micropolítica y los afectos conscientes e inconscientes que en él se dirimen. En ese sentido, la noción de "sujeto" que en el caso que me ocupa podría plantearse no se referiría a las personas, sean miembros o no de uno u otro colectivo, sino al sujeto político y el cruce de flujos de todo tipo que lo atraviesan en momentos específicos.

Desde la mirada del montaje, de la mano de Didi-Huberman, y de los demás temas que he puesto sobre la mesa, se podrían identificar estas formas de operar colectiva y políticamente con lo que hace poco Nick Montgomery y carla bergman[46] han llamado "militancia alegre".[47] Frente a un radicalismo rígido, que se basaría en una búsqueda de pureza o dogmatismo ideológico, estos autores proponen un tipo de militancia abierta basada en la escucha, la curiosidad y la experimentación, acompañada de otro tipo de teoría: una que sea participativa y no como directriz; una no acabada, sino siempre en proceso. Cuando se usa la palabra "alegre", en este contexto, se remite al filósofo neerlandés del siglo XVII Baruch Spinoza. La alegría, según este autor, se refiere al aumento de la potencia de actuar,[48] de tal manera que la militancia alegre la toman Montgomery y bergman como una colectividad de gente que se potencia mutuamente. Se trata de un tipo de comunidad que se forma no en la imposición de una serie de reglas ni mucho menos aún en la autoridad de unos sobre otros, sino que, con mucha influencia de la tradición anarquista, lo que se plantean son organizaciones descentralizadas y flexibles, basadas en afinidad y siempre en recomposición; abiertas al cambio y a la renovación.

Como señalé arriba, Cráter Invertido no está solo sino que está en un contexto. No es sino a partir de unas ciertas condiciones sociales y en el marco de determinadas prácticas institucionales del arte que este tipo de espacios pueden surgir y desarrollarse. Se trata de una suerte de laboratorios de la imaginación, lugares donde se abre la posibilidad para la emergencia de lo que Cornelius Castoriadis identificó como "imaginación radical".[49] Recordemos que para este

46. El nombre y apellido de esta autora están en minúsculas en el original.

47. Nick Montgomery y carla bergman, *Joyful Militancy. Building Resistance in Toxic Times* (Edimburgo: AK Press, 2017).

48. Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico* (Madrid: Tecnos, 2007).

49. Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad* (Buenos Aires: Tusquets, 2007).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

4. Asamblea de Cráter Invertido junto con otros colectivos. Fotografía de Satanismo Crítico, tomada de: https://666ismocritico.files.wordpress.com/2013/06/dsc_0515.jpg

autor la sociedad es imaginaria, es decir que se mantiene viva a partir de que crea a los individuos que necesita mediante operaciones en la imaginación. Y, sin embargo, dentro de este entramado de significaciones imaginarias hace falta también una imaginación radical que le dé la posibilidad de renovarse al mismo tiempo en un proceso permanente. En tiempo reciente, Max Haiven y Alex Khasnabish han rescatado este concepto al explicar la forma como operan ciertas prácticas artísticas y movimientos sociales, y también para convocar a ella.[50] Siguiendo a Castoriadis, para estos autores la imaginación radical es una potencialidad inefable y dinámica que está en la base de toda forma social. Sin embargo, en la globalización esta fuerza social de la imaginación tiene la posibilidad de volverse ilimitada tanto para hacer emerger luchas justas como movimientos reaccionarios. Así, para no caer en ambigüedades, falsas promesas o movimientos de opresión, la imaginación ha de engarzarse con alguna

50. Max Haiven y Alex Khasnabish, *The Radical Imagination: Social Movement Research in the Age of Austerity* (Londres: Zed Books, 2014).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

lucha específica y con condiciones muy precisas para tener efectos.[51] Tal es, se podría decir, lo que se intentó con la elaboración de *Lavorare con lentezza*, y tal es lo que, en todo caso, este mismo texto intenta volver a poner sobre la mesa. Lo cual no quiere decir que sea un intento perfecto, sin fallas, sin fisuras o sin críticas posibles, pero sí que se trata de un proceso que, en última instancia, involucra también a todas estas respuestas en su curso (fig. 4).

Conclusión

Un acercamiento como éste no se pudo haber realizado sin que hubiera un involucramiento personal con el colectivo, a partir del cual se tomaron diversas opiniones citadas en el texto, pero también se manifiesta como aquellas influencias recogidas en conjunto y expuestas aquí. En primer lugar, este trabajo se ha visto atravesado por un intento de aproximación a la obra *Lavorare re con lentezza* desde un punto de vista particular, como un esfuerzo político de interpretación que requirió la construcción de un vocabulario, un modo de operación y un andamiaje conceptual en correspondencia con ello. Así, en un primer momento no sólo traté de dar cuenta del aspecto iconográfico de la pieza, al describir el contenido del dibujo, sino sobre todo iconológico, que se deriva de los trazos, reflexiones políticas acerca del sentido del gesto, la huella, la supervivencia y la imagen como atlas. A partir de esto, me queda claro que la imagen puede abordarse al menos de dos maneras, como supervivencia o huella, y como representación o doble. Del mismo modo, he llevado este tipo de ejercicio de observación al lenguaje en relación con el título de la obra, sin buscar extraer significado alguno, sino más bien las derivaciones vinculadas con las prácticas y el contexto en que se inserta la pieza. Por último, he planteado que este entramado compuesto en torno a la pieza forma parte de una teoría en construcción no separada de su objeto y del contexto en que se concibe. Así, todos y cada uno de los pasajes por los que he transitado en este texto, podrían verse como algunos trazos más que se unen a los que se observan en la pieza, esta vez no sólo a manera de gráficos, sino como gestos conceptuales, nuevas extensiones de la obra que forman parte de la construcción de una imaginación política en proceso.

51. Max Haiven y Alex Khasnabish, "What is Radical Imagination? A Special Issue", *Affinities: A Journal of Radical Theory, Culture, and Action* 4, núm. 2 (2010): I-XXXVII.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

El ejercicio de lectura que he realizado tuvo como eje rector dejar que la obra me condujera hacia otros lugares, pero a cada paso desde una posición determinada. De este modo, al asumir que cada detalle de la pieza puede llevar a una elaboración interminable, trabajé con una especie de asociación libre que en su despliegue fue tejiendo un sentido. El apartado "Gestos-creación" me sirvió como soporte para que la situación concreta de la pieza en su contexto de producción se pudiera apreciar como una apuesta política que involucra la composición de la imagen y el uso de la imaginación. De esta manera, los elementos iconográficos se mezclaron con cuestiones relativas a la vida cotidiana de los miembros del colectivo, sus afiliaciones institucionales, reflexiones intra y extragrupales, decisiones, organización, dinámicas, contexto, influencias y referencias, así como con una lectura ajena *a posteriori* que intenta recomponer las piezas. El gesto político no está solamente en la creación de la obra que, como señalé, tiene que ver con la pluralidad de trazos, subjetividades, voces, vidas. No termina ahí, sino que se extiende a su lectura. Ésta puede detenerse en observarla como un capricho malogrado. Puede perderse en una crítica severa hacia la falla en haber desaprovechado la posición de poder que les dio la visibilidad. Pero, por el contrario, en este texto intenté participar desde la observación de las potencialidades de la obra, al explicitar este modo de acercamiento para comprender cómo esta noción de imaginación política que he rastreado no puede sino partir de la inmanencia del gesto y sólo desde ahí poder extenderse a otras dimensiones. La obra como gesto superviviente que se presenta ante la mirada como un atlas a ser explorado, es parte de los rasgos de una imaginación colectiva y en composición permanente.

Como lo describí en el apartado "Situación-exhibición", tanto el colectivo Cráter Invertido, como yo, y muy probablemente quien lea este texto, estamos inmersos en condiciones materiales específicas que, en este caso, involucran dinámicas de trabajo, competencia, efectividad y precariedad, cuando menos. El trabajo mostró cómo el colectivo Cráter Invertido trata de asumir críticamente esta responsabilidad para con la institución del arte en su práctica radical del boceto y todo lo que tiene que ver con éste cuando se realiza de manera colectiva. Pero también se ha de tomar como un ejercicio de autorreflexión teórica, cruzando todos los niveles que he descrito a lo largo de este texto. Las frases o palabras sueltas que se leen en la pieza, así como las alusiones y menciones, tanto históricas como culturales, que se encuentran ahí, dan cuenta de un esfuerzo de expresión que va más allá de la comunicación directa de un mensaje. Se trata de gestos que por medio del uso de caracteres textuales nos lanzan

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

a especulaciones teóricas encarnadas en la historia del arte y sus debates internos, tales como la autonomía *versus* la mercantilización, la crítica institucional desde su interior y las potencialidades de lo colectivo. Con la forma del gesto, en el sentido en que lo expuse en el primer apartado, cuando éste se coloca en su situación en torno al campo problemático del arte institucional, adquiere una dimensión crítica y política. Así, la operación no se queda en un mero dar cuenta de la obra y sus sentidos inmanentes, sino que trata de extraer de ellos una mirada y una conjetura acerca de lo que podría significar una imaginación política que responde a su situación. De pronto la Bienal de Venecia, cuando se pone en contraste directo con la producción de aquellos gestos en un formato tan rústico como unos trazos sobre un papel y en un contexto como el de México, nos da la oportunidad de preguntarnos sobre qué tipo de política se está proponiendo. Hizo falta, por ello, pasar de la situación a la conceptualización, ya que es en el ámbito de las discusiones y propuestas teóricas donde una obra, más allá de sus efectos inmediatos, puede llegar a decirnos algo.

Lo que aquí se encuentra es una voz y una exposición más de la obra, dispuesta para ser retomada en diversos sentidos; abierta no sólo a la crítica rígida, sino sobre todo a que desde la afinidad pueda dar cabida a nuevas formas de imaginar tanto la obra de arte como sus potencialidades. En el apartado "Política-recepción" quise dejar huella de las formas en que hoy y con base en ciertas prácticas aún es posible pensar, imaginar, reunirse, organizarse y producir desde otros lugares. En un contexto como el nuestro, de hecho, hace falta todavía mucho por construir en conjunto. En ese sentido, me remito al contexto de la obra en la esfera del arte en México, al citar a críticos y curadores de arte actuales, para después rescatar planteamientos vinculados con el pensamiento político contemporáneo, desde una apreciación muy general del sentido político de la pieza, hasta categorías que están siendo desarrolladas y que responden a las mismas preocupaciones en las que se enmarcan no sólo esta obra, sino las prácticas del colectivo en cuestión y de otros que comparten su contexto. Busqué dar cuenta de la forma como es posible responder con ejercicios concretos como la asamblea, y su materialización en *Lavorare con lentezza*, para propiciar y abrir paso a la militancia alegre y a la imaginación radical, dos nociones que aquí propongo como parte de un ejercicio de imaginación política en particular. Por último, más allá del caso particular tratado aquí, si se recogen algunas de las cuestiones que he planteado, como el trabajo activista, interdisciplinar, el colectivismo, la precarización laboral del artista, entre otras, estas reflexiones pueden servir para configurar nociones sobre cómo vincular el pensamiento en

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

imágenes con debates estético-políticos actuales que atraviesan a otras colectividades artísticas en México.

En resumen, la noción de imaginación política que aquí se ha construido nos muestra que ésta es parte de un gesto, de una expresión de vida que queda grabada en un medio o formato. Este gesto busca su supervivencia y se basa en supervivencias, es decir, se deja un rastro que se expande a cada lectura y que se engarza con otros trazos de diferentes tipos. En este tránsito entre una detonación y una serie de conexiones incalculables, forma parte de un atlas complejo pluridimensional que debe leerse e interpretarse a su vez de múltiples maneras. En este proceso, los gestos son las marcas de este movimiento permanente de las fuerzas sociales. No hay y no puede haber una forma única de imaginación política. Ésta está siempre en relación con su situación, toma posición desde el interior de ella, utiliza los elementos, materiales y formas de operación que están a su alcance; y de ahí emerge como una fuerza que ya no pertenece a nadie en particular, sino que depende de todo aquello con lo que llegue a ligarse por vías diversas. Es decir, el proceso no sólo es colectivo, sino que depende de condiciones materiales concretas que le hacen cobrar una pluralidad de formas y vincularse con todos los ámbitos de la vida en comunidad. El proceso, en última instancia, no termina nunca, sino que todo acercamiento a la obra forma parte del mismo y se coloca, en ese sentido, en la esfera de las discusiones políticas que atañen a nuestra contemporaneidad. Es responsabilidad del espectador hacerse cargo del sentido de la obra y, en última instancia, saber observarla apelando a su propia capacidad de imaginar posibilidades sin dejar de tomar una posición política. ♣

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Canteras de San Luis Potosí
Entre historia, olvido y destrucción

San Luis Potosi's Quarries
Between History, Oblivion and Destruction

Artículo recibido el 11 de marzo de 2020; devuelto para revisión el 21 de marzo de 2020; aceptado el 1 de agosto de 2020; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118.2743.

José Armando Hernández Soubervielle El Colegio de San Luis, A.C., armando.hernandez@colsan.edu.mx, https://orcid.org/0000-0003-4461-2765

Líneas de investigación Historia y arte de San Luis Potosí, siglos 17th-19th; infraestructura y espacios del poder en el septentrión novohispano; reconstrucciones histórico-virtuales del patrimonio cultural urbano-arquitectónico desaparecido.

Lines of research Art and History of San Luis Potosi (Mexico), 17th-19th centuries; infrastructure and power spaces in North New Spain; Historical-virtual reconstructions of the disappeared urban-architectural cultural heritage.

Publicación más relevante "Espacios devocionales para los negros en el San Luis virreinal", *Archivo Español de Arte* 91, núm. 364, 2018.

Resumen A lo largo de la historia, a San Luis Potosí se le ha identificado como una ciudad en cuyas construcciones más emblemáticas y antiguas se ha empleado una cantería de color rosa extraída de las faldas de la sierra de San Miguelito, en el extremo sur-surponiente del valle. Festivales culturales se han diseñado para hacer patente que ésta es una ciudad con "alma de cantera". Nada, sin embargo, se ha dicho sobre la historia de estos yacimientos de roca riolítica que le permitieron a la ciudad irse forrando con un rostro único y, en efecto, característico. En el presente artículo nos acercamos al devenir de las canteras de San Luis, su ubicación y su historia, que se remonta a los años fundacionales de la ciudad, y cómo el descuido, la ignorancia y la rapacidad están acabando con las canteras que alimentaron la arquitectura local por más de 400 años.

Palabras clave San Luis Potosí; cantera; historia; maestros canteros; jesuitas; destrucción.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Abstract Throughout history, what has identified the city of San Luis Potosí is a stone extracted from the slopes of the San Miguelito mountain range, which borders the extreme south-south-west of the valley; this stone of a striking pink color characterizes its most emblematic and ancient buildings. Cultural festivals have been designed to make it clear that this is a city with a "quarry soul". Nothing, however, has been said about the history of these rhyolitic rock deposits that allowed the city to gradually cover itself with a unique and, indeed, characteristic face. In this article we approach the evolution of the San Luis quarries, their location and their history, which goes back to the founding years of the city, and how carelessness, ignorance and rapacity are destroying the quarries that fed the local architecture for more than four hundred years.

Keywords San Luis Potosi; quarries; history; stonemasons; Jesuits; destruction.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

JOSÉ ARMANDO HERNÁNDEZ SOUBERVIELLE
EL COLEGIO DE SAN LUIS

Canteras de San Luis Potosí

Entre historia, olvido y destrucción

Introducción

El presente artículo es un acercamiento a una historia olvidada y, al mismo tiempo, una señal de alarma. Un recorrido sucinto pero importante acerca de los pasajes más remotos de la historia de las canteras de San Luis Potosí y, sobre todo, respecto del estado actual de los yacimientos históricos que permitieron que las construcciones de un pueblo minero de finales del siglo XVI se fueran cubriendo de cantería. Alarma, porque la destrucción e indiferencia en la que se encuentran amenazan con arrojar al olvido un pedazo de historia que no se ha contado con suficiencia y que está a punto de ser borrada por la rapacidad urbanizadora.

Empezaré por formular una pregunta simple: ¿qué sería del arte de la arquitectura sin la piedra? Ésta, que pareciera una formulación con una respuesta apodíctica, resulta tan obvia pues pocos son los trabajos que han volteado a ver la historia de la materia prima para concentrarse en el resultado del trabajo con ésta. Interesante es que se le haya dado poca atención a ello, sobre todo si se considera que ya en el primer tratado de arquitectura conocido, Marco Vitruvio Polión estableció un apartado para recomendar el tipo de piedra que debía usarse para edificar, y asentó la importancia de buscar canteras cercanas a las poblaciones para abaratar costos de transportación.[1] Al tratadista romano le seguirían los demás autores de *corpus* arquitectónicos, por lo que en los

1. Marco Vitruvio Polión, "De las canteras", en *Los diez libros de arquitectura*. José Ortiz y

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

libros de arquitectura es frecuente encontrar un capítulo destinado para el análisis y sugerencias relativas al uso y abastecimiento del material pétreo, su importancia en el tipo de destino que tendrá y la necesidad de localizarlo en las inmediaciones de aquel lugar donde se edificará. Al ser San Luis Potosí una ciudad revestida de piedra, es pertinente que se voltee a ver esa parte olvidada: la de los yacimientos que nutrieron el arte de la cantería.

La mañana del 28 de noviembre de 1595, el maestro de cantería Benito Antúnez de Miranda, estante en el pueblo y minas de San Luis Potosí, registró ante la fe del escribano Matías Prado, "una cantera de piedra blanca" que serviría "para hacer portadas de iglesias, arcos y otros edificios del dicho arte de cantería".[2] Es éste el primer registro documental que se conserva en el Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí en el que queda consignada la explotación de un banco de piedra para usos arquitectónicos. Este hecho reviste la mayor importancia pues no sólo inaugura lo que sería una de las actividades fundamentales para el arte de construir en la localidad, sino que, además, abre una tradición que caracterizaría la arquitectura de aquella fundación novohispana: el uso de piedra toba[3] de la región para la edificación y ornamentación de sus obras arquitectónicas más emblemáticas.

Esta tradición, que consolidó un oficio e incluso influyó en la fundación de comunidades especializadas en este arte, continuó hasta mediados del siglo XX cuando, poco a poco, los nuevos materiales constructivos reemplazaron la materia prima con la que las edificaciones de antaño se revistieron. Así, la antigua piel de piedra firme de los edificios cambiaría por materiales modernos[4] y nuevas apariencias y texturas, pero esto no ha obstado para que a San Luis Potosí se le reconozca como una ciudad de obras recubiertas con cantería rosa extraída de los yacimientos encontrados en torno al valle donde se fundó la ciudad.

Desde el sur y el norte, pero también desde el poniente del valle de San Luis, la piedra se ha traído en carretas primero y en modernas camionetas después, para surtir las obras arquitectónicas que irían cambiando la fisonomía

Sanz, trad. y comentarios, Delfín Rodríguez Ruiz, pról., cap. VII (Madrid: Akal, 2008), 40 y siguientes.

2. Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí (en adelante AHESLP), Alcaldía Mayor de San Luis Potosí, *Administrativo*, caja 1, 1593-1596, exp. 15, ff. 1-2v.

3. Roca ígnea de origen volcánico.

4. Por ejemplo, en 1928 el novedoso concreto armado se utilizó por primera vez en una edificación de la ciudad: el Teatro Azteca. Véase *Folleto inaugural del Teatro Azteca*, 1928, s.p.i., 9.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

de esta ciudad.[5] Pero como todo oficio que demanda un trabajo minucioso, manual —y en particular éste, que implica conocer el cerro, la veta, el sentido que tiene la cantera, o como dicen los que aún conservan el oficio, "lo que la piedra va diciendo"—, la modernidad lo ha ido suplantando, hasta quedar apenas como una romántica actividad[6] que ha perdido su antiguo encanto. Lo mismo sus vetas, hoy expuestas al crecimiento vertiginoso de una ciudad cuya mancha se desplaza por doquier sin respetar paisaje alguno —ni los históricos ni los naturales. Esta amenaza, que es doble, afecta a la historia de una ciudad que, como reza el lema de un festival reciente, tiene "alma de cantera".[7]

Los materiales modernos y las demandas urbanas que San Luis Potosí ha experimentado de forma acelerada en los últimos decenios se han convertido, de alguna manera, en los verdugos de una actividad y de una materia prima que caracteriza a la historia de su arquitectura; por ello, resulta imperativo dar cuenta de aquellos datos que, a cuentagotas, reflejan la naturaleza histórica de la piedra y su trabajo de extracción, pero también de los procesos sociales que dicha actividad tiene tras de sí. Se impone también señalar lo que acontece en derredor de este oficio y de estas tierras y, por supuesto, lo que esto significa. Tales serán los ejes discursivos que trataré de construir a lo largo de las siguientes páginas comenzando, como se supone, con la localización.

Área de referencia

En la porción sur-suroeste y oeste del valle de San Luis, en la llamada sierra de San Miguelito, se halla el área a la cual haré referencia. Está constituida por

5. Debemos recordar que San Luis Potosí tuvo la categoría de pueblo y que fue a partir de 1656 que adquirió el título de ciudad.

6. Romantizada en el sentido de darle un cariz de orgullo identitario con vínculos al pasado, a su materia prima y a un oficio distintivo de la historia de la arquitectura y el urbanismo local y, por tanto, de la ciudad.

7. Festival impulsado en 2016 por el gobierno municipal de la capital del estado, que buscaba reconocer el oficio y las obras materiales que con este material han constituido la fisonomía de San Luis Potosí. El festival, si bien tenía buenas intenciones, careció precisamente de énfasis y protagonismo en relación con la materia y sobre todo, con el oficio del cantero, se transformó en una verbena de varios días, excusa para eventos musicales y de otra índole, donde la cantera brilló por su ausencia. Véase http://festivaldelacantera.com/, consultado el 4 de diciembre de 2019.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

rocas[8] volcánicas félsicas datadas en el Oligoceno, y constituye la región que los geólogos han denominado como el campo volcánico de San Luis.[9] Esta zona, a su vez, forma parte de la porción oriental de la provincia magmática de la Sierra Madre Occidental, que presenta derrames importantes en la ladera sur-suroeste donde se concentraron los flujos de lava riolíticos[10] que interesan a esta investigación. Estos flujos originaron la sección de roca más abundante en la zona, a la cual se le denominó "riolita San Miguelito", seguida en cantidad por la denominada "ignimbrita cantera".[11]

En particular me enfocaré en el análisis de dos zonas comprendidas dentro del polígono formado a partir de la comunidad de Arroyos (100° 53' 56.32" W, 22° 3' 41.61" N), siguiendo la base de las estribaciones de la sierra de San Miguelito, hacia el poniente, hasta llegar a la fracción del Aguaje (100° 55' 33.88" W, 22° 6' 19.29" N) y de ésta, continuando por el derrame del macizo hasta llegar a la comunidad de Escalerillas (101° 4' 31.98" W, 22° 6' 34.34" N) (fig. 1). La primera zona, que he denominado con la letra A, es aquella donde se encuentran las canteras más antiguas de San Luis Potosí, explotadas ex profeso para uso arquitectónico; en tanto que la zona B es la fuente actual de explotación de piedra toba para la ciudad y la región. Cada una de estas zonas presenta características particulares tanto históricas como geofísicas y de explotación. Baste decir, como comentario inicial, que estas diferencias tendrán su repercusión cuando abordemos el aspecto de la historia de la explotación de estos bancos, pues una característica física es que son rocas porfiríticas[12] de diferente dureza y con una tonalidad que va del gris claro a un gris rosáceo, pasando por tonalidades cremas, violáceas y purpúreas; son estos matices los que se toman en cuenta para su diferenciación y, en algunos casos, para su uso y destino.

8. En este trabajo emplearé la palabra roca para designar al material sólido constituido por minerales que se encuentra en estado natural, esto es, como parte de una veta de la corteza terrestre. A su vez, cuando me refiera a este material usando la palabra piedra, implicará que dicho material ha sido extraído de la veta misma y usado (labrado, cortado, entre otros) para la construcción.

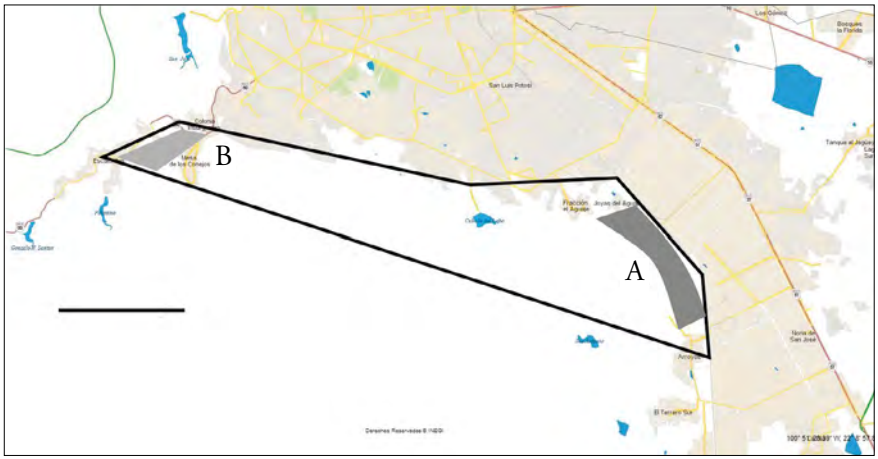
9. Guillermo Labarthe-Hernández y Luis S. Jiménez-López, *Geología del domo cerro grande, sierra de San Miguelito, San Luis Potosí*, folleto técnico núm. 117 (San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí-Instituto de Geología, 1993), i.

10. La riolita es una roca ígnea extrusiva (volcánica) y es el equivalente volcánico de grano fino del granito.

11. Labarthe-Hernández, *Geología*, 5, 10.

12. Es decir, rocas compactas y duras.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118



1. Polígono con señalamiento de canteras que han suministrado material pétreo para la arquitectura local. Trazo sobre cartografía de INEGI. Elaboración del autor.

Cantera y piedra

Por definición, la cantera no es otra cosa sino el sitio de donde se extrae la piedra para con ella construir y fabricar, con lo cual el abanico de piedras va desde las más finas como el mármol, hasta piedra para quemar y hacer con ella yeso y cal. Por analogía, y a falta de otros materiales que ayudaran a su diferenciación, en algunos sitios a la piedra extraída de estos bancos (canteras) se le denominó, genéricamente —añadiría que de forma inapropiada también—, piedra de "cantera" y, al hacerlo, se pierden a la vez las distinciones y cualidades de cada una de estas rocas.

En poblaciones como la de San Luis Potosí, donde el material por excelencia para la construcción de fachadas, remates, ornamentos, adoquines, entre otros, fue la riolita y la ignimbrita extraídas de canteras en el sur y surponiente del valle, hablar de "piedra cantera" no hace referencia al sitio de donde ésta se extrae, sino que alude de forma general al material pétreo en sí mismo, que va de una gama cromática de blanco hasta violáceo, aunque su aspecto, dureza y otras propiedades difieran entre sí considerablemente. Este error, me parece, tiene que ver con el hecho de que no se contara con otro tipo de piedra que compitiera o, mejor dicho, complementara, el discurso visual de la arquitectura

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

local. Para ilustrar mejor esto me remito a la Ciudad de México, donde a la par de la "piedra cantera" se encontraban el tezontle (llamado el divino material) y la chiluca, como materiales adicionales que permitieron que aquella urbe adquiriera un lenguaje visual propio y perfectamente identificable, y a cuyos yacimientos se les denominaba canteras, ya de tezontle,[13] ya de chiluca.[14]

Si en la Ciudad de México la "cantera" blanca, la chiluca y el tezontle, con sus matices de rojo intenso, caracterizaron la arquitectura de los siglos XVII y XVIII, en San Luis Potosí las diferencias se daban apenas por el cambio de tonalidad de la piedra que se extraía en sus alrededores. Un ejemplo muy interesante y que ilustra esta situación es el de la torre norte de la catedral potosina, construida a principios del siglo XX para conmemorar el centenario de la Independencia y con ello mejorar la apariencia de un edificio que se erigió a principios del XVIII.[15] La construcción, que se llevó a cabo en 1910, tuvo el inconveniente de que el color de la piedra con que se contó en aquel momento no coincidía con el de la piedra de la construcción dieciochesca. Así, el color oscuro de la torre nueva delataba que el material provenía de canteras del norte del valle, a diferencia de la cantera rosa original, que venía del sur (fig. 2).

Así, una primera reflexión es que no hubo en San Luis Potosí un material secundario como lo fueran el tezontle o la chiluca en la Ciudad de México, que complementaran el material empleado para la construcción; por tanto, la piedra extraída en las canteras del sur-surponiente del valle habrían de convertirse en el sustrato sobre el cual se conformarían el signo y la forma del lenguaje arquitectónico de San Luis. De lo anterior deriva que, a su vez, a la piedra que por semejanza se extrae de las canteras locales, se le denomine así, genéricamente, "cantera". Aun hoy día los canteros locales y comerciantes de dicho material se refieren a ésta como "cantera" y la diferencian en función de la diversidad de colores: cantera amarilla, café, gris "cañada", "ojo de víbora", "rosa San Luis", entre otros.

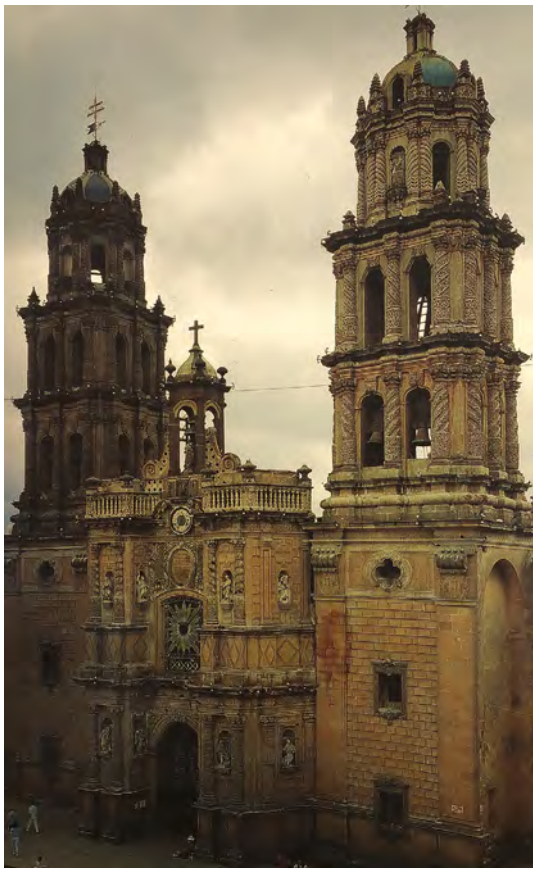
Un aspecto más asoma en relación con esta realidad y es importante señalarlo antes de proseguir con los aspectos históricos. Al emplear piedra "cantera"

13. Leopoldo Rodríguez Morales, "La práctica constructiva en la Ciudad de México. El caso del tezontle, siglos XVIII-XIX", *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera época, núm. 22 (mayo-agosto de 2011): 165.

14. Ezequiel Ordóñez y Agustín M. Lazo, "Las canteras de San Lorenzo Totolinga y Echagaray", *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana,* t. I (julio-diciembre de 1904): 28.

15. Alfonso Martínez Rosales, *La catedral de San Luis Potosí* (San Luis Potosí: Kaiser Editores, 2004), 199-263.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118



2. Catedral de San Luis Potosí. Nótese la diferencia de tonalidades de la piedra usada entre la primera torre (derecha) y la que se construyó a principios del siglo XX (izquierda). Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

en el interior y los frontispicios de los edificios de los siglos XVII y XVIII, los alarifes no buscaban que ésta constituyera el elemento significativo y la expresión de la obra, sino que era parte del soporte, una estructura, un fondo que después se encalaría y se pintaría en algunas de sus partes más relevantes.[16] Encalados, almagres, amarillos, ocres y negros, serían los colores usados en la arquitectura religiosa, civil y doméstica en aquellos siglos.[17] Por medio de esquemas planos,

16. Juan B. Artigas Hernández, *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979), 16-18.

17. Un ejemplo de esto es la obra de la alhóndiga de San Luis Potosí, cuyo frontispicio,

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

o con reticulados geométricos complejos, la arquitectura contaría con una piel cromática que ocultaba en parte la piedra, en tanto que ésta sería, de alguna forma, su esqueleto y musculatura. El raspado sistemático que sufrieron estos edificios, así como la pérdida natural de los aplanados y la pintura, fueron desnudándolos, dejando al descubierto el material que los estructuraba, el cual ha perdido su tono original por la pátina[18] que el tiempo, al encontrarlo expuesto, le ha conferido. La piedra, de alguna forma exfoliada, es lo que en la actualidad vemos y lo que ha conducido a tener la idea de que ésta es la apariencia original de los edificios. De lo anterior deriva que en las edificaciones posteriores (de los siglos XIX y XX) se buscara que la piedra se convirtiera en la protagonista y, por tanto, que cualidades como la resistencia o porosidad dieran paso a las de color y apariencia.

Hasta aquí el esbozo de lo que se conoce como cantera en San Luis Potosí y sus características más generales: corresponde ahora recorrer aquello que a lo largo de la historia se deja entrever sobre este material y su repercusión en la conformación de la arquitectura de dicha ciudad.

Un pueblo con anhelos de firmitas *y* venustas

La fundación del pueblo de San Luis se remonta a 1592 gracias, en gran medida, a la bonanza minera que el reciente descubrimiento del cerro de San Pedro auguraba para dicha población. La presencia de oro y plata en las minas pronto trajo a un contingente humano importante en cantidad y diverso en composición social, lo que significó que la traza urbana que definiera el primer alcalde mayor que tuvo aquel pueblo, don Juan de Oñate Salazar, empezara a contar con casas y edificaciones más o menos acordes a la importancia que los habitantes iban ganando en función de sus intereses mineros y comerciales y el éxito de éstos en términos económicos. De tal circunstancia resultó la necesidad de contar con especialistas en la construcción, tanto maestros alarifes como canteros[19] que fueran modificando el escenario urbano de la nueva fundación. Ésta

todo de cantería, fue encalado y después pintado con los pigmentos que Thomas Cartas, el "hacedor de tintas de los colores", elaboró con almagre para detallarlo. AHESLP, *Ayuntamiento de San Luis Potosí, Libros de Cabildo*, 7 de febrero de 1776, f. 8r y v.

18. Ya sea de origen artificial o antropogénico.

19. En este sentido, el maestro cantero no sólo era el que sabía identificar los bancos de cantera, sino cortarla e incluso labrarla, lo que le demandaba poseer conocimientos al menos

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

fue la razón que pronto llevó a dichos especialistas a avecindarse en el pueblo, pues necesitaban unos de otros. Hasta el momento ha quedado bien establecido que el sistema constructivo que se empleó en aquellos primeros años fue el de piedra, adobe y tejamanil,[20] aprovechando las características medioambientales, así como las de un terreno compuesto principalmente por una capa superficial endurecida y poco porosa denominada "tepetate". Es por esto que la materia prima para abastecer la construcción de casas que un creciente número de pobladores demandaba, debía explotarse en las cercanías. Esta necesidad implicó que a la par del denuncio de minas de metales como plata y oro se comenzaran a registrar bancos de cantera de los cuales extraer el material pétreo para las obras arquitectónicas y urbanas. No debemos, sin embargo, confundirnos. En realidad, la cantera, como material constructivo, se empleó sobre todo en portadas labradas y arcos (el arte de la estereotomía), en tanto que la piedra broza se usó para cimentar. Lo anterior implicaba que, en la mayoría de los casos, los muros y tapias se construyeran de adobe, material económico pero deleznable por su pronto deterioro. Si consideramos que el valle donde se asentó aquel pueblo tenía muchos ojos de agua (que fueron desecándose en la superficie, pero que prevalecieron en el subsuelo), se entiende que, al arreciar las lluvias, el agua subiera y afectara los muros de tierra, cuya estructura pronto se veía comprometida. Los muros de adobe fueron en consecuencia un problema constante. Como muestra, baste enunciar la fuga de cinco reos de la cárcel del pueblo en 1596, quienes, aprovechando el estado de afectación de los muros de la cárcel debido a las humedades, y a lo "flaco" de las tapias de tierra, lograron rasparlos y salir por los boquetes generados.[21] Hacía falta que las obras comenzaran a mostrar solidez y, al mismo tiempo, atributos estéticos que el adobe no permitía. Para ello, hacía falta buscar y extraer piedra de los sitios más próximos al pueblo.

Antes de dar cuenta y razón del primer denuncio documentado de una cantera, hagamos una pausa. Que hoy en día la comunidad de Escalerillas, ubicada al poniente de la zona metropolitana de San Luis Potosí, se dedique en exclusiva a extraer y trabajar "piedra cantera" —es el proveedor principal de

básicos de estereotomía, es decir, del arte de cortar, tallar, partir y aprovechar las piedras extraídas de la cantera.

20. Alejandro Galván Arellano, *Arquitectura y urbanismo de la ciudad de San Luis Potosí en el siglo XVII* (México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí-Facultad del Hábitat, 1999), 179.

21. AHESLP, Alcaldía Mayor de San Luis Potosí*, Criminal*, caja 79, 1596.2, exp. 11, 26 de julio de 1596, ff. 1-2v.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

este material y su mano de obra para la arquitectura de San Luis Potosí en la actualidad— ha hecho que, por error, se le señale como la fuente original de la cantera y cuna histórica de su explotación para revestir a la ciudad.[22] Esto ha ocasionado que las miradas se posen en esa región circundante del valle potosino para tratar de rastrear en ella los inicios de un oficio vinculado de forma directa con la materia prima que ahí se encuentra. Esto, insisto, constituye un desacierto que, con los siguientes ejemplos, se aclarará y perfilará la segunda y tercera parte de este trabajo: el olvido y la destrucción. Ya volveré sobre el tema de Escalerillas. Debo adelantar que un elemento interesante a considerar sobre el tema de las diferentes zonas y características de la piedra extraída en la sierra de San Miguelito tiene que ver con la procedencia de éstas, puesto que, en un proceso de restauración, por ejemplo, valdría más utilizar el tipo de piedra empleado originalmente y no otra que por simple apariencia cumpla con aspectos tan sólo visuales. Una restauración más adecuada contemplaría las canteras de donde se obtuvieron los materiales originales. Si se tiene claridad en la práctica constructiva (sistemas y materiales de construcción empleados en las edificaciones),[23] se podrán mejorar sin duda los procesos de restauración y conservación. Si se considera, además, que no hay un agotamiento del material (de hecho, siguen explotándose las canteras), se puede inferir que existe la posibilidad de mantener un oficio, una tradición material y de preservar el patrimonio histórico de San Luis Potosí. Dicho lo anterior, procedo a señalar las canteras más antiguas de la ciudad y su ubicación en la geografía actual.

Como ya mencioné en la introducción, el primer registro documental que tenemos en San Luis Potosí referente al señalamiento y explotación de un banco de cantera se debe al denuncio que de él hizo el maestro de cantería Benito Antúnez de Miranda.[24] Para dicho registro, realizado en noviembre de 1595,

22. Tanto la tradición oral como el propio gobierno se han encargado de difundir esta idea equivocada, y se pierde de vista con ello la importancia histórica de un emplazamiento más próximo a la ciudad. Para muestra de esto, consúltese el video que la Dirección de Comunicación Social del Ayuntamiento de San Luis Potosí publicó el 11 de noviembre de 2009 con el título "Cantera San Luis", consultado el 6 de diciembre de 2019, en https://www.youtube.com/watch?v=-QxtjuoEzLw.

23. Rodríguez Morales, "La práctica", 157.

24. AHESLP, Alcaldía Mayor de San Luis Potosí, *Administrativo,* caja 1, 1593-1596, exp. 15, ff. 1-2v. El instrumento jurídico se publicó recientemente: José Armando Hernández Soubervielle, "Vestir de piedra el pueblo. Benito Antúnez de Miranda y el registro de un yacimiento de cantera en el San Luis Potosí del siglo XVI", *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad* 143, vol. XXXVI (verano de 2015): 163-172.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

apenas tres años después de la fundación del pueblo, Antúnez de Miranda se presentó ante Juan Guerrero, teniente de alcalde mayor del pueblo para indicar que había descubierto una cantera de piedra blanca, para hacer portadas de iglesias, arcos y otros edificios. Ésta, según indicaba, se hallaba a una legua del pueblo, cercana al camino real "que va y viene a la ciudad de México", próxima también a un paraje que se denominaba "de las Tres Cruces". Un aspecto singular en el documento es la referencia de Antúnez de llevar consigo una "muestra de la antedicha piedra" con la cual, en presencia el teniente de alcalde mayor del pueblo, hizo "demostración".

Corrieron las diligencias acostumbradas para determinar, entre otras, que no había perjuicio a terceros con este denuncio. Es así que el 5 de enero de 1596 el escribano Mathías Pardo y los testigos de asistencia se dirigieron al cerro que llamaban de San Benito,[25] a casi dos leguas del pueblo de San Luis, "donde están poblados los españoles", a un lado del camino real "a mano derecha como vamos a la ciudad de México",[26] con lo cual la distancia se corregía notablemente y serviría para determinar con mayor exactitud su posible ubicación.

De lo anterior se coligen varias cosas: que el banco se encontraba en las faldas de lo que ahora conocemos como sierra de San Miguelito, hacia el sur del entonces pueblo de San Luis y contiguo a lo que era el camino real que llevaba a la capital del virreinato. Por otra parte, el hecho de que el maestro cantero llevase una muestra de la piedra implicaba una distinción y preferencia de esta piedra sobre otras porque, quizá, resultaría del agrado de los moradores del pueblo de San Luis. De ello se desprende también que, tal y como he anticipado, en las laderas del sur de la sierra de San Miguelito se encuentran canteras diferenciadas únicamente por los colores que presentan. De esta forma, señalar las características físicas de la piedra garantizaba la exclusividad de su explotación. Esto, como se verá, resultaba común en la época.

El paso siguiente fue dar legítima posesión de la "cantera de piedra blanca" a Antúnez de Miranda. El maestro fue llevado de la mano por el teniente de alguacil mayor para que diera las muestras acostumbradas de propiedad del sitio, que formalizara y garantizara que no se le quitaría la cantera ni se interferiría en su explotación sin antes ser escuchado.

25. Imposible no notar que el cerro aludía al santo del maestro cantero.

26. AHESLP, Alcaldía Mayor de San Luis Potosí, *Administrativo*, caja 1, 1593-1596, exp. 15, ff. 1-2v.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Si bien el documento anterior es el primero del que se tiene registro en el Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, acerca de una cantera de piedra para obras arquitectónicas, es posible que no haya sido el primero ni el único en esos años. Debemos considerar que los solares delimitados por el alcalde Oñate, donde se señalaban los sitios para el asiento de los nuevos pobladores, se repartieron entre diciembre de 1592 y enero de 1594, y que la condición era que de inmediato se edificara casa de morada y se habitara; o que se construyera molino, ingenio o hacienda, si era el caso de haberse dado un solar para una unidad productiva.[27] Esto devino en la necesidad de contar con material para la construcción y especialistas en ella, como ya se ha señalado. Es así como las canteras de piedra debieron de denunciarse con cierta prontitud, pero, hasta el momento, sólo contamos con este registro documental.

La distancia corregida y asentada por el escribano permite determinar, con mayor o menor exactitud, la ubicación de ese primer banco de cantera registrado en San Luis Potosí. Al tomar como punto de partida el antiguo límite del pueblo de españoles de San Luis Potosí (lo que en la actualidad es la calle de Pascual M. Hernández) con dirección hacia el sur y siguiendo el rumbo de lo que era el camino real a México, se llega a la actual zona industrial. Si se entra por el Eje 122, a 10 kilómetros aproximadamente (o lo que es lo mismo, dos leguas) de nuestro punto de partida, justo en el piedemonte del plegamiento cerril de la sierra de San Miguelito, se encuentra un cerro que lleva por nombre La Cantera, localizado en 22º 4' 40" N, 100º 54' 57" O, a 1908 m s.n.m. el cual muestra algunos rastros de explotación de piedra (figs. 3 y 4). Las características físicas de la piedra del lugar (blanca con un ligero tono rosáceo, como el que caracteriza a muchas edificaciones del centro de la ciudad), sumadas a la distancia coincidente con el documento referido, nos hace pensar que se trata, si no de la cantera, sí por lo menos de la zona registrada por Benito de Antúnez en 1595. Más aún, la toponimia del lugar (cerro La Cantera) resulta ser más que una simple coincidencia. Esta zona queda referida en la figura 1 dentro del polígono señalado con la letra A.

Avanzado ya el siglo XVII, se tiene noticia de otro testimonio documental (que forma parte del acervo del Archivo General de la Nación) que da cuenta del denuncio de una cantera de piedra en las inmediaciones de la misma sierra. En esta ocasión no fue un maestro de cantería sino una congregación religiosa

27. Primo Feliciano Velázquez, *Colección de documentos para la historia de San Luis Potosí*, t. 1 (México: Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1985), 296-328.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

3. Cerro "La Cantera", 22º 4' 40" N, 100º 54' 57" O, a 1908 m s.n.m. Foto del autor, 2019.

quien hiciera el reclamo: los jesuitas. En el documento existe el denuncio de dos canteras de piedra para labrar, realizado el 24 de abril de 1641, cuando el procurador general de la Compañía, padre Alonso de Rojas, compareció ante el virrey, don Diego López Pacheco y Portugal, para informar que en el pueblo y minas de San Luis Potosí se había descubierto y abierto, por parte de la Compañía, una "cantera de piedra color rosado". De acuerdo con el texto, se encontraba a "dos leguas del dicho pueblo, en una ladera de los cerros, mano derecha del camino que sale hacia esta ciudad [México]". La cantera se usaba y usaría para la construcción de la iglesia y claustro que por entonces se llevaba a cabo. También se explicitaba que ahí mismo, en la cercanía y a "tiro de arcabuz", se encontraba otro "cerrillo", éste de cantera liviana para mampostería.[28] El asunto había llegado a México por la siguiente razón: los vecinos del pueblo

28. Archivo General de la Nación, México (en adelante AGN), *Mercedes*, vol. 41, f. 90, 24 de abril de 1641.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

4. Cortes y vetas en la cantera ubicada en la zona denunciada por Benito Antúnez de Miranda en 1595. Foto del autor, 2016.

estaban sacando cantera de la misma zona y en particular de los sitios que ya habían empezado a trabajar los ignacianos, de forma tal que la obra se veía no sólo frenada sino que también, al tener que sacar piedra cantera de otras vetas, se obligaban a que se "trocase la cantería en otro color".

El primer aspecto relevante que aflora en este caso es que las vetas de cantera estaban en la misma zona y a la misma distancia que aquellas que denunció Antúnez de Miranda en 1595. El segundo, que el pueblo hacía uso de la piedra de aquella ladera de forma indiscriminada. No había, al parecer, un orden o un señalamiento de propiedad o usufructo como en su momento lo hiciera Benito Antúnez. Otro asunto de interés es el concerniente a la preocupación por el color de la piedra pues, desde entonces, la cantera de color rosado era apreciada por los pobladores de San Luis. El procurador de la Compañía había reclamado que, al momento de su queja, se estaban haciendo muchos otros edificios con la cantera rosa "usurpada" a los jesuitas, quienes la habían

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

cortado del cerro a su costa; y esos edificios bien podían hacerse "con otra piedra de que abundan los cerros más cercanos".

De manera simultánea, en 1641, cuando se denunciaban las canteras aquí referidas, los jesuitas se hallaban en la fase de conclusión de su iglesia y colegio (comenzados en 1632).[29] Lo anterior lo sabemos debido a que, desde 1639, el maestro cantero Juan Marcos "el viejo" trabajaba en la conclusión de la iglesia "que se está haciendo", cuyo contrato indicaba que al término de dos años se acabaría la obra.[30] Los detalles de cantería estaban en el momento de su ejecución, de forma tal que las vetas denunciadas por los ignacianos, con seguridad, llevaban por lo menos dos años explotándose. Para la etapa final de conclusión de las obras se requería la materia prima y los jesuitas exigían orden sobre el asunto. El virrey envió entonces al alcalde a visitar, dentro de los siguientes cuatro meses, las canteras que el Colegio pretendía y que, posterior a ello y, habiendo sacado "pintura" del sitio, citara a los vecinos para notificarles que se "haría merced" de las canteras a los jesuitas.

No fue sino hasta el año siguiente que el padre Antonio de Ledesma, en nombre del Colegio de la Compañía, se presentó ante el virrey para llevar el parecer del alcalde mayor y el plano (la pintura), así como la prueba de que el usufructo de las canteras no perjudicaba a nadie. En dicha ocasión volvió a indicar que en caso de usarse cantera de otro color distinto al rosado la iglesia quedaría imperfecta. Por tanto, el virrey ordenó que por un lapso de dos años (suponiendo, al parecer, que éste sería el tiempo justo para concluir la obra), ninguna persona, de cualquier estado y calidad que fuera, pudiera cortar piedra del "frontón y peñasco que dista de él un tiro de arcabuz", a no ser que fueran los propios jesuitas y que, pasados los dos años, quedaran libres para que "todos los vecinos del pueblo de San Luis, puedan cortar la piedra que hubiesen menester para sus edificios".[31] Resulta evidente, por tanto, que por sus características físicas, las vetas de piedra de esta zona, eran sumamente atractivas para la arquitectura del pueblo.

En relación con este sitio realicé también un ejercicio de localización, para llegar a la zona en la que se encontraba la cantera denunciada por Antúnez

29. Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia (en adelante AHINA), *Fondo jesuitas*, Manuscritos Antiguos, VIII, exp. 6, f. 2v.

30. José Armando Hernández Soubervielle, *Nuestra Señora de Loreto de San Luis Potosí. Morfología y simbolismo de una capilla jesuita del siglo XVIII* (México: Universidad Iberoamericana/El Colegio de San Luis/ Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2009), 32-33.

31. AGN, *Mercedes*, vol. 43, f. 3, abril 22 de 1642.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

5. Cerro sin nombre, 22º 4' 56" N, 100º 55' 41" O, a 1960 m s.n.m. Foto del autor, 2019.

de Miranda. Al subir la falda de la sierra, hacia la parte posterior del cerro La Cantera, se encuentran unas vetas de piedra rosa que aún son explotadas por habitantes de la comunidad del Aguaje. Si bien no encontré referencias toponímicas para este caso, sí pude constatar la explotación de piedra que en toda la zona se lleva a cabo. En particular un cerro con piedra rosada, similar a la empleada en las construcciones más antiguas de la ciudad, se encuentra en los 22º 4' 56" N, 100º 55' 41" O, y a 1960 m s.n.m. (figs. 5, 6 y 7). Fue en este sitio donde entrevisté a algunos trabajadores de la piedra; sobre esto habré de volver.

Pocos son los documentos o las referencias que hacen alusión a la extracción de piedra de determinadas zonas. Prácticamente, si no se cuenta con la memoria de la obra o de algún denuncio como el que he presentado, la procedencia de la piedra se vuelve casi intuitiva, pero como señalé ya, a veces se confunde la zona. Veamos un par de ejemplos más.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

6. Cantera rosa en las coordenadas, 22º 4' 56" N, 100º 55' 41" O, a 1960 m s.n.m., que corresponden con la zona señalada por los jesuitas como canteras de su propiedad. Foto del autor, 2019.

La práctica de la extracción de piedra de la región que he mencionado, más el gusto adquirido por las características de color y dureza de la misma, hicieron innecesario el registro de su origen cuando se trataba de definir las características de alguna obra. No obstante, cuando se buscaba que la piedra tuviera tonos diferentes y características de dureza particulares, se daban referencias específicas; tal es el caso de la obra de las Nuevas Casas Reales de San Luis Potosí (1798), cuyos constructores señalaron —según las instrucciones de su fábrica—, que la piedra a emplearse —de un rosado grisáceo—, debía traerse del paraje nombrado el Cenizo, "por ser la de mejor calidad".[32] La preferencia por la piedra de otros parajes no dejó de sorprender a los críticos de la época, así, por ejemplo, el historiador Manuel Muro, señalaba en el siglo XIX que

32. AGN, *Intendencias*, vol. 71, exp. 17, "Copia testimoniada del reglamento original dispuesto por Bruno Díaz de Salcedo", 22 de mayo de 1797.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

7. Cantera rosa en las coordenadas, 22º 4' 56" N, 100º 55' 41" O, a 1960 m s.n.m., que corresponden con la zona señalada por los jesuitas como canteras de su propiedad. Foto del autor, 2019.

no entendía que se trajeran piedras de lugares donde los "criaderos de piedra" eran escasos, cuando a las "puertas de esta ciudad [San Luis Potosí]" los había de "hermosísimos colores y de superior calidad".[33]

Una centuria después, en pleno porfiriato, se colocaría la primera piedra del Teatro de la Paz. En 1889 el ingeniero encargado, don José Noriega, había confirmado que la piedra con la que se estaba levantando el nuevo coliseo provenía de lo que se sacaba de los escombros y "piedra de corte que se extrae de San Juan de Guadalupe, y cantera amarilla y color rosa traída de las minas de este último punto".[34] Más interesante aún fue la referencia siguiente: "las canteras rosa son de minas que pertenecen al Estado y, las amarillas se compran

33. Manuel Muro, *Historia de San Luis Potosí* (San Luis Potosí: Imprenta, litografía y encuadernación de M. Esquivel y Ca., 1892), t. I, 45.

34. *El Estandarte*, jueves 3 de julio de 1890.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

a los propietarios de San Juan de Guadalupe". En primer lugar, se corrobora cómo, históricamente, a la piedra empleada en la obra la denominaban, por lo general, "cantera"; en segundo lugar, la propiedad de las minas de donde se extraía. El Estado poseía su fuente de extracción y abastecimiento, lo cual no es de extrañar si se considera que por el tiempo de la construcción del Teatro de la Paz, se estaba levantando una nueva penitenciaría, una nueva escuela industrial militar, mercados, etc., todos auspiciados por el gobierno porfirista de los Díez Gutiérrez.[35] Otro aspecto por destacar y que impacta de manera directa este trabajo es el concerniente a la ubicación de las minas: el barrio de San Juan de Guadalupe ocupa la porción sur del valle de San Luis y sube hasta los derrames de la sierra de San Miguelito, justo donde he ubicado la zona de referencia de extracción histórica de piedra para trabajos de cantería.

Hasta aquí los documentos más tempranos que hacen referencia a los yacimientos de piedra que se emplearon para vestir del material pétreo a la ciudad. Reitero una vez más que la ausencia de trabajos extensos sobre el tema obedece, entre otras razones, a la escasez de escritos que versen sobre el particular. Es por eso que resulta fundamental rescatar aquellos que nos permitan ir conformando el rompecabezas que supone el aprovisionamiento de materiales en las etapas tempranas de una fundación urbana.

El estado actual de materia prima y mano de obra

La cantera de la porción sur-suroeste del valle de San Luis Potosí se siguió extrayendo a principios del siglo XX, de hecho, algunos asentamientos humanos se desarrollaron también a partir de la explotación de la piedra en la zona. Uno, acaso muy olvidado ya, es el correspondiente a la fracción del Aguaje. Este asiento se ubica entre la falda de la sierra de San Miguelito y el boulevard Antonio Rocha Cordero (periférico sur) (fig. 8). La principal actividad económica hasta hace algunos años era la extracción y el trabajo de piedra de las canteras aledañas, o sea, la explotación del material pétreo inaugurada en San Luis por el primer denuncio que hiciera Benito Antúnez en 1595.

El polígono de explotación de la fracción del Aguaje es prácticamente el mismo que el reportado por el cantero del siglo XVI y por los jesuitas en el

35. José Armando Hernández Soubervielle, *Sueños de papel y sillar. Proyectos monumentales para San Luis Potosí durante el porfiriato* (México: El Colegio de San Luis, 2018).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

8. Fracción del Aguaje en relación con la zona de canteras históricas de San Luis Potosí. Mapa: Google maps.

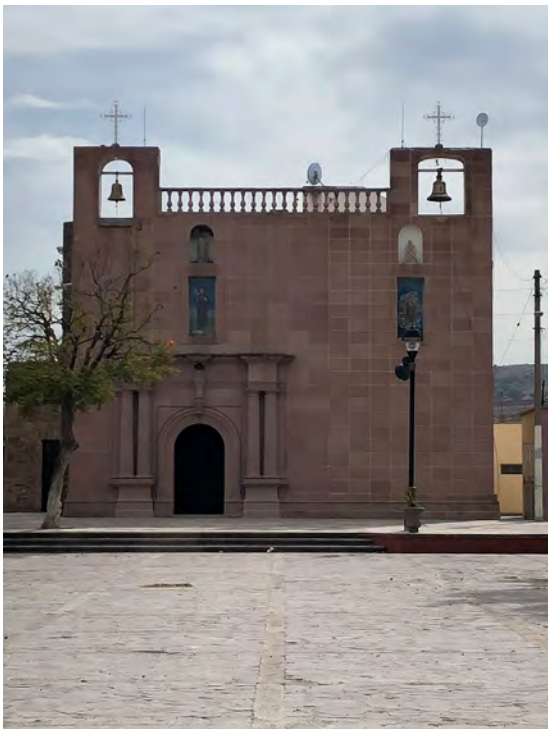
XVII. Por tanto, en la zona se puede encontrar desde piedra de color blanquecino hasta rosa, lo que coincide con las descripciones históricas del lugar. Visitar dicha comunidad resulta una interesante experiencia pues se pueden avistar casas fabricadas sólo con la cantera del lugar, con tonos combinados y cortes precisos. La parroquia del lugar es, por sí misma, un ejemplo de esto (fig. 9).[36]

En la plaza principal de la comunidad conocí a don Antonio Pardo y a Francisco Segura, trabajadores de la piedra que han visto cómo el oficio se ha ido perdiendo por dos factores fundamentales. El primero de ellos es que la fracción del Aguaje se convirtió en expulsor de mano de obra para la industria local, sobre todo porque la zona industrial comienza justo en las cercanías del asentamiento, tan sólo al doblar el derrame de la sierra rumbo al oriente: "Los muchachos ya no quieren trabajar la piedra. Prefieren irse de obreros. Ahí tienen paga segura y por eso ya no es negocio la piedra aquí", comentaba lacónico el señor Pardo.[37] El segundo factor peligroso lo constituye la expansión de la ciudad. Con una demanda cada vez mayor de vivienda y servicios, la mancha urbana de San Luis Potosí ha crecido de forma agresiva hacia el

36. De hecho, en la parroquia se aprecian las diferencias de las canterías del Aguaje y de Escalerillas, pues ambas forman parte de la piedra que le dio forma.

37. Entrevista al maestro cantero Antonio Pardo, realizada por el autor el 2 de enero de 2019.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118



9. Parroquia de San Nicolás Tolentino. Nótese la variación tonal de la cantería empleada: arco de entrada. Dintel y columnas: piedra del Aguaje. Resto de la portada: piedra de Escalerillas. Foto del autor, 2019. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

sur-surponiente, y ha abarrotado de fraccionamientos no sólo las laderas de la sierra sino los derrames de la misma.

El avance del desarrollo urbano ha alterado el paisaje y con ello "devorado" los cerros donde se encontraban los antiguos yacimientos. Las carreteras atraviesan los cerros y el río de asfalto y chapopote va poniendo en retirada a los picapedreros de la fracción de Aguaje en el sur. Los fraccionamientos que se están desarrollando y una carretera que conectaría el periférico con la zona industrial —que cruza precisamente la zona de los yacimientos históricos de cantera— han ocasionado que los canteros locales se retraigan. Ahí donde no han bañado con asfalto los antiguos caminos, siguen extrayendo piedra (fig. 10), pero tampoco tienen muchas opciones pues los ingenieros encargados de las obras impiden que estos hombres continúen con su oficio: "nos dejan sacar piedra ahí donde todavía no terminan la carretera", comentaba el hijo del señor Pardo, a quien fui a localizar en medio de su faena de extraer

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

10. Ahí donde el camino aún es de terracería, la cantera sigue explotándose. Foto del autor, 2019.

piedra (fig. 11) para venderla a un constructor.[38] La dinamita ha obrado también su parte de destrucción. Abrir caminos, quitar obstáculos, cavar zanjas, todo ha ido en detrimento de un espacio socio-ecosistémico que ha provisto de materia prima, agua y cobijo a los pobladores de esta fracción. Hoy día, grandes compañías urbanizadoras condenan a la destrucción lo que bien podría considerarse un paisaje cultural histórico, por las razones ya expuestas. Las antiguas minas de piedra perecen a lo largo de los caminos abiertos. Los restos de cantería extraída, los cortes sobre las faldas de los cerros, la piedra multicolor tirada, se van convirtiendo en el despojo y en la lítica por registrar por los arqueólogos del futuro (fig. 12). Con ello pareciera que se ha condenado al olvido a la fuente original de material que le permite a San Luis Potosí definir

38. Entrevista a José Pardo, hijo del maestro cantero Antonio Pardo, realizada por el autor el 2 de enero de 2019.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

11. El trabajo de la piedra intenta sobrevivir. José Pardo y su compañero aún conservan su oficio de maestros canteros. Foto del autor, 2019.

una imagen urbana patrimonial revestida de cantera; y de esta forma, el patrimonio pétreo se desvanece en el horizonte, bajo una mancha de asfalto que va atravesándolo todo.

Si bien he demostrado que la extracción de piedra para usarse en la arquitectura fundacional de San Luis Potosí tenía sus yacimientos en la porción sur-suroeste de la falda de la sierra de San Miguelito que mira al valle, la explotación se vio mermada poco a poco a principios del siglo XX, aunque no tengo certeza del momento en que ésta decayó en forma significativa[39] y dio paso a la explotación de otras canteras —también de la sierra de San Miguelito, pero más al poniente, rumbo a la salida a Guadalajara, en la comunidad conocida como Escalerillas para ser más específico (marcada con la letra B en la figura 1). Es

39. Independientemente de la agresiva destrucción a la que se ha sometido y que enunciaba en párrafos anteriores.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

12. Ahí donde el camino se ha asfaltado, la cantera con sus rasgos de extracción permanece como un testigo silencioso de una historia que se va borrando. Foto del autor, 2019.

de las canteras de esta comunidad que se ha extraído de forma constante y sistemática material para cubrir la necesidad de piedra que ha tenido la ciudad en las últimas décadas. Los maestros canteros ahí residentes se han especializado y han ido borrando del escenario a los maestros canteros y a las históricas canteras, de la falda sur de dicha sierra.

La piedra sacada de Escalerillas, empleada en la actualidad para cuestiones ornamentales e incluso para renovar el adoquín que cubre las vialidades del centro de la ciudad, conserva unas cualidades materiales distintas a las del costado sur de la sierra de San Miguelito, de frente a la ciudad. Esto, que pareciera una nimiedad, impacta negativamente en el tipo de uso que se la ha venido dando pues, al ser la primera más porosa que la segunda —que es más dura—, no sirve para algunos destinos como el adoquinado de las calles. A consecuencia de ello, las canteras históricas han presentado un decrecimiento en su extracción y trabajo en tanto que la de Escalerillas se ha posicionado como la zona de extracción por excelencia, aunque esto no la ha eximido de problemas.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

En 2009 se estimaba que en Escalerillas había cuarenta y nueve talleres y doscientos artesanos, de acuerdo con un registro del Ayuntamiento.[40] Por ese entonces se formuló el llamado Instituto de la Cantera, dependiente de la Dirección de Desarrollo Económico pues ya se tenía la intención de fortalecer un trabajo representativo de San Luis Potosí. Para 2014 ésta, que parecía ser una buena estrategia para potenciar un oficio tradicional en la localidad, presentó sus primeros síntomas de debilitamiento, al declararse dicho Instituto en crisis por "falta [de] tecnología para poder desarrollar productos de manera más rápida y de mejor calidad, con la idea de competir con productores de otros estados y poder exportar a diversos países". Para ese momento, se habían adherido más de trescientos artesanos y los talleres habían aumentado a poco más de setenta.[41]

Desafortunadamente, una vez fracasado el Instituto de la Cantera, la mayoría de los talleres entraron en crisis económica y en un proceso de paulatino abandono. Pero no sólo eso ha afectado a esa porción de la sierra, hoy día muchos talleres han cerrado y otros tantos pedreros, al formar parte de las comunidades ejidales de la zona, han empezado a ver un mejor provecho si venden sus tierras a los urbanizadores. Esto se traduce en la compra de terrenos a precios ínfimos para que luego sean vendidos a precios de mercado inmobiliario de alta plusvalía. Es decir, la misma razón que está destruyendo las canteras históricas de la porción sur-suroeste de la sierra de San Miguelito, está poniendo en riesgo este patrimonio en Escalerillas.

Sin un Plan Municipal de Desarrollo Urbano, la estrategia del crecimiento y desarrollo de la ciudad ha sido caótica y ha obedecido a intereses mercantiles, se ha afectado a espacios que son reservas ecológicas de la ciudad, y que, como se ha demostrado en este trabajo, forman parte del patrimonio histórico de San Luis Potosí. Dieciséis años tiene de retraso en la entidad la expedición de un documento que regule y delimite los usos del suelo. El actual gobierno municipal prometió que para el mes de abril de 2020 se contaría con un plan de desarrollo urbano.[42] No puedo evitar preguntarme qué tan tarde llega y si alcan-

40. "Cantera San Luis", consultado el 6 de diciembre de 2019, en https://www.youtube.com/watch?v=-QxtjuoEzLw.

41. Emilia Monreal, "Instituto de la cantera en crisis económica y tecnológica", *Plano Informativo*, Locales, 24 de julio de 2014, consultado el 6 de diciembre de 2019, en http://planoinformativo.com/337716/instituto-de-la-cantera-en-crisis-economica-y-de-tecnologia-slp.

42. "Proyectos inmobiliarios que sí tienen uso de suelo son factibles: Implan", *El Sol de San Luis*, "Local", domingo 25 de agosto de 2019.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

zará a frenar la destrucción de los sitios históricos que he señalado. Por lo pronto, la realidad está ahí y alcanzó ya a una zona que, a dos leguas de distancia del sitio donde se fundó el pueblo en 1592, surtió de materia prima a una población que fue forrando de rosada cantería su rostro de piedra. El tiempo dirá si el olvido y la destrucción borrarán por completo un paisaje cultural asociado a un paisaje natural del que aún nos falta por escribir su historia. ♣

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Marcas de cantería en la iglesia Matriz de Moquegua, Perú

Masons' Marks in the Matriz Church of Moquegua, Peru

Artículo recibido el 29 de enero de 2019; devuelto para revisión el 5 de mayo de 2020; aceptado el 22 de junio de 2020; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118.2744

Raúl Carreño-Collatupa Grupo Ayar-Cusco, raulcarreno@ayar.org.pe, http://orcid.org/0000-0003-2073-2252.

Líneas de investigación Arte rupestre; epigrafía; geoarqueología; estudios culturales.

Lines of research Rock art; epigraphy; geoarchaeology; cultural studies.

Publicación más relevante "Disquisición sobre el juego de alquerque-leonera, sus tableros de piedra en el Cusco y su presencia en una imagen de Guamán Poma de Ayala", *Boletín de Lima*, núm. 174 (2014): 40-47.

Resumen La práctica de "firmar" los sillares mediante signos identificadores es muy antigua; fue muy común, sobre todo en la Europa medieval, de donde se trasplantó a América. El muro superviviente de la iglesia Matriz de Moquegua —muchas veces destruida por sismos y erupciones hasta su abandono total en 1868— contiene la mayor concentración conocida de signos de cantero del Perú. Se han reconocido 107 tipos de signos alfabéticos, geométricos y figurativos grabados posiblemente entre 1784 y 1792 y que se caracterizan por su gran talla y la tosquedad de su trazo. Existen por lo menos dos tipos de ejemplares singulares de carácter figurativo que quizá no correspondan a marcas lapicidas, sino que podrían considerarse como litograbados. El artículo contiene, además, un repaso sobre el origen de las marcas de cantero y los estudios precursores sobre ellas.

Palabras clave Marcas de cantero; marcas de donante; Moquegua; gliptografía; litograbados; iglesia Matriz; picapedreros.

Abstract The "signing" of blocks of stone with identifying marks was a longstanding and very common practice, particularly in medieval Europe, whence it was transplanted to the Americas. The surviving wall of Moquegua's oldest church (the *Matriz* church)—many times destroyed by earthquakes and volcanic eruptions until its total abandonment in 1868—contains the largest known concentration of stonemason's

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

marks in Peru. We have recognized 107 types of alphabetic, geometric and figurative signs, probably engraved between 1784 and 1792. Those marks are characterized by their large size and the coarseness of their stroke. There are at least two types of singular figurative engravings that may not correspond to lapidary marks, but could be considered as *lithogravures*. The article also contains an overview of the origin and the precursory studies of stonemason's marks.

Keywords Masons' marks; sponsors' marks; Moquegua; glyptography; lithogravures; Matriz church; stonecutters.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

RAÚL CARREÑO-COLLATUPA
GRUPO AYAR-CUSCO

Marcas de cantería en la iglesia Matriz de Moquegua, Perú

Introducción

La iglesia Matriz de Moquegua —ciudad capital del departamento peruano del mismo nombre, ubicado al sur del país— ha estado signada por el infortunio: destruida varias veces por terremotos y erupciones volcánicas, el sismo de 1868 marcó su abandono definitivo; se salvó incluso de desaparecer a principios de este siglo, cuando una autoridad edil quiso demoler el muro de contorno que da a la plaza de Armas y la calle Tacna (fig. 1). Esta pared sobreviviente de tantas vicisitudes es, hasta donde se conoce, el lugar con mayor concentración (en cantidad, variedad y densidad) de signos lapicidas o marcas de cantería del Perú y, tal vez, de Latinoamérica.

Por otro lado, el tema de las marcas de cantería no ha sido prácticamente abordado en el Perú. Sin contar el artículo de Gutiérrez sobre las marcas de la iglesia de Santo Tomás, Chumbivilcas, y el libro y dos artículos de Ferdy Hermes Barbon, consagrados a las marcas en iglesias de Cusco y Arequipa, no se conocen más trabajos sobre este tema gliptográfico en el país.

Vicisitudes de la iglesia Matriz de Moquegua

El recinto original consagrado a san Pedro habría comenzado a construirse poco antes de 1590, "en adobe, caña y barro [...] con cubierta de madera armada a par y nudillo (o con artesón), al modo mudéjar y sobreprotegido con

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

tejas". Otra referencia dice que "la levantó el Primer Teniente de Corregidor que tuvo Moquegua, Don Pedro Ladrón de Guevara y Sisa, con tres mil pesos en 1595".[1] Según Watanabe, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, y predominantemente durante el siglo XVIII, la labor de los albañiles en el templo consistió en el levantado de las portadas de piedra, la cornisa, el arco toral de ladrillo y cal con la típica bóveda volteada cubriendo la luz de naves y capillas.[2] El mismo autor da una referencia de 1604 relativa a un segundo templo, "contiguo al edificio fundacional [...] flanqueado por la Casa del Vicario, la Calle del Medio y al frente de la Plaza Principal", como una respuesta a los graves daños que sufrió el primero por la erupción del volcán Huaynaputina en febrero de 1600.

Esta erupción —considerada como la mayor de América Latina y una de las más fuertes de la historia mundial— emitió una enorme cantidad de material piroclástico que habría contribuido a hundir el techo, como ocurrió con muchas construcciones en Moquegua y Tacna. Según el cronista Vázquez de Espinosa, el volcán "arrojo de si tanto fuego, y ceniza que alcanço [la ceniza] mas de 200 leguas por todas partes y cayo en los nauios que nauegaban por la mar, al presente ay mucha [ceniza] a cabo de tanto tiempo por espacio de mas de 150 leguas".[3] Felipe Guamán Poma de Ayala escribió al respecto: "Rebentó el bolcán y cubrió de zeniza y arena la ciudad y su jurisdicción, comarca; treynta días no se bido el sol ni luna, estrellas".[4] El cronista Cobo describe cómo las bombas volcánicas hicieron hervir las aguas del río Tambo matando a los peces y que los "bramidos" del volcán se oyeron a más de 200 leguas.[5] En Arequipa se cortó el suministro de agua y en toda la región sur hubo una alta mortandad de animales y pérdida de cultivos que indujeron una prolongada hambruna.[6]

1. Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), *Conociendo Moquegua* (Moquegua: Oficina Departamental de Estadística e Informática, 2000), 39.

2. Luis Watanabe, "Aspecto histórico de la iglesia Matriz de Moquegua", consultado el 10 de septiembre de 2018, en http://www.museocontisuyo.com/article.php?cd=115.

3. Antonio Vázquez de Espinosa, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, transcrito del manuscrito original por Charles Upson Clark (Washington: Smithsonian Institution, 1948 [1630]), 469.

4. Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Coronica y buen gobierno*, Franklin Pease, ed. (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980 [1615]), 389-402.

5. Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*, Marcos Jiménez de la Espada, ed., t. I (Sevilla: imprenta E. Rasco, 1890 [1653]), 209 y 212.

6. María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda, "Miedo y respuesta social en Arequipa: la

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

1. Ubicación y muros supervivientes de la iglesia Matriz de Moquegua que dan a la plaza de Armas (arriba) y la calle Tacna (abajo). Fotos del autor. Mapa dibujado por Citlali Coronel.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Siguiendo la información recabada por Luis Enrique Kuon Cabello,[7] sabemos que, tras el terremoto del 25 de noviembre de 1604, el capitán Alonso de Estrada, ecónomo eclesiástico, mandó construir en el mismo lugar las capillas de San Juan y San Antonio de Padua. El 27 de noviembre de 1630 se produjo un segundo derrumbe, que se restauró gracias a los donativos de doña Mencía de Castro y del cura Ambrosio Javier Rodríguez. El 13 de noviembre de 1655 ocurrió la tercera destrucción por causa sísmica, que generó otra reedificación en adobe y quincha a cargo del mayordomo Pedro del Alcázar. El sismo del 22 de agosto de 1713, una vez más, dañó severamente el edificio.

La construcción primigenia —cuyo "eje de orientación y de ingreso fue invertido, pasando la puerta principal a la cabecera del 'altar mayor' y mudándose ésta a la simetría opuesta" en 1678— fue derruida completamente por el sismo del 13 de mayo de 1784, que habría durado de cuatro a cinco minutos y que en Arequipa causó 54 muertos.[8] Para tener una idea de la reciedumbre de este sismo hay que mencionar que los 22 edificios eclesiásticos existentes en esa época en Arequipa se dañaron, y diez de ellos se declararon como "irreparables".[9] Ese mismo año, gracias al impulso y los donativos del párroco Lorenzo Vizcarra y Hurtado de Mendoza y de Juan Cabello Hurtado, se inicia la construcción del nuevo templo, esta vez de piedra y con estructura abovedada, consagrado a la advocación de Santa Catalina de Alejandría en septiembre de 1792,[10] año en que aparece grabado en un sillar de la cornisa de una de las torres. Allí se recibieron el 8 de octubre de 1798 los probables restos de santa Fortunata, que actualmente se hallan en el templo de San Francisco.

El nuevo edificio, a pesar del material empleado y de su diseño con arcos y contrafuertes, tampoco tuvo mejor suerte ante los terremotos: el del 18 de

erupción de 1600 del volcán Huaynaputina (Perú)", *Obradoiro de Historia Moderna,* núm. 25 (2016): 67-94, http://dx.doi.org/10.15304/ohm25.3154.

7. Luis Enrique Kuon Cabello, *Retazos de la historia de Moquegua* (s.l.: Talleres Gráficos de Abril, 1981), 191-194.

8. Yony Wuilfredo Amanqui Tacar, "Explicaciones sobre las causas de los terremotos dadas en la Arequipa colonial", *Illapa. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, núm. 3 (2008): 253-270.

9. Juan Domingo Zamácola y Jáuregui, *Relación puntual y verídica de los estragos que causó en la muy noble y leal ciudad de Arequipa, el espantoso terremoto acaecido el día 13 de mayo de 1784, à que se agregan otras noticias* (Arequipa: Imprenta de "La Bolsa", 1889), 21.

10. Existe confusión sobre este punto: la fuente del INEI señala que la construcción del nuevo templo se inició en 1692 con un aporte de 20,000 pesos de dicho sacerdote. Watanabe, en cambio, indica que ese año fue el de su consagración.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

septiembre de 1833, según Watanabe, "dañó la torre de la campana y cayó la del reloj, maltrató las dos naves colaterales, abrió la cúpula, colapsó parte de la portada y del presbiterio o sacristía, así como la pared del baptisterio". Finalmente, no se previó su reconstrucción tras el gran sismo del 13 de agosto de 1868, según Kuon, debido a la severidad de los daños en toda la ciudad y a la necesidad de reconstruir cuatro iglesias, lo que insumió los recursos disponibles. Éste fue el mayor terremoto del siglo XIX; el inglés William B. Stevenson y el profesor alemán Von Boeck "estimaron que la duración fluctuó entre siete y diez minutos";[11] tan inusitada duración explica su gran potencia destructora. Las noticias llegadas a Lima señalaban que "ya no existe el sur", que en Mollendo "el mar se salió como dos millas". José Toribio Polo[12] reporta que este sismo causó 150 muertos en Moquegua, ciudad que "quedó en escombros", y que en Arica hubo dos maremotos, con olas que habrían alcanzado 12 y 17 metros de altura. Los efectos de este sismo derivaron en la profunda crisis financiera que afectó al país en la década siguiente, la que a su vez contribuyó a la derrota peruana en la guerra con Chile (1879-1883).

La iglesia tenía 56.43 metros de largo y 25.50 metros de ancho, constaba de tres naves con cubierta de bóveda de cañón o de medio punto, una típica cúpula en el crucero y una serie de capillas laterales.[13] El 28 de diciembre de 1972 las ruinas se declararon Monumento Histórico; esto no impidió que el municipio lo usara como cochera hasta finales del siglo XX. Los sismos de 1948 y del 23 de junio de 2001 debilitaron aún más los restos. Hoy sólo quedan en pie el lienzo mural principal con el pórtico central de acceso que da a la plaza de Armas y el muro que asoma a la calle Tacna.

Cuando se construyó la actual catedral de Santo Domingo y se destinó el terreno para el edificio municipal de la provincia Mariscal Nieto se selló cualquier posibilidad de recuperar el edificio colonial. Como se indica, en 2001, tras otro sismo, el entonces alcalde Dante Zubia Cortez estuvo a punto a derribar lo que quedaba del muro supérstite.[14] La intervención de las autoridades de cultura y de la población evitó tal desaguisado.

11. Manuel Fernández Canque, *Arica 1868. Un tsunami y un terremoto* (Santiago: Universidad de Tarapacá, 2007), 88.

12. José Toribio Polo, "Sinopsis de temblores y volcanes del Perú", *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, núm. 9, (1900): 15-95.

13. Kuon, *Retazos de la historia de Moquegua*, 193.

14. Alberto Sánchez Aizcorbe, "Moquegua histórica", *Revista Caretas* (5 de julio de 2001).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Las marcas de cantería: breve repaso sobre su origen y estudio[15]

Dice Louis van Belle:[16] "Toute société, toute culture sont consubstantielles aux signes".[17] Se afirma que los signos gliptográficos aparecieron incluso antes que la escritura; las marcas y señas presentes en el arte grutesco lo confirman.

Las iniciales referencias al término "marcas de canteros" (*marques de tâcherons*) —antes genéricamente denominadas *signes lapidaires*— se encuentran en artículos publicados por los franceses Didron, Malpièce y Viollet-le-Duc en los *Annales Archéologiques* de 1845. A pesar de ello, el célebre *Dictionnaire raisonné* del tercero no consigna nada sobre este concepto y sólo en la última entrada del sexto volumen, "ouvrier", se alude de paso a las marcas como una prueba de que los obreros no recibían jornales, sino que eran pagados a destajo.[18]

En la segunda mitad del siglo XIX, Didron y Viollet-le-Duc establecieron la definición de las marcas de cantero como "signos lapidarios pertenecientes a la categoría de signaturas personales de los canteros, aparejadores y maestros de obra, que en muchos casos servían para señalar el trabajo realizado por cada uno, para así determinar el estipendio correspondiente". Un concepto más actual diría que son "signos tallados, grabados, trazados o dibujados que pueden ponerse en relación con una o más fases de la preparación, suministro y colocación de la piedra".[19] Juan-Eduardo Cirlot[20] define las marcas como:

> Signos distintivos, adoptados por una persona, cofradía, entidad, etc. Las marcas, desde la Antigüedad al presente, son de una variedad insondable y, junto a meras presentaciones de letras, nombres y anagramas, integran emblemas, símbolos,

15. Se considera necesario hacer un repaso sobre las marcas de cantería y los estudios precursores referidos al tema para una mejor comprensión de su funcionalidad.

16. Louis van Belle, "Signes Gravés, signes écrits, signes reproduits", *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita,* núm, 8 (2001): 211-247.

17. "Toda sociedad, toda cultura es consustancial a los signos", algo que también puede leerse al revés: los signos son consustanciales a toda sociedad, a toda cultura.

18. Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle,* t. 6 (París: V. A. Morel & Cie. Éditeurs, 1875), 454.

19. Yves Esquieu, Andreas Hartmann-Virnich, Anne Baud, Frédérique Costantini, Rollins Guild, Dominique Pitte, Daniel Prigent, Isabelle Parron, Nicolas Reveyron, Benjamin Saint-Jean-Vitus, Christian Sapin, Joëlle Tardieu, "Les Signes lapidaires dans la construction médiévale: études de cas et problèmes de méthode", *Bulletin Monumental* 165, núm. 4 (2007): 331-358, https://doi.org/10.3406/bulmo.2007.1489.

20. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Labor, 1992), 247, 298 y 412.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

> alegorías, etc., y también ideogramas o formas intermedias entre éstos y el mero signo gráfico. Armeros, alfareros, canteros, albañiles, fabricantes de papel, etc., nos muestran en sus marcas un repertorio iconográfico variadísimo.

Y el signo lo define como:

> la concreción, el síntoma de una realidad invisible e interior y, a la vez, el medio de recordar al pensamiento, esa realidad en un aspecto determinado. Determinación y sentido son inmanentes en el signo mientras que los ideogramas son representaciones gráficas —incididas, pintadas, dibujadas, etc.— de ideas o cosas mediante una reducción a los elementos esenciales que las pueden sugerir.

La tradición de estas marcas gliptográficas se remonta al antiguo Egipto, con 4,200 años de antigüedad; las de la pirámide de Keops son las más conocidas. Hay marcas en túmulos caldeos, en construcciones persas de Persépolis y Ekbatana (700 a. C.) y en la tumba del rey Ciro; en el circo de Nimes, en varios otros edificios romanos y en la gran cisterna bizantina de Estambul.[21] Durante el periodo románico, las marcas servían para identificar a sus autores y con ello asegurar su paga. Pero fue en el apogeo del imperio romano de Oriente cuando se hicieron más conspicuas, hasta alcanzar su cumbre en Europa a partir del siglo XI, gracias al extraordinario auge constructivo del Medioevo que conllevó el crecimiento de las llamadas corporaciones de oficios, derivadas de los *collegia fabrorum* romanos, en especial dentro del rubro de la construcción.

En tanto marcas lapicidas con función identificadora, su práctica se inicia en el Medioevo:

> Se cree que fue a partir del siglo XI cuando los signos lapidarios en Europa se sistematizaron y su empleo comenzó a regirse por logias que imponían normas para su trazado. La primera, y principal, que el cantero debía concebir su marca partiendo de un círculo, denominado primordial, a imitación del planteamiento que el maestro de obras aplicaba al edificio. La segunda, que alguna línea o parte de la marca contuviera al centro del círculo. Y, tercera, que la ejecución respetara los principios de la geometría clásica, la que obligaba a emplear como únicos instrumentos la regla y compás.[22]

21. Vicente Lampérez y Romea, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y monumentos* (Madrid: Espasa Calpe, 1930), 55.

22. Álvaro Rendón, "Las corporaciones de canteros", consultado el 18 de septiembre 2018, en

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

La primera referencia conocida sobre la función de estos signos data de 1306, en un contrato suscrito por el deán de la catedral de Lincoln con un tal Richard of Stow, en el que se estipula que el pago, posiblemente diario, se haría por cada pieza marcada.[23]

Las marcas de cantería formaban parte de un sistema que reivindicaba el trabajo individual y colectivo, al "camuflar", cada sillar, nociones implícitas como la propiedad del trabajo del tallador y de la piedra (esto en el caso del dueño de la cantera o del comerciante intermediario), así como la responsabilidad sobre la calidad del trabajo y del material.[24] Debió igualmente servir como una suerte de publicidad para el picapedrero o su taller colectivo, como lo expone Raúl Romero Medina, para quien "las marcas de los canteros reflejan una realidad individual, bien con carácter de remuneración, bien con carácter de publicidad y promoción".[25] En muchos lugares de Europa, las llamadas "marcas de honor" se asignaban por el gremio correspondiente a los alarifes encargados de tallar piezas más complicadas que los simples sillares. Cualquier falsificación o alteración sin permiso se penaba, como lo confirma el reglamento de Basilea de 1513.[26] Tampoco estaban permitidas las suplantaciones.

Estos signos recién comenzaron a estudiarse hacia la década de 1840. Fue Adolphe Didron quien en 1836 "llamó la atención de las Comisiones de monumentos y de los arqueólogos franceses sobre los signos grabados en muchas piedras de edificios medievales".[27] En 1841, George Godwin dio a conocer un artículo que consigna 158 "masons' marks" recopiladas en diversos lugares de Europa; en 1869 publica una comunicación con más registros de diez países europeos;[28] algunas variantes de esos signos se dan en Moquegua. En 1845 aparecen diversos artículos entre los cuales destacan los del famoso arquitecto

www.signoslapidarios.org/inicio/articulos/historia-de-la-arquitectura/133-corporaciones-de-canteros.

23. Therese Martin, "Reading the Walls: Masons' Marks and the Archaeology of Architecture at San Isidoro, León", en Therese Martin y Julie A. Harris, eds., *Church, State, Vellum, and Stone: Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams* (Leiden: Brill, 2005), 373-412.

24. Van Belle, *Signes Gravés, signes écrits, signes reproduits*, 213.

25. Raúl Romero Medina, *Diccionario bibliográfico de los signos lapidarios de España* (Braine-le-Château: C.I.R.G., 2011): XIX.

26. Van Belle, *Signes Gravés, signes écrits, signes reproduits*, 220.

27. Lampérez, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, 55.

28. George Godwin, "Something about Masons' Marks in Various Countries", en *Papers Read at The Royal Institute of British Architects, Session 1868-69* (Londres: Royal Institute of British Architects, 1869), 135-144.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Eugène Viollet-le-Duc, que incluían una tabla con marcas de diversos edificios franceses.

El primer documento "científico" conocido que se ocupa de estas marcas es la carta enviada en 1845 por el arquitecto Malpièce al director de *Annales Archéologiques*, que incluía una lámina con casi un centenar de signos.[29] En el siguiente número de esa publicación, como parte de un artículo sobre signos lapidarios de la Edad Media, se presenta otra lámina con cerca de 300 marcas correspondientes a las catedrales de Estrasburgo (242) y Reims, recopiladas por Didron y Gustave Klotz.[30] Pero es el abate Charles Auguste Auber, historiógrafo y canónigo de Poitiers, quien, a pesar del antecedente de Didron de 1836, reclama para sí el mérito de haber sido el primero en llamar la atención sobre estos signos (que detectó en la catedral de su ciudad en 1842), y para quien su gran variedad es sólo producto del azar, de una "arbitrariedad sin límites". Auber distingue entre la simplicidad de los signos franceses y la complejidad "pretensiosa" y de "líneas y contornos exagerados" de sus pares alemanes; afirma que el origen de estos signos no remonta más allá del siglo XI, que alcanza su auge en el siglo XIII y que su uso se prolongó hasta el siglo XVII; y hace un comentario crucial para evitar interpretaciones desviadas de carácter esotérico: "No debe de verse en esos signos ningún símbolo, incluso cuando se trate de copias exactas de estrellas, hojas, peces y de otros objetos en los cuales apenas se podría sospechar una alusión a nombres de personas sin importancia."[31]

En España, la primera referencia conocida al respecto fue dada por el erudito benedictino Pedro Xosé García Balboa (más conocido como fray Martín Sarmiento), quien en 1745 mencionaba unas "curiosas letras [...] señales de los pedreros para la coordinación de las piedras".[32] José Antonio Martínez Prades[33] señala que en 1853 el opúsculo "Transcripción de las letras íberas de la muralla romana de Tarragona" de Buenaventura Hernández Sanahuja daba cuenta

29. Adolphe Napoléon Didron y Alexandre Jacques Malpièce, "Les Artistes du Moyen Âge et les signes lapidaires", *Annales Archéologiques,* núm. 2 (1845): 250-251.

30. Adolphe Napoléon Didron y Gustave Klotz, "Signes Lapidaires au Moyen Âge", *Annales Archéologiques*, t. 3 (1845): 51-59.

31. Charles Auguste Auber, *Chronologie des Signes lapidaires du Moyen Âge et sur leurs formes générales*, Congrès Scientifique de Chartres (Chartres: Garnier Impremeur, 1869), 2-7.

32. Martín Sarmiento, *Viaje a Galicia (1745),* José Luis Pensado, ed. (Pontevedra: Ediciones Universidad de Salamanca 1975), 121-122.

33. José Antonio Martínez Prades, "La gliptografía en la arquitectura medieval. Visión general y estudios en España", *Revista Chilena de Estudios Medievales*, núm. 3 (2013): 57-88.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

de marcas en la muralla romana de Tarragona, interpretadas como un tipo de escritura ibérica. Gregorio Cruzada Villaamil[34] y Eduardo de Mariátegui Martín [35] publicaron los que tal vez sean los primeros artículos españoles sobre marcas de canteros como tales en construcciones medievales de Toledo. Pero es el arquitecto Vicente Lampérez quien en 1904 profundiza más en el tema, al dedicar a los signos lapidarios todo un capítulo de su *Historia de la arquitectura cristiana española*, en la que presenta un cuadro con marcas de varias iglesias españolas de entre los siglos XII y XVI, y desbarata de paso una serie de hipótesis acerca de su origen y significado, entre ellas la referida a que se trataría de un "alfabeto de un lenguaje mágico y exotérico, provenientes de la magia caldea y empleado como conjuro contra las potencias enemigas y suprasensibles de la Naturaleza"; plantea que "los signos lapidarios en los monumentos españoles no sirven para clasificar las épocas de construcción, puesto que los hay iguales en edificios de edad muy diferente", y asegura que, en general, "son más complicados los signos conforme el monumento es más antiguo, y abundan los curvos en éstos y los rectos en los modernos".[36]

En 1859, Edward Fitzgerald[37] menciona para Irlanda, además de sus propios descubrimientos en las catedrales de Presburg y Ardmore, las marcas descubiertas en años anteriores por los reverendos James Graves y John W. Hopkins y el arquitecto W. Gillespie en la catedral de St. Canice de Kilkenny, en la abadía de Dunbrody y en las iglesias de Kinsale y Drumcliff. En la antigua Alemania eran comunes las "Hausmark" o marcas de familia.

Didron[38] aclara que las marcas son obra de los picapedreros y no de los albañiles. Eso implica, como lo estima para Estrasburgo, que en cada obra intervinieron al menos tantos alarifes como tipos de signos hay: unos 237 en Estrasburgo (siguiendo este criterio, habrían sido algo más de 100 en Moquegua), sin descartar que podría darse el caso de familias que usaron un mismo signo, lo cual explicaría, en parte, las variantes. También apunta que los

34. Gregorio Cruzada Villaamil, "Signos lapidarios del siglo XV en Toledo", *El Arte en España. Revista Quincenal de las Artes del Dibujo*, t. 2, (1863): 211-219.

35. Eduardo de Mariátegui Martín, "Signos lapidarios de la torre del puente de San Martín (Toledo)", *El Arte en España. Revista Quincenal de las Artes del Dibujo*, t. 2 (1863): 55.

36. Lampérez, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, 57-63.

37. Edward Fitzgerald, "On Ancient Mason-Marks of Youghal and Elsewhere; and the Secret Language of the Craftsmen of the Middle Ages in Ireland", *The Journal of Kilkenny and South-East of Ireland Archaeological Society, New Series 2*, núm. 2 (1859): 384-396.

38. Didron, *Signes Lapidaires au Moyen Âge*, 54-55.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

picapedreros recibían las indicaciones de dimensión de los albañiles, aunque sólo se exigía uniformidad en las medidas del ancho y la altura de los sillares mientras que la longitud era más aleatoria. En esos tiempos, las marcas no servían para otros fines, como fijar el posicionamiento de los bloques; así lo prueba un hecho constatado por Didron y Viollet-le-Duc: que las marcas están diseminadas sin orden ni concierto y muchas de ellas quedaban tapadas cuando la cara que las contenía se colocaba perpendicularmente a las caras expuestas del paramento. El marcado de piedras con la finalidad de señalar la identidad y el conteo fue una práctica muy expandida en Europa. Un diccionario de signos lapidarios, elaborado bajo la dirección de Louis van Belle (fundador del Centre Internationale de Recherches Glytographiques, que organiza un coloquio bianual sobre gliptografía), registra más de doce mil de estos signos sólo en Bélgica y el norte de Francia, muchos de la época moderna, lo cual demuestra la vigencia de esta práctica. Cabe anotar que también en el Perú aún se practica, aunque de manera restringida, el marcado, pero sólo en las piezas principales de un lote de mampuestos y baldosas, esto debido a que las actuales técnicas de intendencia, abastecimiento y almacenaje ya no requieren de mayores controles de los productos. Por lo general se trata de las iniciales de los canteros y del año de fábrica.

A pesar de su simplicidad, desde un punto de vista semiológico, estos signos responden a un proceso que, según Reveyron, citado por David Morel,[39] se inscribe en una compleja red de relaciones provenientes de tres niveles de realidades: el motivo, el dibujo y la marca. El motivo es "un referente inmediatamente identificable a pesar de sus variaciones"; el dibujo es la "realización material del motivo que confiere a cada signo su carácter único", mientras que la marca "es una noción más compleja que asocia el motivo, el dibujo, una función y, eventualmente, una significación".

Estos signos podrían ir más allá que una mera certificación de autoría. Morel[40] cree que representan una valoración del individuo y un testimonio de su afirmación social: "La ligazón personal entre el obrero y su signo asocia al individuo con la obra que erige. El signo valora el trabajo del tallador de piedra y, más allá, su individualidad [...] El signo lapidario no es una finalidad. Es un vector de expresión" por el cual una obra eclesiástica resultaría ser "un espacio

39. David Morel, "Signes Lapidaires, techniques et qualifications en Auvergne au XIIème siècle", *Siècles. Cahiers du Centre d'histoire «Espaces et Culture»,* núm. 22, (2005): 53-66.

40. Morel, *Signes Lapidaires, techniques et qualifications en Auvergne au XIIème siècle*, 65.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

de libertad y de intercambios". Serían, en cierta medida, portadores de mensajes que, desde una perspectiva psicológica, reflejarían el trasfondo subjetivo y social en el cual se concibieron, pero eso ya sería materia de otro tipo de análisis semiótico que va más allá del alcance de este artículo.

Al parecer, las marcas no fueron sólo una práctica europea. En el castillo de Nagoya, residencia del clan Owari Tokugawa, líderes del último shogunato japonés (1603-1868), existen marcas de este tipo en el enrocado de la plataforma de base.

Las marcas del cantero en Perú

Muchos templos, edificios públicos y casas particulares del Perú contienen marcas de cantería. De los casos que venimos estudiando, es en Cusco donde son más abundantes. Pero es en la iglesia Matriz de Moquegua donde se da la mayor densidad y cantidad de marcas. Su profusión es impresionante: en la pared lateral que da a la calle Tacna (exceptuando las últimas hileras superiores de mampostería, que han reemplazado a los bloques originales) calculo *grosso modo* que alrededor de 90 por ciento de los sillares está marcado. Es igualmente llamativa su gran talla: tienen un promedio de 30 centímetros de largo, con algunos de más o menos 40 centímetros; muchas ocupan casi toda la cara expuesta de los sillares. La mayoría de marcas que he venido estudiando en Cusco y Puno rara vez superan los 15 centímetros. En general, tampoco en Europa son muy grandes.

No se conocen estudios latinoamericanos sobre estos signos epigráficos. Para el Perú hay cuatro trabajos: tres de Ferdy Hermes Barbon y uno de Tomás Gutiérrez. Barbon publicó en 2013 el libro *Il códice ritrovato*,[41] con un minucioso inventario de marcas y signos de iglesias de Cusco y Arequipa, retomado en su artículo "Segni e marche ad Arequipa e Cusco città delle Ande Orientali"[42] y, por último, el artículo "Le Marche lapidarie in Ayacucho e nella valle del Colca". Por su lado, el artículo "Marcas de canteros en Chumbivilcas (Perú) de Ramón Gutiérrez[43] registra 95 tipos de marcas ubicadas sobre todo en las

41. Ferdy Hermes Barbon, *Il códice ritrovato* (Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, 2013).

42. Este artículo forma parte del libro *Signum Lapidarium: Estudios sobre gliptografía en Europa, América y Oriente Próximo*, editado por Raúl Romero Medina (Sevilla: Editorial Cultiva Libros, 2015).

43. Ramón Gutiérrez, *Arquitectura virreynal en Cuzco y su región* (Cusco: Editorial Universitaria UNSAAC, 1987), 119-122.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

2. Ejemplos de marcas de cantero de la iglesia Matriz. Fotos del autor.

pilastras de la nave y en el sotocoro de la iglesia principal de Santo Tomás, capital de la provincia cusqueña de Chumbivilcas.[44] Las marcas de Chumbivilcas y Moquegua tienen ciertos puntos en común: una gran variedad tipológica (más de 90 en ambos casos), su notable tamaño (aunque los de la Matriz son en promedio mayores) y el soporte lítico (toba volcánica, vulgarmente conocida como "sillar"). El gran tamaño de los signos parece responder a un condicionante

44. La búsqueda en internet arroja dos referencias para el artículo "Marcas de canteros en Chumbivilcas", que remiten a las Actas del III Coloquio sobre Gliptografía, realizado en Zaragoza, España, en 1982, cuyos autores son los hijos de Ramón Gutiérrez, Martín y Rodrigo Gutiérrez Viñuales; así también aparece en el catálogo de publicaciones de este último, consultado el 31 de octubre 2019, en http://www.ugr.es/~rgutierr/publicaciones2.html. En el artículo se menciona que visitaron esta iglesia en 1976, cuando tenían 9 y 11 años, y habrían presentado la ponencia a los 15 y 17 años, respectivamente. Podría tratarse de un caso de doble precocidad intelectual, pero por prudencia preferimos consignar como referencia el libro del gran arquitecto argentino.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

lítico, pues las marcas más grandes se dan casi siempre en este tipo de roca tobácea blanquecina, como lo corroboran las existentes en otras iglesias, como las de Pucará, Lampa, Espinar, Chumbivilcas, entre otros. Esto tal vez se deba a que lo grosero de la textura de estas tobas no permite un grabado más fino ni mantener un trazo regular, lo que induciría a realizar líneas largas para obtener figuras identificables que no se confundan o se distorsionen con las diaclasas u otras irregularidades de esta variedad de piedra.

En el Perú existe un curioso antecedente precolombino de marcas (que no tiene ninguna relación con las de edificios coloniales y republicanos), pero no en piedra sino en los adobes que constituyen varias huacas (santuarios) costeras, en especial de las culturas preincas Sicán y Mochica, y que muestran una variedad sorprendente: más de 220 tipos. Sólo en las huacas del Sol y de la Luna, Hastings y Moseley[45] identificaron 101 tipos de *makers' marks*. Howard T. Tsai[46] considera que eran una "marcación o símbolo de sus fabricantes [...] grabado en la superficie del adobe cuando estaba aún húmedo" y que servían para distinguir a cada *sponsor* individual o colectivo. Izumi Shimada,[47] tomando el símil europeo, presume que son "representativas en su carácter [...] y pueden, muy bien, estar identificando el producto o la actividad principal del donante" y estima que más de 90 por ciento de los adobes usados en estructuras de Sicán Medio tienen estas marcas. M. Edward Moseley[48] piensa que cada marca representaba a un grupo social específico, posiblemente a un grupo de trabajadores o a una comunidad (esto basado en que ciertas marcas se usaron por más de un siglo) y por la enorme cantidad de adobes fabricados (unos 143 millones sólo en la huaca del Sol). Estos grupos habrían producido, transportado e, incluso, colocado los adobes en segmentos particulares de la construcción. Hay pues una serie de convergencias casuales entre estas marcas precolombinas y las de raíz europea. Varios de los signos de la iglesia Matriz de Moquegua son semejantes a algunos de los adoberos de Sicán; se trata, obviamente, de una mera casualidad.

45. Mansfield Hastings y Edward Moseley, "The Adobes of Huaca del Sol and Huaca de la Luna", *American Antiquity* 40, núm.2 (1975): 196-203.

46. Howard T. Tsai, "Adobe Bricks and Labor Organization on the North Coast of Peru", *Andean Past*, núm. 10 (2012), 134-169.

47. Izumi Shimada, *Cultura Sicán. Dios, riqueza y poder en la costa norte del Perú* (Lima: Edubanco, 1995), 32.

48. M. Edward Moseley, "Prehistoric Principles of Labor Organization in the Moche Valley, Peru", *American Antiquity* 40, núm. 2 (1975): 191-196.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Tipología de las marcas de cantería moqueguanas

Las marcas de canteros de la que fue la iglesia Matriz de Moquegua se conocen desde hace mucho tiempo; están incluso mencionadas en las guías turísticas. A pesar de ello, no se tienen estudios detallados sobre su origen ni tipología. Al partir de la premisa según la cual

> los signos lapidarios son marcas personales de los canteros, expresivas de sus circunstancias particulares, y sólo en algunos casos hacen referencia a la obra; y que al propio tiempo tienen por objeto el conocimiento del trabajo efectuado por cada obrero, para facilitar la administración de la obra,[49]

quedaría por zanjar si las de Moquegua corresponden a marcas individuales o a aportes grupales.

Afirmar que son marcas de cantería parece evidente; sin embargo, la cuestión es más compleja por cuanto tal denominación no es específica y puede inducir a diferentes interpretaciones. La falta de información y de estudios gliptográficos en el Perú entorpece aún más cualquier indagación sobre su funcionalidad, la misma que puede ser muy variada, al abarcar desde las marcas de autoría o marcas personales (*signum artificis*), marcas artesanales, los signos o marcas de honor, hasta la heráldica gremial o corporativa, llamada también heráldica artesanal,[50] sin descartar los signos utilitarios para orientar el acomodo de los sillares en un paramento, algo casi indispensable cuando se trata de bloques con tallados escultóricos u ornamentales.

Es casi seguro que los picapedreros fueron personas con muy poca educación o llanamente analfabetos. Recordemos que el oficio de cantero era uno de los más duros y despreciados en cualquier lugar; así, verbigracia, lo puso en evidencia el pintor realista francés Gustave Courbet cuando, según Jeffrey Ch. Peacock,[51] en una carta a su amigo el crítico Francis Wey explicaba su desaparecido cuadro llamado *Los picapedreros*, de quienes decía: "Es difícil imaginar una indigencia más completa y más manifiesta", y eso, sin duda, se reprodujo en la América colonial. En tales condiciones no es plausible imaginar que

49. Lampérez, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, 60.

50. Javier Alvarado Planas, *Heráldica, simbolismo y usos tradicionales de las corporaciones de oficio: las marcas de canteros* (Madrid: Ediciones Hidalguía-Hidalgos de España, 2009), 10-11.

51. Jeffrey Ch. Peacock, *A Chronology of Gustave Courbet's The Stone Breakers. A Supplement to the Exhibition, Critical Decor: What Works!* (Coventry: Lanchester Gallery, 2014), 30.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

el abecedario pudiese estar entre las referencias de los signos identificadores de esos humildes artesanos, ni resulta muy factible que haya en estas epigrafías alguna intención de simbolismo oculto, como al parecer habría en algunas marcas de iglesias góticas europeas, donde ciertos analistas creen encontrar simbología masónica, aunque resulta más o menos evidente que en realidad sólo se tratase de simples coincidencias. Los nombres o iniciales fueron poco usados como marcas de cantero en Europa; en Moquegua este hecho se repite, lo cual sería otro indicador de que los talladores eran iletrados.

En diferentes documentos y portales de promoción turística de Moquegua (Corpac, PerúTravel…) se reproduce, sin ninguna referencia bibliográfica, esta alusión a las marcas de la Matriz como "signos o símbolos que hablan de la forma y la política adoptadas por España para la construcción de los edificios públicos. Las marcas certifican la participación de las comunidades indígenas que, para probar su aporte, se vieron obligadas a diferenciar su producción y realizar este tipo de signos" y que "muchas de las piedras del muro están marcadas con símbolos que identificaron al patrón que donó la piedra cuando originalmente se construyeron [*sic*] la Iglesia". Esto podría plantear la posibilidad de que se trate de "marcas de donante" (*sponsors' marks*), un tipo de signos correspondientes a personas o grupos que encargaron la confección de los sillares como donativo y que pudieron exigir ser identificados mediante marcas específicas, esto teniendo en cuenta que en la época colonial muchas iglesias se construyeron gracias a donaciones, ya sea en dinero o en materiales o en imágenes y mobiliario. Para los sillares pudo darse esta modalidad; lo que nunca sabremos es si los donantes recurrieron a la práctica de solicitar un marcado especial, ya sea para contabilizar sus donativos o, simplemente, para dejar constancia de su dádiva. Al no haber antecedentes conocidos de este tipo de práctica en el Perú, aun dejando abierta la hipótesis de que se trate de marcas de donante, por ahora preferimos considerarlas genéricamente como marcas de cantero.

Al igual que en la iglesia chumbivilcana de Santo Tomás, la variedad de marcas moqueguanas es muy amplia; he identificado 71 tipos de signos que se podrían calificar como genéricos; contando variantes no sólo derivadas del trazo sino de aditamentos a manera de líneas suplementarias, este recuento muestra por lo menos 107 tipos bien diferenciados. Hay signos que se encuentran en otros lugares (flechas, ganchos, aspas, tridentes, horquetas o furcas), incluso en Europa, donde se ha probado que esta repetición respondía, en ciertos casos, al desplazamiento de cuadrillas de artesanos contratados para diferentes obras. Es difícil imaginar algo así para Moquegua (una ciudad muy pequeña

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

durante el virreinato), donde la cantidad, talla y diacronía de las construcciones eclesiásticas no era suficiente como para mantener una activa y suficiente demanda de talladores. La recurrencia de algunos signos que se encuentran en sillares de distintos lugares y épocas no es más que, reitero, fruto de la casualidad y no implica, en absoluto, la existencia de comunicaciones, continuidades u otro tipo de relaciones entre los alarifes, albañiles y picapedreros de distintas partes del mundo o de un mismo país o región.

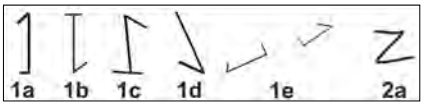
Cabe anotar que los sillares con grabados escultóricos de tipo geométrico de la portada y el arco supérstites no presentan marcas visibles (que habrían alterado su carácter ornamental), lo que induce a suponer que fueron encargos especiales a talladores más especializados. De haberlas, se trataría de las ya mencionadas "marcas de honor" y estarían en las caras ocultas de los sillares.

En los muros de la Matriz de Moquegua se dan los tres tipos esenciales de signos epigráficos: alfabéticos, geométricos y figurativos. No se han identificado ideogramas, ni marcas monogramáticas ni emblemáticas, lo cual sería una prueba de que tanto el labrado/canteado como el marcado respondieron a una lógica organizacional diferente de las que eran practicadas en Europa, ratificando así su carácter identificador. Tampoco hay marcas de ajuste, de las destinadas a orientar la colocación de los sillares en los paramentos, es decir para guiar la fábrica o acomodo de la mampostería. Resulta sorprendente la ausencia de signos cruciformes, comunes en este menester.

Signos alfabéticos

Por la condición intelectual de los picapedreros resulta complicado encasillar a algunos signos moqueguanos en esta categoría. De manera condicional (fig. 3) colocamos en esta clase a la letra Z (2a) y al número 1; de éste llama la atención una variante por pares trazados en diagonal y en posición especular (1e). Grabados como 4, 5, 30a y 46 (semejantes a las letra A, V, E y O) podrían ser asimilados a esta categoría pero sus muchas variantes hacen dudar sobre su carácter alfanumérico, por lo que se consideran geométricos, siguiendo la ya expresada convicción de que los picapedreros eran iletrados y que usaron estos signos por mera asociación con otras referencias visuales y mnemotécnicas; así, por ejemplo, los signos de tipo A podrían estar inspirados en los compases y escuadras, instrumentos de uso común en la albañilería y cantería de esos tiempos.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118



3. Signos de connotación alfabética. Dibujo del autor.

Signos geométricos

Constituyen la mayoría. Muchos son claramente asimilables a figuras determinadas (círculo, furca, flecha, aspa, paralelas…), pero otras son de carácter abstracto y de composición libre. Clasifico las marcas geométricas moqueguanas en dos grupos, aclarando que esto no responde a un criterio determinante sino a una apreciación que relaciona los signos del primer grupo con figuras geométricas reconocibles, simples o compuestas (fig. 4): triángulos (9, 27, 28), ángulos agudos (5, 6, 8, 10), ángulos obtusos (13, 14), círculos (30, 31), aspas (15, 16), flechas (26), horquillas o cruces furcas y tridentes (23, 25), paralelas (20, 21, 22). Los del segundo grupo (fig. 5) son de concepción más libre y van desde composiciones poligonales diversas hasta figuras en domo o curveadas. Al ser evidente que no se usaron moldes o plantillas, los tamaños son dispares y las variantes son múltiples, por lo que toda clasificación deviene relativa.

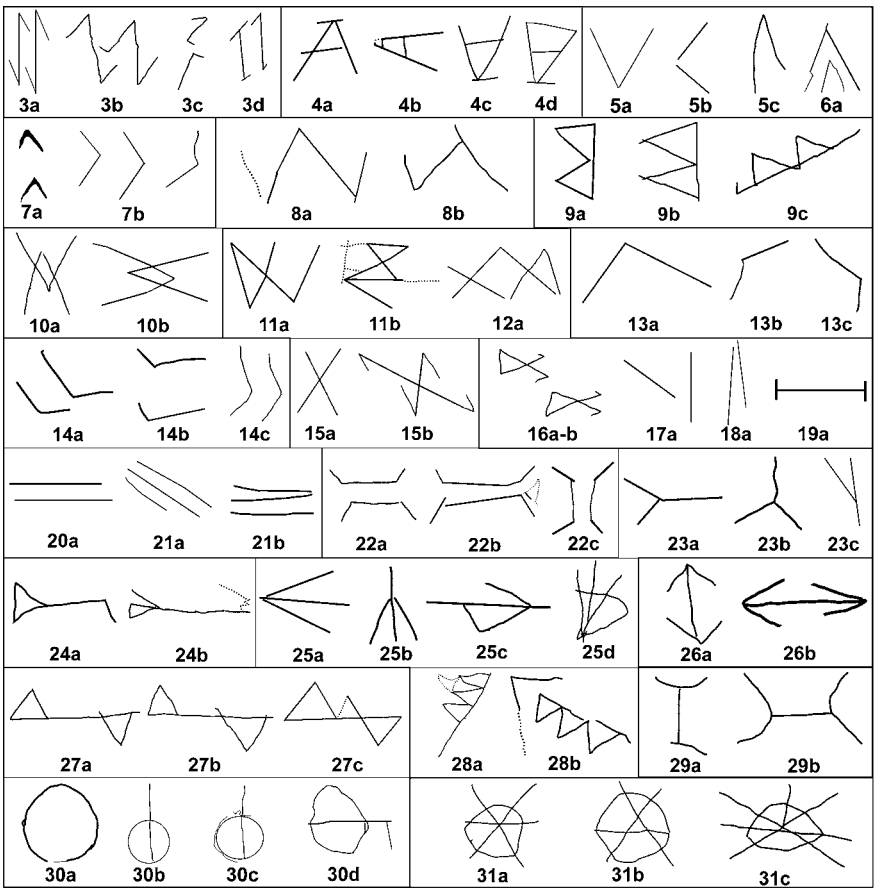
Signos figurativos

Hay hasta tres tipos de marcas que podrían incluirse en esta categoría (fig. 6): el cántaro (69), los zoomorfos (70) y las casas (71). Los cántaros, con muchas variaciones, son los más abundantes de este grupo, mientras que los tres animales y las dos casas son ejemplares únicos. Por su cantidad y su esquema repetitivo, resulta evidente que la figura del cántaro es una marca de cantería, mientras que, como se verá en la siguiente sección, por su concepción e individualidad, las casas y los animales podrían caer en alguna otra categoría simbólica.

¿Son todas marcas de canteros?

La primera impresión es que todas son marcas de cantería; sin embargo, hay ciertos indicios que conducen a dudar de tal condición en al menos los tipos 70 y 71, las dos casas en forma de domo y las tres figuras que corresponden a camélidos o, eventualmente, a equinos. Con relación a las casas (fig. 7), a

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

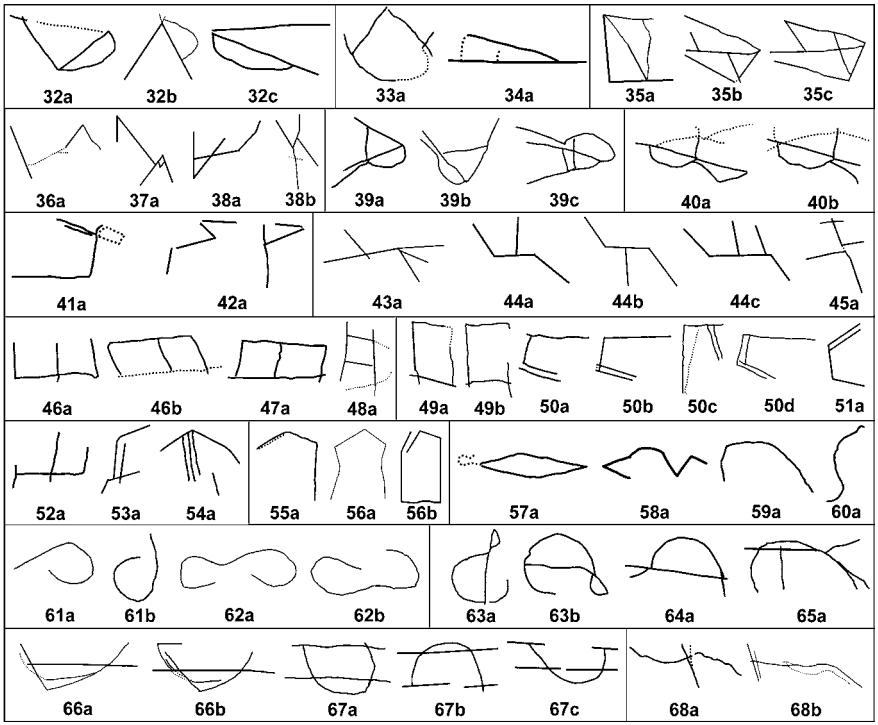


4. Marcas correspondientes a signos geométricos definidos. Dibujo del autor.

su individualidad, se suma la relativa complejidad de la composición gráfica, ambas con puertas de doble hoja, la 70a con una planta al costado, mientras que la 70b tiene un ornamento lateral de dos líneas paralelas en ángulo, detalles que las harían impropias para servir como marcas de cantería.

En cuanto a los mamíferos (fig. 8), el primero de ellos (71a) está en postura de caminata. El segundo espécimen (71b), que muestra un animal en posición estática, plantea dudas por la línea vertical que se proyecta desde su lomo, lo que podría hacer pensar en un bosquejo de jinete. El tercero (71c), también

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

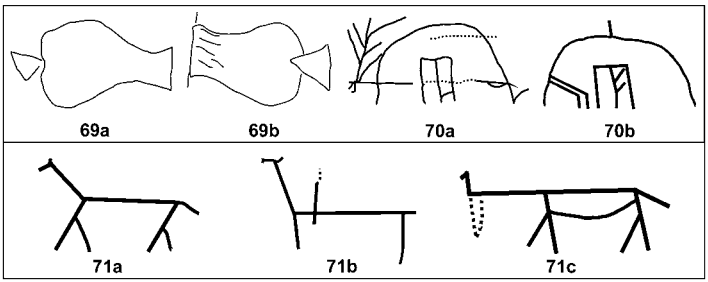


5. Marcas geométricas de composición libre o abstracta. Dibujo del autor.

andante, resulta más extraño por su larguísimo cuello y por una línea curva convexa que representaría un vientre (¿hembra preñada?), cuenta, además, con una línea punteada a manera de rienda colgante del cuello. Es difícil precisar si son camélidos o equinos. Aunque estos indicios no resultan definitorios, por sus largos cuellos y cortas caudas podrían ser camélidos; por el "jinete" y la rienda, caballos. Otra característica es que fueron delineados con reglas, tal como lo prueba la rectitud de las líneas, a diferencia de la gran mayoría de marcas hechas a mano alzada.

No podemos soslayar la alternativa de que estas marcas singulares sean producto de un mero afán lúdico o que sean litograbados o ideogramas rupestres con algún tipo de significación específica. Al no haber noticia de que tales marcas se hayan hecho durante la construcción del edificio ni tener documentos contractuales que den precisiones sobre encargos de labrado o

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118



6. Marcas figurativas que representan cántaros, casas y animales. Dibujo del autor.

aprovisionamiento de sillares, es inviable emitir una conclusión taxativa al respecto.

A la inverosimilitud de estos signos de manifiesta naturaleza figurativa se suma el hecho de que se trata de ejemplares únicos: resultaría inaudito que algunos canteros hayan sido contratados para entregar un solo bloque labrado. Otro elemento que contribuiría a dudar del carácter de marca de cantería de estos cinco ejemplares es su ubicación: todos ellos se sitúan en hileras superiores del paramento, en puntos poco visibles, cerca de los ángulos que forman los contrafuertes. Existe la posibilidad de que estos emplazamientos no sean casuales y manifiesten la intención de "ocultar" o disimular símbolos de resistencia cultural (si en realidad lo fueron). Esta hipótesis se vería reforzada por la ubicación de litograbados precolombinos en cornisas, torres y otros puntos elevados y casi nunca transitados, como los que Germán Zecenarro Benavente[52] reportó en la Catedral y la iglesia de La Merced del Cusco.

Sin embargo, este mismo hecho (su ubicación en la parte alta) podría también interpretarse desde otra perspectiva: que picapedreros que usaron estos signos hubiesen sido contratados cuando la construcción de los muros estaba ya muy avanzada, por lo que sus mampuestos sólo podían ubicarse en las hileras superiores de los paramentos, en las bóvedas y campanarios de la iglesia; al haber desaparecido éstas, al igual que las demás paredes y pilares, nunca podrá saberse si existieron más gliptografías de este tipo. De ser éste el caso, entonces las figuras antropomorfas y de casas no serían más que otras marcas

52. Germán Zecenarro Benavente, "Petroglifos y relieves en templos, conventos y casonas del Cusco", *Arqueología y Sociedad*, núm. 18 (2007): 179-210.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

7. Grabados representando casas. Fotos del autor.

de cantería y no alguna otra expresión rupestre más elaborada. Como se ve, las dos hipótesis concernientes a las figuras de casas y animales (la de litograbados con cierto contenido semasiográfico o simbólico, y la de simples marcas de cantería) tendrían iguales opciones de validez, pero, al mismo tiempo estarían condenadas a quedar como tales, es decir propuestas sin probabilidad de comprobación, teniendo en cuenta que resulta imposible recuperar los sillares desaparecidos.

Soporte lítico

Los mampuestos del muro de la iglesia Matriz son casi enteramente de la roca por lo común conocida como "sillar", y de un tipo que en el ámbito de la escultórica se denomina "piedra franca o mollar", es decir de "grano fino y de fácil labrado". Se trata de rocas piroclásticas ácidas, específicamente de tobas volcánicas de composición riolítica a dacítica. Aunque la pátina no permite una mayor precisión petrográfica, en las primeras hileras del paramento existen al parecer algunos sillares de tobas soldadas más duras (tal vez incluso ignimbritas) que, coincidentemente, no presentan gliptografías visibles.

A pesar de que en las laderas orientales de la ciudad hay afloramientos de toba blanca a crema del miembro inferior de la formación Moquegua del Terciario Superior,[53] por el color de la mayoría de bloques del paramento (pardo

53. Eleodoro Bellido Bravo, *Geología del cuadrángulo de Moquegua. Hoja: 35-u* (Lima: Ingermmet, 1979), 42 y 45.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

8. Dos de los tres posibles litograbados zoomorfos (probablemente camélidos andinos). Fotos del autor.

y crema rosáceo), las piedras parecen provenir de una unidad geológica posterior, la formación Huaylillas del Plioceno Medio-Superior, que afloran más al este de la ciudad. De origen las rocas eran más claras, pero, por un proceso de alteración o intemperismo, adquirieron su actual tinte pardo a ligeramente rojizo, aunque hay ejemplares que tienen ese tinte de forma natural.

Con excepción de las mencionadas tobas soldadas, estas rocas tobáceas son suaves y de fácil labrado, aunque, por su textura grosera y por la presencia de anfractuosidades en su estructura, no permiten alcanzar un acabado más fino por apomazado o pulimentado, por lo que, al igual que con el sillar arequipeño, el labrado no resulta delicado y la cara vista de los bloques presenta a menudo oquedades y otras irregularidades naturales, producto de la presencia de clastos incorporados de rocas preexistentes (xenolitos) o de huecos dejados por los gases volcánicos. Todo esto condicionó el trazo irregular de las marcas.

Técnica de grabado y estado de conservación

El trazado es simple, tosco, irregular, incluso en los ejemplares en los que se nota el empleo de reglas. Los surcos, delgados y someros, fueron incisos mediante rayado en la mayoría de los casos, al parecer de un solo trazo, usando punzones, estiletes o cinceles delgados, sin mayor trabajo de regrabado. En varios se advierte el uso de reglas mientras que la mayoría revela un trazado a pulso, es decir, a mano alzada. El ancho y la profundidad de los surcos no sobrepasan los 4 milímetros.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

La sequedad del clima moqueguano ha favorecido la conservación de los sillares y, en consecuencia, de las marcas epigráficas. En varios de los sillares, una pátina ligeramente ferruginosa ha protegido las superficies expuestas con una delgada costra dura que, a veces, se extiende hasta los surcos. Tampoco hay evidencias de vandalismo, aunque en las hileras inferiores, algo de pintura y otras manchas por contacto de manos y grasa afectan a una parte de los sillares. En términos generales, el estado de conservación de los sillares y sus marcas es muy bueno.

Conclusión

Puede afirmarse que la inmensa mayoría de signos lapicidas moqueguanos son marcas de canteros, es decir, de identidad. La cuestión irresuelta es si identificaban a artesanos individuales, a cofradías o a comunidades de picapedreros, por cuanto, como lo señala Van Belle,[54] la identidad puede ser de un individuo, de un equipo y hasta de una cantera. Ante la posibilidad de que se trate de organizaciones gremiales, al no saber si en Moquegua llegaron a constituirse gremios que eventualmente pudieron atribuir signos específicos a sus asociados, no será factible precisar si la tipología responde a un orden establecido o si fue fruto del mero azar. Tampoco hay suficiente sustento como para afirmar que, al menos en parte, se trate de "marcas de donante", como lo sugieren varias publicaciones de promoción turística.

Nada puede afirmarse sobre el potencial de sentido simbólico de al menos ciertas marcas; si lo hubo, es seguro que no fue algo premeditado ni conceptual, sino una expresión subconsciente de experiencias visuales acumuladas por los artesanos. Serían, en cierta medida, símbolos convencionales en el sentido que les da Cirlot:[55] "signos que tienen relación con algo, pero relación establecida con mayor o menor arbitrariedad y, en la mayoría de casos, sin esa conexión de profundidad, analógica, que constituye el auténtico símbolo".

Es casi seguro que las marcas correspondan a las últimas décadas del siglo XVIII y que hayan sido grabadas durante la reconstrucción que siguió al terremoto de mayo de 1784, es decir entre ese año y 1792, cuando se consagró el

54. Van Belle, *Signes Gravés, signes écrits, signes reproduits*, 213.
55. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 412-413.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

templo. Esta hipótesis se basa en que los anteriores edificios eran esencialmente de barro y quincha.

Por último, se debe de descartar, por absurda, cualquier interpretación que apunte a hacer creer que estas marcas son signos esotéricos, religiosos, arcanos masónicos o mensajes de sectas, como ya lo pretende la corriente del turismo llamado "esotérico". ♣

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Los artistas del Códice Laud*: el enigma de su origen*

The Origin of Codex Laud's Artists: An Enigma

Artículo recibido el 18 de mayo de 2020; devuelto para revisión el 9 de junio de 2020; aceptado el 9 de diciembre de 2020; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118.2745.

María Isabel Álvarez Icaza Longoria Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, arisa.alvarezicaza@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-8521-9364

Líneas de investigación Códices mesoamericanos; definición, origen y desarrollo de la tradición Mixteca-Puebla; definición de escuelas pictóricas del Posclásico; procedencia de los códices del Grupo Borgia; metodología para la definición y el análisis del estilo en el arte mesoamericano.

Lines of research Mesoamerican codices; definition, origin and development of the Mixteca-Puebla tradition; Postclassic pictorial schools; provenience of the "Borgia Group" codices; methodology for definition and analysis of style in Mesoamerican art.

Publicación más relevante "Variedades estilísticas de la tradición Mixteca-Puebla", *Estilo y región en el arte mesoamericano*, María Isabel Álvarez Icaza Longoria y Pablo Escalante Gonzalbo, eds. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 177-191.

Resumen Este artículo es una síntesis de una investigación más amplia dedicada al *Códice Laud* que centra su atención en el problema de su procedencia e, indirectamente, en el del Grupo Borgia. Se presentan las cualidades estilísticas de este manuscrito pictográfico, incluidos sus materiales y técnica pictórica; se analizan los argumentos esgrimidos con anterioridad por otros investigadores sobre el enigma de su origen, y se muestran las comparaciones estilísticas e iconográficas entre el *Laud* y otras obras de arte —pintura mural, cerámica pintada, relieves y escultura—, de seis diferentes regiones de Mesoamérica. Por medio del análisis iconográfico se reconoce el *Códice Laud* como un documento pictográfico prehispánico náhuatl y se propone la región de Tehuacán como su lugar de origen.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Palabras clave Códice Laud; Grupo Borgia; procedencia; códices mesoamericanos; escuelas pictóricas.

Abstract This article is a synthesis of broader research concerning the *Codex Laud*. It focuses on the problem of its provenance and, indirectly, on the "Borgia Group". It presents the stylistic qualities of this pictographic manuscript, including its materials and pictorial technique, and analyses the arguments offered by other researchers surrounding the enigma of its origin. It also presents stylistic and iconographic comparisons between the *Codex Laud* and other works of art—mural paintings, polychrome pottery, reliefs and sculptures—from six different Mesoamerican regions. Through an iconographic analysis the *Codex Laud* is recognized as a Nahuatl pre-Hispanic pictographic document and the Tehuacán region is proposed as its possible place of origin.

Keywords Codex Laud; Borgia Group; provenance; Mesoamerican codices; pictorial schools.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

MARÍA ISABEL ÁLVAREZ ICAZA LONGORIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Los artistas del Códice Laud*: el enigma de su origen*

El documento pictográfico mesoamericano que conocemos ahora con el nombre de *Códice Laud* se clasifica dentro del llamado Grupo Borgia,[1] por su contenido calendárico-adivinatorio-ritual, y es uno de los más enigmáticos que han perdurado hasta nuestros días. La expresividad de sus formas, sus intensos y vivos colores, la precisión de su línea, sus misteriosos e impactantes mensajes han sorprendido e intrigado a quien lo conoce; posee una técnica de elaboración muy sofisticada y es uno de los manuscritos pictográficos antiguos de México mejor conservados. Pudo haberse elaborado entre el siglo XIV y antes de la llegada de los españoles, tiempo en el que se manifiesta de forma madura la tradición Mixteca-Puebla;[2] es decir, posiblemente hace unas siete centurias.

Entre los misterios que encierra esta sorprendente obra de arte están su lugar de origen y la filiación cultural de sus creadores; problema grave y común a todos los códices del Grupo Borgia, si tomamos en consideración que sólo son siete los documentos prehispánicos religiosos del centro y sur de México que sobreviven. En una investigación profunda sobre este tema[3] presenté

1. El cual incluye además del *Laud* y el *Fejérváry*, el *Borgia* que le da nombre al grupo, el *Cospi* y *Vaticano B*. A este grupo se han sumado el *Manuscrito No. 20 de Aubin* y el *Porfirio Díaz*.

2. H. B. Nicholson, "Introduction", en *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, H. B. Nicholson y Eloise Quiñones, eds. (Culver City, Ca.: Labyrinthos, 1994), XI.

3. María Isabel Álvarez Icaza Longoria, "El *Códice Laud*, su tradición, su escuela, sus artistas", tesis de doctorado en Historia del Arte (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

comparaciones estilísticas e iconográficas, con materiales arqueológicos de contexto conocido, de seis regiones propuestas como sus posibles lugares de origen. Analicé también los diferentes argumentos esgrimidos por los investigadores que han examinado el *Códice Laud*, así como los ejemplos aludidos para corroborar sus hipótesis sobre el lugar de procedencia designado por cada uno de estos estudios: el valle de Puebla-Tlaxcala,[4] la Mixteca,[5] valle de Tehuacán,[6] la cuenca de México,[7] la Mixtequilla (costa del Golfo)[8] y la región cuicateca[9] (La Cañada, en Oaxaca) (fig. 1).

---

de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2014). Una síntesis en inglés sobre el tema de la procedencia puede consultarse en María Isabel Álvarez Icaza, "The Codex Laud and the Problem of its Provenience", en *Mexican Manuscripts. New Scientific Approaches and Interpretation*, Maarten Jansen, Virginia Lladó-Buisán y Ludo Snijders, eds. (Leiden: Koninklijke Brill NV, 2019), 175-211.

4. Carlos Martínez Marín, *El Códice Laud*, introd., selección y notas (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1961); José Corona Núñez, *Antigüedades de México*, basadas en la recopilación de Lord Kingsborough (Ciudad de México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964-1967); Manuel Carrera Stampa, "Códices, mapas y lienzos de la cultura náhuatl", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 5 (1965): 165-220.

5. Donald Robertson, "The Mixtec Religious Manuscripts", en *Ancient Oaxaca. Discoveries in Mexican Archeology and History*, John Paddock (Stanford: Stanford University Press, 1966), 298-312; Elizabeth Boone, *Cycles of Times and Meaning in the Mexican Books of Fate* (Austin: University of Texas Press, 2007), 218.

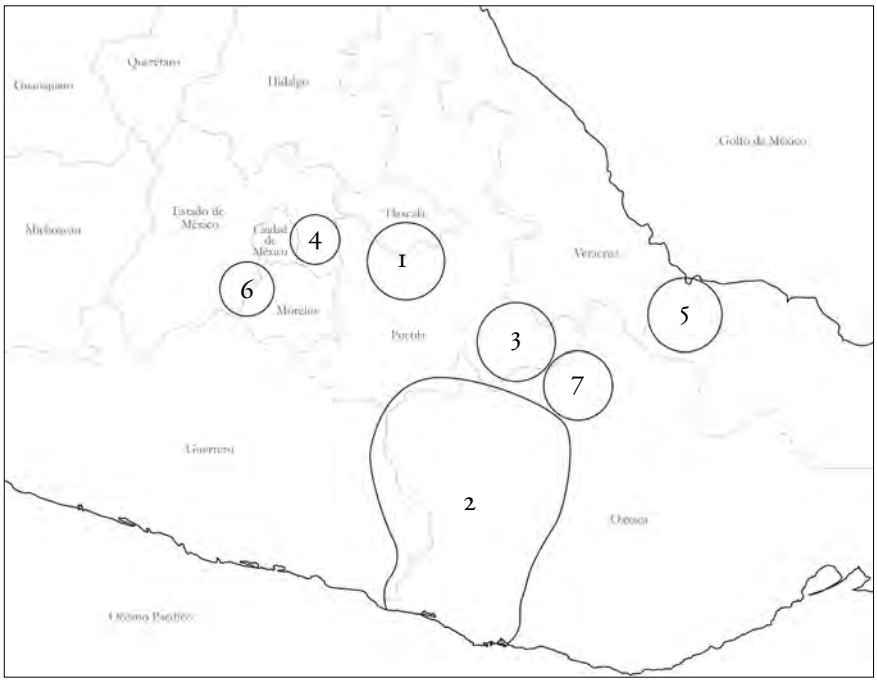
6. Eduard Seler, *Fejérváry-Mayer. An Old Mexican Picture Manuscript in the Liverpool Free Public Museum (12014/M),* A. H. Keane, ed. (Berlín/Londres y Edimburgo: University Press, 1901-1902), 4-5.

7. Francisco del Paso y Troncoso, *Descripción, historia y exposición del códice pictórico de los antiguos náuas* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1979 [1898]), 58; Dúrdica Šégota, "El olvido de una memoria escrita. Los códices prehispánicos en las colecciones europeas", en *México en el mundo de las colecciones de arte. Mesoamérica 2*, Beatriz de la Fuente, coord. (Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), 286.

8. Cottie A. Burland, *Codex Laud* (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1966); H. B. Nicholson, "The Problem of the Provenience of the Members of the 'Codex Borgia Group': A Summary", en *Summa Anthropológica en homenaje a Roberto Weitlaner* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966), 145-158; Patricia Anawalt, "Costume Analysis and the Provenience of the Borgia Group Codices", *American Antiquity* 46, núm. 4 (1981): 849.

9. Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Alejandra Cruz Ortiz, *Códice Laud. La pintura de la muerte y de los destinos, libro explicativo del Códice Laud* (Ciudad de México-Graz: Fondo de Cultura Económica-Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1994). Quedó fuera del presente estudio Malinalco señalado por Karl A. Nowotny como posible lugar de origen del *Códice*

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118



1. Mapa de las posibles zonas de procedencia del *Códice Laud*, según 1) Martínez Marín, Corona Núñez y Carrera Stampa; 2) Robertson; 3) Seler; 4) Del Paso y Troncoso y Šégota; 5) Burland, Nicholson y Anawalt; 6) Nowotny; 7) Anders, Jansen y Cruz. Dibujo: Citlali Coronel.

Esta investigación me permitió identificar algunas cualidades del estilo y la iconografía de las regiones donde se desarrollaron diferentes "escuelas pictóricas", o variedades estilísticas,[10] vinculadas a la tradición artística Mixteca-Pue-

Laud, debido a que hasta el momento no he localizado imágenes históricas de las pinturas que existieron en el recinto sagrado, sino sólo una reproducción, lo que impide hacer una comparación estilística. Karl A. Nowotny, *Tlacuilloli Style and Content of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalog of Borgia Group*, George A. Everett y Edward Sisson, trads. y eds. (Norman: University of Oklahoma Press, 2005), 9.

10. María Isabel Álvarez Icaza Longoria, "Variedades estilísticas de la tradición Mixteca-Puebla", en *Estilo y región en el arte mesoamericano*, M. I. Álvarez Icaza L. y Pablo Escalante Gonzalbo, coords. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 177-191; Álvarez Icaza, "El *Códice Laud*, su tradición, su escuela, sus artistas", 26-63.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

bla, a la cual pertenecen los códices;[11] y profundizar en el complejo problema de la procedencia de los manuscritos religiosos prehispánicos, en general, y del *Códice Laud*, en particular.

Esta tradición se conoce también como "estilo internacional del Posclásico", puesto que se manifiesta de manera extendida en buena parte del territorio mesoamericano en obras pictóricas y en relieves que presentan características comunes, pero también variaciones regionales o locales, durante el Posclásico Tardío (1350-1521 d.C.).[12] Si bien es cierto que esta tradición fue generalizada, no utilizo esta designación acuñada por Donald Robertson[13] porque desdibuja el origen de la tradición Mixteca-Puebla que ubico junto con otros autores, en la región del valle Puebla-Tlaxcala.

La historia del manuscrito pictográfico

Como sucede con otros códices mesoamericanos, el nombre del documento que nos ocupa tiene poco que ver con sus creadores o con su lugar de origen; su designación se debe a que perteneció al arzobispo de Canterbury, Inglaterra, William Laud (1573-1645), quien lo donó en 1636 a la Biblioteca Bodleiana, de la Universidad de Oxford. Lleva inscrita en la cubierta una leyenda en latín que lo identifica como su donador y antiguo dueño: "Liber Guil. Laudi Archiepi. Cant: et Cancellarij universit Oxon. 1636", "Libro de Guillermo Laud Arzobispo de Cantebury y Canciller de la Universidad de Oxford, 1636".

La forma en que salió de la Nueva España se desconoce; no obstante, existen varias hipótesis planteadas sobre cómo pudo adquirir William Laud el

11. Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 35.

12. H. B. Nicholson, "The Problem of the Provenience, 145-158"; Michel Lind, "Cholulteca and Mixteca Polichromes: Two Mixteca-Puebla Regional Sub-Styles", en Henry B. Nicholson y Eloise Quiñones, eds., *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology* (Culver City, Ca.: Labyrinthos, 1994), 79-99; Eloise Quiñones Keber, "The Codex Style: Which Codex, Which Style?", en *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, 143-152.

13. Donald Robertson, "The Tulum Murals: The International Style of the Late Post-Classic", en *Congreso Internacional de Americanistas*, sesión 38, vol. 2 (Stuttgart y Múnich, 1968), 77-88.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

manuscrito. Una apunta a que fue un obsequio del rey Carlos I,[14] debido a que desde la infancia del príncipe el arzobispo era muy cercano a él y a George Villiers, duque de Buckingham. Este último y Carlos I habrían viajado a España en 1622,[15] tiempo en el que la monarquía inglesa estaba interesada en aliarse, vía matrimonial, con el reino español. El arzobispo fue colaborador cercano del monarca y un aficionado coleccionista de documentos, por lo cual es posible que lo haya recibido de manos de ellos. Otra posibilidad es que el códice haya sido entregado al duque de Buckingham en Inglaterra, por medio de dos embajadores del imperio español, antes de que los ingleses le declararan la guerra. En la correspondencia, catálogos[16] y en el propio diario[17] de William Laud, no se encuentra información de cómo lo adquirió y quizá nunca lo sabremos; eran tiempos de lucha por el control político de Inglaterra entre protestantes y católicos, lo que derivó en el apresamiento y ejecución del arzobispo.[18]

Hasta el día de hoy el *Códice Laud* sigue resguardado como *Manuscrito Misceláneo No. 678,* en la Biblioteca Bodleiana, si bien en los inventarios de W. Laud y en este repositorio se catalogó como un manuscrito egipcio.

El estilo del Códice Laud

En realidad, aunque esta atribución egipcia nos pudiera parecer extraña, tienen algo en común este arte y los códices mesoamericanos, especialmente con el *Laud.* Como señala Donald Robertson,[19] "las formas de los signos en el

14. Walter Lehman, "Les Peintures mixtéco-zapoteques et quelques documents apparentés", *Journal de la Societé des Americanistes* (1905): 258.

15. William Laud, *The Works of the Most Reverended Father in God, William Laud, D. D. sometime Archbishop of Canterbury*, vol. III. *Devotions, Diary, and History* (Oxford: Henry Parker, 1853) (reimpresión Londres: St. Paul's Church Yard, 1694), 135-140.

16. Laud, *The Works of the Most Reverended Father in God*, 135-140.

17. Archivo histórico, St. John's College, Oxford, Reino Unido, *Diario* de William Laud.

18. Esta circunstancia afectó directa y fatalmente al arzobispo católico anglicano, quien se había convertido en el segundo hombre más importante de la política inglesa del rey Carlos I. Acusado de traición por los puritanos y luego por mal aconsejar al rey, pasó cuatro años en la cárcel de la Torre de Londres antes de morir en el cadalso en 1645; como ocurriera después con el mismo monarca, cuando ese grupo tomó el poder bajo el liderazgo de Oliver Cromwell en la guerra civil inglesa.

19. D. Robertson construye su propuesta a partir de un modelo metodológico que adelanta

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

manuscrito están controladas por las mismas convenciones artísticas generales que regían a la Grecia y Egipto antiguos; íntimamente ligadas a una llamada escritura jeroglífica, que mejor ha de ser considerada un sistema de notación mnemónica, compuesto por símbolos o signos reunidos dado su valor simbólico".[20] En este arte se privilegia la comunicación, se eligen imágenes simples sobre las complejas que transmiten mejor los mensajes y se fijan en la memoria. Otras afinidades estilísticas que señala Robertson entre las imágenes de estas culturas son: la figura humana como centro de las escenas; el predominio de la vista de perfil y la falta de correspondencia anatómica en pies y manos; el uso generalizado de yuxtaposición de planos —presenta simultáneamente dos vistas, perfil y frente o perfil y alzado—, así como la sobreposición de formas con la intención de dar profundidad, entre las estrategias de representación del espacio.[21]

En lo que se diferencian de los códices es que en el arte egipcio y griego la proporción de la figura humana, y en general la representación del mundo, es más naturalista; a diferencia de la compacta, simplificada y esquemática que se utiliza en los códices del México antiguo. Cualidad que al mismo tiempo coexiste, en estos últimos, con una aguda observación de la naturaleza que destaca lo que caracteriza a la persona, el objeto, animal, vegetal o símbolo, para distinguirlos, aunque de una forma estereotipada; sin dejar de privilegiar la transmisión del mensaje sobre la mímesis de la realidad. A su vez, en las obras pictóricas de todas estas culturas antiguas el color es plano, se aplica sin gradación de luz ni sombras;[22] y la línea de contorno es común, si bien uno de los rasgos que la distingue en los códices es su cualidad uniforme y firme, para encerrar las formas y las áreas de color, por lo común a manera de contorno (en casos excepcionales esto no sucede así, como se verá).

Pablo Escalante, siguiendo esta misma línea de investigación, hace notar más cualidades que definen el estilo de los códices, como reducir las formas y

Emanuel Löwy en *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, apud *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period* (New Haven: Yale University Press, 1959), 23.

20. Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, 23-24. "The forms of the manuscript signs are controlled by the same general artistic conventions that governed Archaic Greece, Egypt, or even Contemporary primitive art […] intimately tied to a so-called hieroglyphic writing (better considered as a system of mnemonic notations), they had to be composed of symbols or signs put together for their symbolic value alone".

21. Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, 17-18.

22. Robertson, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, 17-18.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

la figura humana a estereotipos; la proporción de dos a cuatro cabezas en relación al tamaño del cuerpo, dependiendo del códice; la cabeza, las manos y los pies muy grandes; la oreja en forma esquemática y similar a un corte transversal de un hongo; las uñas suelen ser muy visibles; las sandalias, en particular la talonera y el lazo del tobillo son muy ostensibles; los pies se representan ligeramente más largos que las sandalias y se curvan hacia abajo.[23]

Si bien existen cualidades estilísticas comunes entre los códices mesoamericanos y las imágenes del mundo clásico antiguo, que permiten explicar la manera de la temprana recepción que tuvo el *Códice Laud* en Europa, son estas mismas cualidades, sus semejanzas estilísticas y temáticas, las que llevaron a Eduard Seler a agrupar al *Códice Laud* entre los códices del llamado Grupo Borgia, no obstante que presentan estilos diferentes; excepto el *Laud* y el *Fejérváry* que son reconocidos por todos sus estudiosos como un subgrupo por sus afinidades.

Algunos de los rasgos distintivos del *Códice Laud*, como la simplificación y la economía en la configuración de las formas, así como la clara tendencia a la geometrización, también los encontramos en el *Códice Fejérváry.* Otras cualidades estilísticas que caracterizan al *Códice Laud* son la precisión de la línea y las sutiles elecciones estéticas en torno a la forma y el color. Su ejecución revela manos maestras, artistas que se distinguen por la pulcritud de su técnica pictórica, el equilibrio en sus composiciones, el dinamismo y a veces el dramatismo de sus escenas, a pesar de posturas rígidas y estereotipadas. Un complejo código de significados en torno al color, a símbolos abstractos unívocos, insignias, tocados, vestimentas, adornos y marcas corporales diferencian a los personajes por género, edad, estatus, actividad —y otros distintivos cuyo significado desconocemos aún.

La forma abreviada y sintética en la que se presentan los temas dificulta la comprensión de su significado. Por ello, el entendimiento de su simbolismo ha sido un reto. Por ejemplo, para el *Tonalpohualli* sólo se muestran los veinte glifos de día, aunque se consideran de forma implícita los 260 por un sistema posicional de las columnas. En contraste con esto, se puede ver el despliegue de todos los días de forma extensa en los códices *Borgia*, *Cospi* y *Vaticano B* en una tabla de 52 columnas por cinco registros horizontales, gracias a lo cual se han podido hacer avances en el desciframiento del *Códice Laud*. Esto revela

23. Escalante, *Los códices mesoamericanos*, 49-51.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

que no sólo se trataba de saber pintar, sino de decirlo de forma sintética, lo cual implicó un conocimiento profundo de este calendario ritual.

La estructura calendárica de los códices, como lo demostró Karl A. Nowotny,[24] brinda información sobre los capítulos, la organización de cada uno y los diferentes arreglos y combinaciones que tenían para este calendario. Entender lo anterior orienta en algo fundamental como reconocer el orden de lectura del *Códice Laud,* de derecha a izquierda, como antes lo hiciera notar Francisco del Paso y Troncoso, a finales de siglo XIX.[25] En este tenor, el investigador austriaco pudo identificar 11 capítulos o secciones en los que se divide la estructura del *Laud*;[26] los temas que trata influyen en la composición en cuadretes, y en las escenas que ocupan toda una lámina y no tienen división.

Como algunos estudiosos[27] han hecho ver, en sus comparaciones con otros códices del Grupo Borgia, el *Códice Laud* tiene pocos capítulos paralelos con ellos. Como otras particularidades, se debe destacar que es el único códice donde Tláloc aparece como Patrono de los días y se dedica un capítulo completo a Tlazoltéotl (capítulo 9, láminas 39 a 42), como diosa del *Tonalpohualli*.

Materiales y técnica pictórica

Los pintores del *Códice Laud*, como los del resto del Grupo Borgia y los códices mixtecos, usaron piel animal curtida para obtener un soporte durable, firme y flexible a la vez. Se desconoce, por el momento, si los pintores mismos preparaban las pieles, o si había un oficio como talabartero, u otro artesano, que además de preparar la piel aplicara la base de preparación para conseguir una superficie plana y lisa sobre la cual dibujar y pintar.

24. Karl A. Nowotny, "Kommentar zum Codex Laud", tesis de doctorado (Viena: Facultad de Filosofía de la Universidad de Viena, 1939) y Karl A. Nowotny, *Tlacuilli. Style and Content of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalog of Borgia Group*, George A. Everett y Edward Sisson, trads. y eds. (Norman: University of Oklahoma Press, 2005).

25. Del Paso y Troncoso, *Descripción, historia y exposición.*

26. Nowotny, "Kommentar zum Codex Laud".

27. John Glass y Donald Robertson, "A Census of Middle American Pictorial Manuscripts", en *Handbook of Middle American Indians*, Ethnohistorical Sources, vol. 14 (Austin: Texas Univesity Press, 1975), 81-252; Brodo Spranz, *Los dioses en los códices mexicanos del Grupo Borgia* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993 [1964]); Elizabeth Boone, *Cycles of Times and Meaning in the Mexican Books of Fate* (Austin: University of Texas Press, 2007).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

El códice que aquí se estudia consta de cuatro segmentos de piel, presumiblemente de venado,[28] de casi un metro de largo que, unidos y doblados a manera de biombo, hacen un pequeño libro compacto, cuyos lados alcanzan poco menos de un palmo de la mano (de 15.5 cm de altura por 16.5 cm de largo). En total se compone de 46 láminas, 24 por el anverso y 22 por el reverso, dos de ellas son las cubiertas sin base de preparación, una de las cuales todavía conserva una mota de pelo.

Ahora se sabe más sobre sus materiales constitutivos gracias a los estudios de MOLAB (Movil Laboratory of European Union) publicados recientemente,[29] los cuales confirman que la base de preparación blanca-grisácea de la superficie está compuesta de yeso, además de anhidrita, otra forma cristalina de sulfato de calcio. Una interrogante no resuelta es qué aglutinante usaban para hacer una pasta no pulverulenta, lo que indica que además de yeso debió agregarse alguna otra sustancia para unirlo y hacerlo compacto.[30]

En los años sesenta del siglo pasado, cuando era posible la toma de muestras, se estudió el *Códice Colombino* y se encontró almidón,[31] mas no se ha identificado de dónde se obtuvo. En las fuentes se menciona el uso del *tzauhtli*,[32] mucílago de orquídea como aglutinante, aunque también puede ser algún derivado del maíz u otro almidón. En tiempo reciente, bajo rayos UV, se encontraron en este mismo códice tres diferentes tipos de adhesivos, posiblemente

28. Recientemente Ludo Snijders ha propuesto que podía ser de jaguar, lo cual sería posible debido a que, al menos en el área maya, existen imágenes en cerámica pintada del Clásico que lo demuestran. Sin embargo, no estoy del todo convencida de que las imágenes presentadas por este autor sean definitorias, pues el patrón de las manchas reflejadas en las imágenes trabajadas por él no corresponde con el de la mota que aún pervive en el soporte.

29. En lo sucesivo los datos sobre los materiales mencionados provienen de Davide Domenici, Costanza Miliani y Antonio Sgamellotti, "Cultural and Historical Implications of Non-descructive Analyses on Mesoamerican Codices in the Bodleian Libraries", en *Mexican Manuscripts. New Scientific Approaches and Interpretation*, Maarten Jansen, Virginia Lladó-Buisán y Ludo Snijders, eds. (Leiden: Koninklijke Brill NV, 2019), 161.

30. Por contraste, en algunos códices coloniales la base de preparación se aprecia más pulverulenta, lo que podría ser indicio de la ausencia de aglutinante. Carolusa González, "Análisis de pigmentos en ocho códices mexicanos sobre piel", tesis de maestría en Ciencias (Leicester, Inglaterra: Ciencias de la Conservación, 1998).

31. Luis Torres, Antonio Sotomayor y Ticul Álvarez, "Análisis de los materiales del Códice Colombino", en Alfonso Caso*, Interpretación del Códice Colombino* (Ciudad de México: SMA, 1966), 92.

32. Francisco Hernández, "Historia de los minerales", en *Antigüedades de la Nueva España. Obras completas* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959 [1570]), 117.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

2. Lámina 46, detalle, *Códice Laud*, Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora.

desde colas animales, gomas y resinas vegetales.[33] El tema del aglutinante sigue siendo un desafío para la investigación de los códices mesoamericanos, pues la teconología desarrollada para la identificación de materiales no ha podido diferenciar si la proteína que detectan los equipos procede del aglutinante de la base de preparación, de una cola animal de contenido proteínico o de la piel.[34]

Bajo el lente del microscopio óptico el *Códice Laud* revela sus secretos. La observación puntual me permitió apreciar que la base de preparación se aplicó en capas sucesivas y, a juzgar por el brillo que se observa con luz rasante, se bruñó, lo que creó una superficie tersa y homogénea, lista para que una mano muy experimentada pintara con soltura, sin tropiezos, y cuyo resultado fue una espléndida calidad de línea (fig. 2).

33. Sandra Zetina, José Luis Ruvalcaba, Tatiana Falcón, Jesús Arenas Alatorre, Saeko Yangisawa, Marisa Álvarez Icaza y Eumelia Hernández, "Material Study of the Codex Colombino", en *Science and Art. The painted surface*, Antonio Sgamellotti, Giovanni Brunetto Brunetti y Costanza Miliani, eds. (Londres y Cambridge: Royal Society of Chemistry, 2014), 127.

34. Chiara Grazia, David Buti, Laura Cartechini y Francesca Rosi, "Exploring the Materiality of Mesoamerican Manuscripts by Non-Invasive Spectroscopic Methods: Codex Laud, Bodley, Selden, Mendoza and Selden Roll at Bodleian Library", en *Mexican Manuscripts. New Scientific Approaches and Interpretation*, M. Jansen, V. Lladó-Buisán y L. Snijders, eds. (Leiden: Koninklijke Brill NV, 2019), 141.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

3. Lámina 29, detalle, *Códice Laud*, Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora, 2012.

El espacio pictórico se planeó con todo cuidado, de manera que por el anverso las uniones de los segmentos de piel son casi imperceptibles, fueron tapadas por la base de preparación y coinciden con la división de las láminas; por el reverso, las uniones están tan bien selladas que la capa pictórica aplicada encima de ellas todavía se mantiene muy bien conservada después de tantos siglos (fig. 3).

Mis inspecciones permiten señalar que, una vez preparada la superficie pictórica, se dividió el espacio por medio de gruesas líneas rojas, rectas y perpendiculares (figs. 5a y 5d), trazadas con un instrumento de apoyo, como una regla de madera que, junto con los círculos casi perfectos, reflejan el gusto de los artistas por la geometría, la simetría y el equilibrio.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

4. Lámina 39, detalle, *Códice Laud*, Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora, 2009.

En cambio, las figuras se trazaron a pulso o con moldes individuales, pues no he detectado dos figuras idénticas; de hecho, sostengo que las pequeñas diferencias en la forma de los glifos de día, por ejemplo, marcan cambios en el significado.[35] Como se puede apreciar en las imágenes, la precisión de la línea lograda por los artistas del *Códice Laud* es realmente impresionante; para lograr esto se debió haber hecho un boceto o dibujo preparatorio de las figuras, aunque es muy difícil de percibir porque por lo común la línea de tinta negra se trazó exactamente sobre él, ocultándolo; sin embargo, en un detalle de la lámina 39 sí se puede observar. El artista, con gran maestría y sutileza, no aplicó una línea de tinta negra de contorno para indicar la continuidad entre el agua y la espuma (fig. 4).

Sugiero que la línea negra de contorno se trazó con un instrumento que al hacer contacto con la superficie dejó una huella; si se observa con atención, se puede ver una línea blanca brillante diminuta que corre paralela en ambos lados de la línea de contorno. También es posible que antes del contorno de tinta, se hiciera una incisión y sobre ésta se aplicara la línea, pero las líneas brillantes que aparecen a sus lados son perfectamente paralelas al trazo de la línea de contorno (fig. 2), por lo que me inclino a proponer la primera explicación. Debido a que la línea es uniforme, sabemos que no se aplicó con un pincel, su trazo recuerda más bien a los estilógrafos modernos; debió haber

35. Por pequeños detalles se puede apreciar que los glifos de día siempre son diferentes; por ejemplo, el glifo de día Cocodrilo tiene cuatro o cinco dientes, las cejas y nariz también son distintas en la forma o color; esto indica un lugar preciso en el *Tonalpohualli*, de acuerdo con las comparaciones realizadas con el *Borgia*, el *Vaticano B* y el *Cospi*, donde se despliega completo. Álvarez Icaza, "El *Códice Laud*", 192

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

5. a) Lámina 1, detalle, capítulo 1, *Códice Laud*, Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora, 2009; b) lámina 15, detalle, capítulo 2, *Códice Laud*, Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora, 2009; c) lámina 17, detalle, capítulo 3, *Códice Laud*, Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora, 2009; d) lámina 34, detalle, capítulo 7, *Códice Laud*, Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora, 2012.

sido un instrumento tubular de material perecedero, con un pivote en la punta que al presionarlo permitiera salir la tinta de forma regular y dejara huella de su trazo al contacto con la superficie.

Mi análisis visual de éste y otros códices me permite asentar que después de la línea de contorno se aplicaba el campo de color. Esto se puede apreciar en innumerables ejemplos en el *Códice Laud,* y es mucho más visible en las partes pequeñas donde la línea negra se opaca porque queda cubierta por la pintura, aplicada con pinceles (figs. 2 y 4). Este procedimiento, dibujo preparatorio-línea de contorno-color, se puede constatar en los códices, en la pintura mural

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

y en la cerámica polícroma, aunque en algunos casos puede haber repintes de la línea después del color.

El color

Otro de los aspectos más sorprendentes y llamativos del *Códice Laud* es su diversidad cromática y tonal, así como la deliberada elección de una gama específica de colores para cada capítulo, muy posiblemente, con un propósito relacionado con su significado; este tema lo sigo desarrollando, por las intrigantes razones que tuvieron los artistas al elegir una distinta tonalidad de colores para cada capítulo.

Desde el punto de vista de su apariencia, uno de los casos más claros del comportamiento del color en nuestro documento se puede observar en el uso del verde, como el que aparece en el capítulo 1 (Munsell 5Y 5/6, fig. 5a) y ligeramente más café en el 2 (M. 5Y 4/4, fig. 5b); por razones aún desconocidas no vuelven a presentarse en el resto del códice. Según los estudios arqueométricos recientes,[36] estos verdes no se derivan de un azul maya, sino de la mezcla de un colorante azul, amarillo y sepiolita.

Muy diferente es el que empieza a aparecer a partir del capítulo 3, de un tono "seco" (M. 7.5 G 6/6, fig. 5c), derivado de un azul o verde mayas; una variación diferente de este verde se puede ver en los capítulos 6 al 11 (fig. 5d).

De forma menos contundente de lo que ocurre con el color verde, pero igualmente interesante, son los cambios en la tonalidad en el azul que también corresponden con los de los capítulos. Por su apariencia y su materialidad sabemos que todos los azules son mayas, compuestos de índigo y paligorskita, con matices que van del turquesa al azul-verdoso más oscuro, o al grisáceo. En los capítulos 1 y 2 aparece un tono intenso de un azul más puro (entre Munsell 2.5 B 5/8 y 2.5 B 6/8, figs. 6a y b). En el 3, aparece uno más claro (M. 10 GB 6/4, fig. 5c). En el 4 hay una sutil combinación de un tono más azul y otro más verdoso (fig. 23); mientras que en el capítulo 6 hay un tono azul-verdoso intenso que sólo aparece en este capítulo (fig. 6c); y en el 7 aparece el tono más grisáceo de todo el códice (fig. 6d).

A diferencia de los colores anteriores, la variación en la tonalidad del amarillo puede explicarse por su poca adherencia, quizá por el uso de un mineral, el

36. Domenici, Miliani y Sgamellotti, "Cultural and Historical Implications", 161.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

6. a) Lámina 1, detalle, capítulo 1, *Códice Laud*, Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora, 2009; b) lámina 13, detalle, capítulo 2, *Códice Laud*, Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora, 2009; c) lámina 32, detalle, capítulo 6, *Códice Laud*, Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora, 2012; d) lámina 36, detalle, capítulo 7, *Códice Laud*, Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora, 2012.

oropimente, o de un aglutinante menos adherente. Los diversos tonos de beige y color "carne", así como la variedad de tonalidades del anaranjado, se identificaron como tintes orgánicos (figs. 3, 6a, c y 13a).[37]

En contraste, el rojo, el negro y el gris aparecen muy estables a lo largo de los capítulos. El rojo tiene un matiz sangre o vino, producto del uso de la cochinilla, muy probablemente mezclado con alumbre como mordiente. Mientras el

37. Domenici, Miliani y Sgamellotti, "Cultural and Historical Implications", 161.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

rosa tiene una apariencia más transparente (fig. 6b); su tonalidad sugiere que es un color rojo con menor concentración de pigmento y más acuoso.

Desconozco aún las razones profundas y simbólicas de los cambios sutiles o más contundentes en el uso del color, pero es muy claro que esto no es accidental, o debido a que se hubiera acabado la pintura de determinado color. El analisis visual apunta hacia que el o los artistas efectuaron una deliberada elección de la gama cromática asociada a los capítulos temáticos específicos; es decir, los colores cambian de capítulo en capítulo de manera consistente y en cada uno permanecen sin variación de principio a fin.

En la medida en que la identificación de los materiales —y las técnicas precisas con que se elaboraron no sólo los códices sino otras obras de arte en las que se expresan las diversas escuelas pictóricas— se lleve a cabo, obtendremos mayor información sobre los artistas que crearon esta obra maestra de la cultura mesoamericana. Veamos ahora quiénes y dónde pudo haberse creado este sofisticado manuscrito pictográfico.

La procedencia de los artistas

Quizá uno de los mayores retos para desentrañar el tema de los creadores del *Códice Laud* es enfrentarse al hecho de que en varias zonas geográficas de Mesoamérica, desde siglos antes de la conquista española, se vivieron procesos de ocupación de un mismo territorio por diversos grupos a lo largo del tiempo, debido a movimientos migratorios y a expansiones políticas; ocupación que a veces fue simultánea, y otras, provocó el desplazamiento de pueblos. Por tanto, hablar de una región específica como posible lugar de origen del *Códice Laud* no lleva implícito, ni es obvio a qué grupo se está refiriendo particularmente.

En los estudios de los códices del Grupo Borgia es muy frecuente que se confunda la semejanza temática con el estilo y el lugar de procedencia, factor que en cierta medida determina que gran parte de lo escrito sobre el lugar de origen y el pueblo que pudo haber creado nuestro documento está íntimamente ligado a lo dicho para todo este grupo. Y si bien es cierto que comparten temas, como se dijo arriba —todos son *Tonalamatl*— no lo es así para el estilo ni para el lugar de origen.

A diferencia de los códices mixtecos, el *Laud*, así como los demás documentos que integran el Grupo Borgia, no proporciona datos históricos, genealógicos o topónimos, es decir, nombres de lugares, ni tampoco fechas absolutas

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

que brinden información sobre su procedencia. Además, el arte de pintar códices era anónimo y colectivo, los artistas no dejaron alguna firma, sello o marca de su nombre, aunque sí por medio de su estilo, su manera de representar y pensar el mundo. Analizaré a continuación las diferentes hipótesis propuestas con anterioridad sobre este tema.

Un códice náhuatl

El *Códice Laud* presenta dioses y símbolos característicos de la cultura náhuatl, como ya lo hicieron notar varios investigadores desde hace más de un siglo.[38] En lo que han diferido es en el lugar de origen que le atribuyen, pues lo que ha resultado más complejo de entender es en cuál de las diversas regiones con habitantes nahuas, para fines del Posclásico (1350-1521 d.C.), pudo haberse realizado este documento pictográfico.

El valle de Puebla-Tlaxcala

El valle de Puebla-Tlaxcala es una de las regiones con población náhuatl propuestas por Alfonso Caso hace casi un siglo como lugar de procedencia del *Códice Borgia*, e incluso de todos los miembros de este grupo, por su parecido con los murales de Tizatlán.[39] Con el tiempo, se han ido reuniendo más argumentos y ejemplos de su sorprendente parecido con piezas o fragmentos de cerámica que nos permiten confirmar que el *Códice Borgia* procede de esta región. En esta misma línea, H. B. Nicholson[40] demuestra que el complejo ico-

38. Del Paso y Troncoso, *Descripción, historia y exposición*, 58; Seler, *Fejérváry-Mayer*, 4-5; Martínez Marín, *El Códice Laud*; Šégota, "El olvido de una memoria".

39. Las semejanzas encontradas son sobre todo iconográficas, pues compara la presencia de Tezcatlipoca en el *Borgia* y las pinturas de Tizatlán; y aunque al cambiar los soportes se observen cambios en la gama cromática, se confirma a Tezcatlipoca como una deidad suprema del valle de Puebla-Tlaxcala. Alfonso Caso, "Las ruinas de Tizatlán", *Revista Mexicana de Estudios Históricos* I, núm. 4 (julio-agosto de 1927): 145.

40. H.B. Nicholson, "The Eagle Claw/Tied Double Maize Ear Motif: the Cholula Polychrome Ceramic Tradition and Some Members of the Codex Borgia Group", en Nicholson y Quiñones eds., *Mixteca-Puebla. Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology* (Culver City, Ca.: Labyrinthos, 1994), pp. 101-116.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

nográfico de garra de águila, nudo de papel y doble espiga de maíz, de la cerámica polícroma *Catalina* o tipo *Códice*, tiene su mayor parecido con el *Códice Borgia* y con motivos que aparecen en el *Cospi* y el *Vaticano B*.

A su vez las excavaciones arqueológicas recientes apoyan estas propuestas. Patricia Plunket y Gabriela Uruñuela[41] han encontrado en sus excavaciones de Cholula y alrededores, figuras peculiares de barro con agarradera y con la efigie de Tláloc en su cara frontal, muy semejantes a las que sostienen con la mano sacerdotes representantes de este dios en las láminas 27 y 28 del *Códice Borgia*. Elizabeth Boone,[42] por su lado, muestra notables semejanzas entre el altar polícromo de Ocotelulco y el *Borgia*. En la parte frontal del altar hay una escena donde un personaje con los atributos de Tezcatlipoca sale de un pedernal, que a su vez emerge de una vasija antropomorfa enmarcada por una serie de cuchillos de pedernal. Una escena semejante se puede apreciar en la lámina 32 de este códice, donde se representa el nacimiento de Quetzalcóatl y cinco Tezcatlipoca saliendo de un cuchillo antropomorfo, enmarcado igualmente por cuchillos de pedernal, tal cual se observan en el altar de Ocotelulco. Además de las semejanzas iconográficas señaladas, he encontrado sobre todo afinidades estilísticas, por ejemplo, en lo que respecta a las estrategias de representación para valores táctiles. Se pueden observar similitudes en la representación de textura en los cuerpos de agua entre un fragmento de cerámica de Ocotelulco y el *Códice Borgia*, donde se usan dos líneas negras ondulantes y una franja negra en medio de ellas (fig. 7a-b). En tiempo reciente, Ofelia Márquez[43] señaló semejanzas muy claras entre la cerámica de Cholula y el *Códice Borgia* en numerosos fragmentos; aunque no comparto que un solo artista los haya pintado, sí apoyan la propuesta de que este códice se hizo en la ciudad de Cholula.

Estos estudios comparativos del arte de la región Puebla-Tlaxcala han aportado mayores evidencias no sólo para ubicar al *Códice Borgia* en esta región, sino que la persistencia de ciertas convenciones en diferentes soportes permiten entender que esta variedad estilística de la tradición Mixteca-Puebla; por lo que propongo que estamos ante la presencia de una escuela pictórica del Valle Puebla-Tlaxcala, con sede sobre todo en Cholula; aunque hay diferencias locales e históricas dentro del valle que deben estudiarse más.

41. Gabriela Uruñuela, Patricia Plunket, Gilda Hernández y Juan Albaitero, "Biconical God Figurines from Cholula and the *Codex Borgia*", *Latin American Antiquity* 8, núm. 1 (1996): 63-70.

42. Boone, *Cycles of Times and Meaning,* 222.

43. Ofelia Márquez, "El estilo de la cerámica polícroma de Cholula y el origen del *Códice Borgia*", en *Estilo y región en el arte mesoamericano*, 207-219.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

7. a) Fragmento, vasija de Ocotelulco, Tlaxcala, Museo de Sitio de Ocotelulco, Tlaxcala. Foto de la autora, 2004. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"; b) lámina 65, detalle, *Códice Borgia*, reprografía; c) lámina 21, detalle, *Códice Borgia*; d) lámina 10, detalle, *Códice Borgia*, reprografía.

No obstante las semejanzas temáticas y compositivas entre el *Códice Borgia* y el *Laud*, existen diferencias estilísticas muy importantes entre ellos como para pensar que éste proviene de la misma región. En el *Borgia*, los rasgos distintivos son una composición saturada de figuras en el espacio disponible que muestran un gusto por la ornamentación y la representación detallada de texturas, como en las escamas de cocodrilo (fig. 7c),[44] el pelo animal (fig. 7d) y los cuerpos de agua aludidos (fig. 7b). En el *Laud*, como se ha visto, es todo lo contrario; domina una economía y simplificación de formas, su composición

44. Todas las reprografías del *Códice Borgia* se tomaron de la edición facsimilar (Madrid: Biblioteca Apostólica Vaticana-Testimonio Compañía Editorial, 2008)

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

es equilibrada y las figuras se distinguen claramente unas de otras. Por ello, si el estilo del *Laud* es diferente al de la "escuela" del valle de Puebla-Tlaxcala, se puede inferir entonces que no proviene de esta región.

La cuenca de México

Ésta es otra región náhuatl propuesta desde el siglo XIX por Francisco del Paso y Troncoso[45] como lugar de origen de nuestro documento. Este caso es más complejo de analizar por las dificultades que presenta la definición del estilo mexica y la elección de un códice representativo con el cual comparar el *Códice Laud*, pues la mayoría de los especialistas coincide en que no existen códices mexicas incontrovertiblemente prehispánicos;[46] lo que dicho sea de paso, no quiere decir que no existan códices nahuas de esta época. Los que más se acercan a los mexicas son los coloniales tempranos, con poca influencia de los cánones europeos. De éstos, los cosmológicos que se conocen son el códice *Borbónico*, el *Tonalamatl de Aubin* (tiras largas dobladas como biombo con papel amate), y la primera sección del *Telleriano Remensis* (con formato y papel europeo). Descarto este último por ser más tardío y al *Tonalamatl de Aubin*.[47]

En relación con la pintura mural mexica, los escasos fragmentos adosados o separados del muro que han aparecido en las excavaciones de las últimas décadas, desafortunadamente están muy deteriorados y sólo se tienen reproducciones de ellos; por ello decidí no incorporarlos en el *corpus* del estudio. Si bien es patente que algunos elementos como la composición, la proporción de la figura humana, algunas formas y convenciones pueden ser valorados con estos materiales, las sutilezas de las formas como la línea, el color, o la manera de dibujar los pies, los ojos, las manos y otros aspectos diagnósticos, no son apreciables en una reproducción, por lo que con dificultad pueden considerarse en un estudio comparativo sobre el estilo. Al considerar lo anterior, elegí comparar el estilo del *Códice Laud* con el del *Códice Borbónico,* pintado en las primeras décadas después de la Conquista pues, como lo han propuesto D. Robertson,[48]

45. Del Paso y Troncoso, *Descripción, historia y exposición*, 57.

46. Escalante, *Los códices mesoamericanos*, 62.

47. Aunque tuve acceso a las imágenes digitales no se me permitió el acceso al original, por lo que tuve que descartarlo del estudio. Sin embargo, desde mi punto de vista puede ser un códice mexica.

48. Robertson, *Mexican Manuscript Painting*, 91-93.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

H. B. Nicholson[49] y E. Boone,[50] la primera sección del *Códice Borbónico* comparte elementos tradicionales con los relieves y con otras obras de indudable origen mexica.

Sin profundizar en la definición del estilo mexica, ni participar en las controversias que existen en torno a si es un arte naturalista[51] o más bien esquemático,[52] no me cabe duda de que es necesario hacer comparaciones específicas de la temporalidad de las pinturas para poder definir mejor los estilos, como ha señalado Leonardo López Luján.[53]

Hechas estas aclaraciones y salvedades, retomo algunas de las cualidades señaladas por Elizabeth Boone[54] que orientan el conocimiento y precisan la definición del estilo mexica ejemplificado en las representaciones del "monstruo de la tierra" o Tlaltecuhtli en la caja pintada de Tizapán, en el *Códice Borbónico* (fig. 8a), y los relieves plasmados en esculturas de esta misma deidad (fig. 8b). Comparten convenciones plásticas como la forma de representar los rizos de la cabellera.

En el *Códice Borbónico* ocurre algo parecido al *Códice Borgia*, en relación con la representación profusa de texturas, como en las plumas, la piel o el algodón (fig. 9). Como vimos, las formas en el *Códice Laud* son más esquemáticas, geométricas y rígidas (fig. 5b), mientras que las del *Borbónico* son más sueltas, curvas y naturalistas, con una prolija representación de textura; y la diferencia en el tratamiento del cabello, las plumas o los adornos de algodón es notable (figs. 9 y 13f).

49. Henry B. Nicholson, "The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A Re-Examination", en Alana Cordy-Collins y Jean Stern, eds., *Pre-Columbian Art History. Selected Readings* (Palo Alto, Ca.: Peek Publications, 1977), 116.

50. Elizabeth Boone, "Towards to More Precise Definition of the Aztec Painting Style", en Alana Cordy-Collins ed., *Pre-Columbian Art History: Selected Readings* (Palo Alto, Ca.: Peek Publications, 1982), 156.

51. Nicholson, "The Mixteca-Puebla Concept", 116; Boone, "Towards to More Precise Definition", 156-158. Coincido con Leonardo López Luján en que la última etapa de la historia mexica es la de mayor refinamiento y cuando la escultura imperial tiende al naturalismo. Leonardo López Luján, *La Casa de las Águilas. Un ejemplo de arquitectura religiosa de Tenochtitlan*, t. I (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Mesoamerican Archive and Research Project, Harvard University-CFE, 2006), 122.

52. Para una discusión sobre el "naturalismo" véase Pablo Escalante, *Los códices mesoamericanos*, 87-98; y Leonardo López Luján, *La Casa de las Águilas*, 122.

53. López Luján, *La Casa de las Águilas*, 122.

54. Boone, "Towards to More Precise Definition", 156.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

a)

b)

8. a) Lámina 9, detalle, *Códice Borbónico*, Biblioteca de la Asamblea Nacional, París, Francia. Foto de la autora, 2016; b) relieve de Tlaltecuhtli, Museo Nacional de Antropología.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

9. Lámina 12, detalle, *Códice Borbónico*, Biblioteca de la Asamblea Nacional, París, Francia. Foto de la autora, 2016.

En algunos aspectos como en la descripción de valores táctiles para la representación de la piel y los adornos de papel del dios Iztlacoliuhqui (fig. 9), el *Borbónico* comparte elementos con los códices del valle de Puebla-Tlaxcala, aunque ostenta un estilo propiamente mexica; como se puede ver en las convenciones que se siguen para ilustrar ciertos glifos de día, Caña y Cocodrilo (figs. 10a-10e), donde se distingue con claridad el estilo de este códice, el *Telleriano Remensis* (fig. 10b) y el *Tonalamatl de Aubin*, por un lado; y el de otros códices adivinatorios como el *Borgia*, *Fejérváry*, el *Laud* (figs. 10c-10e) y los mixtecos, por el otro, como lo señalara Boone hace ya tiempo.[55]

Así, aunque el *Laud* y el *Borbónico* son códices calendárico-adivinatorios, resultan muy diferentes en la forma, la representación de texturas y la línea. En nuestro objeto de estudio hay una simplificación de figuras, mientras que en el códice *Borbónico* es notoria la representación detallada de valores táctiles; diferencias estilísticas que me permiten descartar que el *Laud* fuese elaborado por los mexicas.

55. Boone, "Towards to More Precise Definition", 156.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

a) b)

c) d)

e)

10. a) Lámina 5, detalle, *Códice Borbónico*, Biblioteca de la Asamblea Nacional, París, Francia. Foto de la autora, 2016; b) lámina 21r, detalle, *Códice Telleriano-Remensis*, Biblioteca Nacional de Francia, París, Francia. Foto de la autora, 2016; c) lámina 5, detalle, *Códice Laud*, Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora, 2009; d) lámina 14, detalle, *Códice Fejérváry-Mayer*, Museo del Mundo de Liverpool. Foto de la autora, 2012; e) lámina 6, detalle, *Códice Borgia*.

La Mixteca

Para el caso de esta amplia región cultural que comprende parte de los actuales estados de Oaxaca, Guerrero y Puebla, contamos con códices históricos mixtecos que brindan información suficiente para fijar su zona de procedencia, lo cual facilita las comparaciones sobre bases firmes. Existe un acuerdo

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

generalizado entre los especialistas en que el *Códice Nuttall* y el *Códice Vindobonensis* son de la Mixteca Alta, y también es ampliamente reconocido que estos dos documentos conforman en realidad cuatro, ya que cada uno tiene un estilo diferente en sus lados.[56]

Desde el punto de vista estilístico, el *Códice Laud* y el *Fejérváry-Mayer* se asemejan más al reverso del *Códice Nuttall* y al anverso del *Códice Vindobonensis* que a los otros códices del Grupo Borgia.[57] Estas similitudes se expresan por medio de sus aspectos plásticos, como lo son la calidad firme y precisa de la línea con trazos decididos. Si bien en el reverso del *Códice Nuttall* el dibujo preparatorio no coincide en muchas ocasiones con la línea de contorno (fig. 11), debido quizá a la intervención de otro(s) artista(s), esta línea es casi tan precisa como la del *Laud*, incluso en los más pequeños detalles como en las uñas de las manos y los pies (fig. 11). No sucede así con el anverso del *Códice Vindobonensis*, quizá porque el tamaño de las figuras humanas es demasiado pequeño o porque el artista no estaba interesado en estos detalles (fig. 12).[58] En ocasiones sólo se dibuja la uña del dedo gordo del pie y las uñas de la mano se representan dejando la punta de los dedos en blanco de forma rectangular.

Otras semejanzas entre el *Laud* y estos códices mixtecos son las convenciones usadas para representar valores táctiles, como el pelo animal (figs. 13a-d), la piel del cocodrilo (figs. 14a-d) y los cuerpos de agua (figs. 14a y b, 15a y b). Existe una preferencia por las formas planas, menos saturadas de líneas, en las que se prefiere la representación de textura en las siluetas de las figuras. En el pelo animal hay un extraordinario parecido entre el *Laud*, el *Fejérváry-Mayer* y los dos códices mixtecos referidos. En los cuerpos de agua, el dibujo también tiende a ser esquemático, no hay líneas ondulantes en el interior, como

56. Manuel A. Hermann Lejarazu, "Los códices de la Mixteca Alta. Historias de linajes y genealogías", *Arqueología Mexicana*. *La Mixteca tres mil años de cultura en Oaxaca, Puebla y Guerrero* XV, núm. 90 (2008): 48-52.

57. María Isabel Álvarez Icaza Longoria, "La definición estilística del *Códice Laud*. Una propuesta metodológica para análisis de estilo", tesis de licenciatura en Etnohistoria (Ciudad de México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2006). Lo que impone revisar la inconsistente clasificación actual de los códices prehispánicos al agruparlos en: códices mayas, mixtecos y del Grupo Borgia, mezclando cualidades regionales y étnicas con temáticas.

58. Todas las reprografías del Códice Vindobonensis se tomaron de *Códice Vindobonensis*, comentarios de Jullie Leslie Furst, edición facsimilar (Nueva York: Universidad Estatal de Nueva York, 1978).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

11. Lámina 72, reverso, detalle, *Códice Nuttall*. Museo Británico, Londres, Reino Unido.

en el *Borgia* (fig. 7b), sino volutas, caracoles o chalchihuites en la superficie (figs. 14a y b, 15a y b).

Las mayores semejanzas entre el reverso del *Códice Nuttall* y el *Códice Laud* las podemos ver en la forma de resolver las manos y los pies. Si observamos las figuras 5a-c y 11, el parecido de las manos es muy notorio; comparten, como digo arriba, un gusto por la representación detallada de rasgos anatómicos, como el caso de las uñas vistas de perfil, que sólo se ven en estos documentos. Es importante enfatizar que en este aspecto el *Nuttall* y el *Vindobonensis* se distancian (figs. 11 y 12); en cambio son mayores las similitudes entre aquél y el *Laud*.

Sin embargo, algunas diferencias dan lugar a estimar que no pertenecen a la misma escuela; no tanto porque difieran en su temática y en la composición derivada de ella —en los mixtecos se usa una secuencia narrativa de sucesos, mientras que en los religiosos predominan los ciclos del tiempo y destino—,

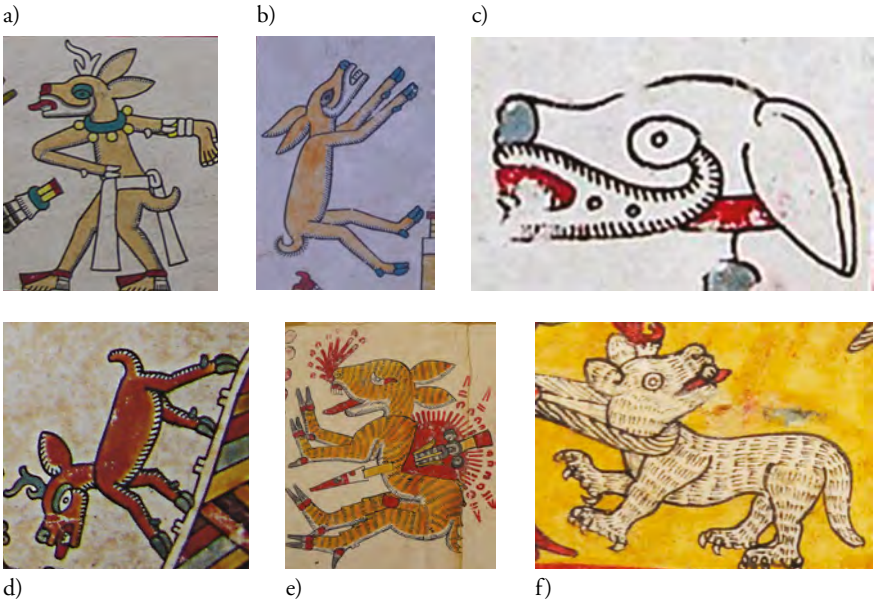
https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

12. Lámina 2, detalle, *Códice Vindobonensis*, reprografía.

sino porque un acercamiento a su iconografía permite determinar que el *Códice Laud* expresa una cosmogonía náhuatl: no tiene glifos del año ni el ñuhu mixteco, y Quetzalcóatl se nombra Ce Ácatl y no Señor 9 Viento. El parecido estilístico del *Laud* con los códices mixtecos no define, por tanto, que este códice provenga de esta región.

¿Cómo explicar que estilísticamente son afines mientras que la iconografía en el *Laud* es náhuatl? ¿Qué puede significar esto? ¿Acaso las escuelas, la mixteca y la nahua, tuvieron estrecho contacto? ¿Responde a instrumentos, materiales y formación de artistas comunes? Las diferencias sugieren que los artistas de estos códices pertenecen a dos "talleres" o escuelas distintas, pero que se encuentran en estrecha relación. Y aunque es posible identificar una escuela por la dominancia de un estilo plasmado en diversos soportes, no debemos perder de vista la movilidad de las personas y de estos objetos.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118



13. a) Lámina 3, detalle, *Códice Laud*. Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora, 2009; b) lámina 26, detalle, *Códice Fejérváry*. Museo del Mundo de Liverpool. Foto de la autora, 2012; c) lámina 53, detalle, *Códice Nuttall*. Museo Británico, Londres, Reino Unido; d) lámina 41, detalle, *Códice Vindobonensis*; e) lámina 22, detalle, *Códice Borgia*; f) lámina 6, detalle, *Códice Borbónico*, Biblioteca de la Asamblea Nacional, París, Francia. Foto de la autora, 2016.

La región cuicateca

Los argumentos y las obras pictóricas elegidas para analizar la hipótesis de la procedencia de la región cuicateca, como han propuesto Anders y Jansen, se presentan en la última edición facsimilar del *Códice Laud*, en 1994.[59] Los autores han sugerido que el *Códice Laud* pudo tener un origen cuicateco por el parecido que encuentran con la sección religiosa del *Porfirio Díaz*, cuyo origen está determinado en esta región. En particular, argumentan la semejanza iconográfica entre las láminas 1(42) y 2(41) del *Porfirio Díaz* y el capítulo 2 del *Laud*, de las láminas 9 a 16 (figs. 16a y b). Sin embargo, no es posible confirmar

59. Anders, Jansen y Cruz Ortiz, *Códice Laud*, 267.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

14. a) Lámina 23, detalle, *Códice Laud*. Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora, 2012; b) lámina 4, detalle, *Códice Fejérváry*. Museo del Mundo de Liverpool, Reino Unido. Foto de la autora, 2012; c) lámina 75, reverso, detalle, *Códice Nuttall*. Museo Británico, Londres, Reino Unido; d) lámina 8, reverso, detalle, *Códice Vindobonensis*.

la semejanza debido a que la primera lámina del *Porfirio Díaz* está perdida y en su estudio sólo se cuentan tres de los ocho dioses que conformarían un capítulo. Es importante resaltar, además, el carácter más sintético del *Porfirio Díaz,* donde el capítulo se conforma por dos láminas, mientras en el *Laud* son ocho.

Por otro lado, las semejanzas en la estructura calendárica en la versión abreviada del *Tonalpohualli* afilian más al códice *Porfirio Díaz* con el *Códice Borgia* (láminas 75-76) que con el *Códice Laud*: las trecenas se dividen en 6 y 7 en los dos primeros, mientras en el *Laud*, se dividen en 8 y 5.

Por tanto, pienso que no tenemos muy fuertes argumentos para relacionar estos dos documentos desde el punto de vista de la iconografía. Sin embargo, si en este códice cuicateco se representan dioses de la religión náhuatl, o al menos son referidos por los investigadores en correspondencia con ella, ¿se trata de artistas cuicatecos aculturados por los nahuas? O bien, ¿se trata de una religión compartida por grupos con diferente lengua? ¿No es esto, acaso, lo que caracteriza a la tradición iconográfica y estilística Mixteca-Puebla? Es decir, un repertorio iconográfico que comparte una ideología. Pero ¿qué tan común es este repertorio?, y ¿qué tan diferente? ¿Este repertorio es exclusivo de los nahuas? o

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

a) b)

15. a) Lámina 74, detalle, *Códice Nuttall*. Museo Británico, Londres, Reino Unido; b) lámina 47, detalle, *Códice Vindobonensis*.

¿a cuál de ellos podría considerársele así y a cuál cuicateco o mixteco? ¿Es en su mayoría un repertorio compartido? ¿Podemos encontrar en este aspecto claves para la identificación de su procedencia?

Al intentar responder a estas preguntas se han hecho importantes aportaciones alrededor del repertorio iconográfico de la cerámica polícroma, como en los estudios de Michael Lind[60] y Gilda Hernández;[61] en el sentido de clasificar los símbolos utilizados, en el último caso, de acuerdo con complejos iconográficos; y, en el primero, para ubicar diferencias regionales. No obstante, hace falta ampliar estos estudios para entender cómo y en qué medida se relacionan las preferencias iconográficas entre los diferentes grupos que comparten esta tradición. Si profundizamos en esta línea de estudio, la distinción del repertorio iconográfico puede ser de mucha utilidad para encontrar pistas que permitan entender mejor si la preeminencia de ciertos símbolos sobre otros en los códices adivinatorios, y en otras obras de arte, son rasgos identitarios de un grupo político o cultural, y determinar la manera en la que se relacionan.

Pero más allá de entender estos asuntos, lo que es claro es que el estilo pictórico del *Códice Porfirio Díaz* es demasiado diferente al del *Laud* como para pensar que pertenecen a la misma zona de procedencia y, mucho menos, a la misma escuela pictórica. En la línea, la forma, la preparación de la superficie pictórica y, por supuesto, en el color, es donde se encuentran las mayores diferencias, dado que en el *Porfirio Díaz* sólo tenemos dibujos a tinta (fig. 16a). Así,

60. Lind, "Cholulteca and Mixteca Polichromes", 79-99.

61. Gilda Hernández Sánchez, *Vasijas para ceremonia. Iconografía de la cerámica tipo Códice del Estilo Mixteca-Puebla* (Leiden: CNWS Publications, 2005).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

a) b)

16. a) Lámina 42, detalle, *Códice Porfirio Díaz*, tomada de *Códices Cuicatecos*: *Porfirio Díaz y Fernández Leal*, Sebastián van Doesburg, coord. (México: M. A. Porrúa-Gobierno del Estado de Oaxaca, 2001); b) lámina 12, detalle, *Códice Laud*. Biblioteca Bodleiana, Oxford, Reino Unido. Foto de la autora, 2009.

por el aspecto iconográfico y el estilístico, descartaría también la región cuicateca como posible lugar de origen del documento que nos ocupa.

La costa del Golfo

Ésta es otra región que ha sido también sugerida con cierta fuerza como lugar de origen del *Códice Laud* y del *Fejérváry-Mayer*. La primera dificultad para corroborar esta propuesta estriba en que la llanura costera del Golfo es una extensa zona geográfica, donde confluyen varias culturas por el intercambio marítimo y terrestre de productos e ideas; la costa, además, es un punto intermedio entre las tierras mayas y el Altiplano, y ha sido una fuente de abastecimiento de productos marítimos y ruta para la adquisición de bienes de prestigio de origen selvático.

H. B. Nicholson[62] fue uno de los primeros en señalar semejanzas iconográficas del *Códice Laud* con la plástica de la costa del Golfo, por la reiterada aparición de Tlazoltéotl; la representación de mujeres con el pecho desnudo; la aparición de hachas y brazaletes; así como por la presencia del ave *tlauhquechol*, del papagayo, la tortuga, caracoles y la representación del mar.

62. Nicholson, "The Problem of the Provenience", 155.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

En cuanto a Tlazoltéotl, este investigador alude al origen huaxteco de esta diosa.[63] Lo que hace particular su aparición en el *Códice Laud,* como ya se mencionó, es que en ningún otro códice esta deidad es patrona del *Tonalpohualli*. Así, la fuerte presencia de esta diosa vincula a nuestro códice con el Golfo, y también, directa o indirectamente, con los toltecas, pues varios autores afirman que esta deidad se incorporó al panteón náhuatl por medio de ellos.[64] De modo que, si los dioses representados en el panteón del *Laud* corresponden con la religión náhuatl, entonces la presencia de esta diosa en el códice parece mostrar una mayor vinculación con los nahuas toltecas.

Estudios arqueológicos de la Mixtequilla, en la cuenca del río Papaloapan, indican la presencia de grupos nahuas, tanto desde el Posclásico Medio como en el Tardío.[65] El arqueólogo Philip Drucker[66] observó semejanzas entre la cerámica polícroma de esta región, específicamente del Cerro de las Mesas, con la de Cholula.[67] Los tipos cerámicos en los que encuentra parecido los llama Dull Buff Polichrome, que equivaldría a la Polícroma Mate de Noguera, y la Complicated Polychrome en la que encuentra semejanzas con la Polícroma Firme (Albina de Lind) y la Polícroma Laca (Catalina de Lind).[68]

Esta información la han ido confirmando y detallando más recientemente Barbara Starck, en sus propias excavaciones en la Mixtequilla,[69] y Annick Daneels,[70] en la cuenca baja y media del río Cotaxtla, donde han encontrado

63. Debe señalarse, sin embargo, que Tlazoltéotl era una diosa también adorada por varios grupos más al sur de la Huaxteca y anterior a ellos, a juzgar por la gran cantidad de esculturas de barro con representaciones de esta deidad procedentes del centro de Veracruz del periodo Clásico.

64. Martínez Marín, *El Códice Laud*, 8; Herman Beyer, "Conchas ornamentadas de la Huasteca. México", en *El México Antiguo*, t. XI (Ciudad de México: Instituto Cultural Mexicano Alemán, 1969), 492; Nicholson, "The Problem of the Provenience", 168.

65. Annick Daneels, "El patrón de asentamiento del periodo Clásico en la cuenca baja del río Cotaxtla, Centro de Veracruz", tesis de doctorado en Antropología (Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), 339.

66. Philip Drucker, *Ceramic Stratigraphy at Cerro de las Mesas, Veracruz, Mexico*, Bureau of American Ethnology, Boletín 14 (Washington: Smithsonian Institution, 1943), 48 y 49.

67. Nicholson, "The Problem of the Provenience", 155; Patricia Anawalt, "Costume Analysis and the Provenience of the Borgia Group Codices", *American Antiquity* 46, núm. 4 (1981): 849.

68. Lind, "Cholulteca and Mixteca Polichromes", 81.

69. Barbara Starck, "Gulf Lowland Ceramic Styles and Political Geography in Ancient Veracruz", en *Olmecs to Aztec. Settlement Patterns in the Ancient Gulf Lowlands*, Barbara Starck y Philip J. Arnold, eds. (Tucson: The University of Arizona Press, 1997), 306-307.

70. Daneels, "El patrón de asentamiento del periodo Clásico en la cuenca baja del río Cotaxtla", 339. "Settlement History in the Lower Cotaxtla Basin", en *Olmecs to Aztec. Settlement*

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

17. Apaxtle, Museo Regional de Palmillas, Veracruz. Foto de la autora, 2013.

cerámica Polícroma Firme y Polícroma Laca. En su extensa investigación de campo en la zona,[71] Daneels nota que esta cerámica no es de importación, sino de manufactura local, y empieza a aparecer en el Posclásico Medio y Tardío.[72] Así, estas arqueólogas están de acuerdo en señalar que la cerámica polícroma encontrada en el centro-sur de Veracruz está vinculada a la cerámica Mixteca-Puebla de Cholula.

En efecto, el estilo pictórico y el repertorio iconográfico de ambas vasijas es muy semejante. Por ejemplo, un apaxtle del Museo Regional de Palmillas, Veracruz (fig. 17), presenta algunas similitudes con la cerámica Polícroma Firme de Cholula que Lind llama Albina (fig. 18), no sólo en la técnica de pintura precocción, su apariencia brillante, el predominio del fondo crema del engobe y la gama cromática sino, sobre todo, en el repertorio iconográfico sacrificial, el cual propongo que pertenece a los grupos nahuas tolteca-chichimeca del altiplano; ya que tiene sus antecedentes en Tula, como se puede ver en los frisos de la Pirámide B, en los cráneos, huesos cruzados y corazones. Esta ideología relacionada con el sacrificio la imponen los toltecas cuando llegan a Cholula, como se expresa en este repertorio en la cerámica

Patterns in the Ancient Gulf Lowlands, Barbara Starck y Philip J. Arnold, eds. (Tucson: The University of Arizona Press, 1997).

71. La arqueóloga considera en su estudio 242 sitios tan sólo en la cuenca baja del río Cotaxtla.

72. Daneels, "El patrón de asentamiento", 340 y 345.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Albina del Posclásico Medio (1150-1350 d.C.),[73] manos cercenadas, huesos cruzados, corazones, pedernales y otros símbolos sacrificiales, que se ven también en el Golfo, como se muestra en el ejemplo (fig. 17). Este repertorio también es retomado por los mexicas, lo que se puede constatar en el discurso de legitimación política fincado en su herencia tolteca en la Piedra del Arzobispado, cuyo friso tiene todos estos símbolos, además de personajes con pectoral de mariposa a la manera de los guerreros de Tula.

Así, la afinidad iconográfica y estilística entre la cerámica de Cholula y esta región del Golfo implica descartar la zona costera como la región de origen del *Códice Laud*; como vimos, el estilo pictórico del valle de Puebla-Tlaxcala es diferente al de este códice. Sin embargo, la elección de Tláloc como patrono de los días, la aludida aparición de Tlazoltéotl como señora del *Tonalpohualli* y la forma de representación de las volutas para el humo, el vapor, o las nubes en el *Laud*, en un estilo muy cercano a lo que se observa en el arte del Golfo, hacen pensar en artistas nahuas ligados a esta zona.

Un aspecto que falta conocer es el estrecho vínculo que pareció existir entre el valle de Tehuacán, la región de Córdoba y la cuenca baja del Cotaxtla. Merecerían indagarse más los nexos por el abastecimiento común de la obsidiana del Pico de Orizaba (después del año 1000 d.C.), la tutoría del control de estas minas[74] y la existencia de cerámica con fondo sellado en ambas regiones.

Algunos estudiosos han destacado otros vínculos con el área maya, entre el *Fejérváry-Mayer* y el *Laud*, vía esta región del Golfo. Eduard Seler ha referido de manera específica el parecido entre el dios narigudo del códice *Fejérváry-Mayer* (lám. 36) y el dios de los mercaderes y de los cultivadores de cacao de los mayas,[75] Eek' Chuwah (ek-negro) o Ik' Chuwah entre los chontales de Acalan, actualmente Campeche. Lo que ha hecho suponer que los creadores de estos documentos pertenecían a un grupo que debía tener relaciones comerciales con el área maya, muy posiblemente con la costa de Tabasco y Campeche. Al seguir esta línea de pensamiento otros investigadores han profundizado sobre este tema, como Miguel León-Portilla, que propone que el *Fejérváry* es

73. Según la cronología de Lind, "Cholulteca and Mixteca Polichromes", 81.

74. Annick Daneels y Fernando Miranda, "La industria prehispánica de la obsidiana en la región de Orizaba", en *El valle de Orizaba. Textos de Historia y Antropología*, Carlos Serrano y Agustín García Márquez, eds. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana/ H. Ayuntamiento de Orizaba, 1999), 47.

75. Seler, *Fejérváry-Mayer*, 4-5.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

18. Copa bicónica de Cholula, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México (bodega del Museo Nacional de Antropología, núm. de inv. 10-010932). Foto: MIAIL, 2013. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

un *Tonalamatl* usado por pochtecas de Tlatelolco. Sin embargo, debe aclararse que en el *Laud* sólo un capítulo contiene el tema de los mercaderes y sus augurios, y no aparece el dios narigudo.

El valle de Tehuacán

Por último, una antigua y sugerente propuesta hecha por Eduard Seler[76] hace más de un siglo, sobre la procedencia del *Códice Laud* y del *Fejérváry-Mayer* apunta hacia el valle de Tehuacán. Esta región conjuga las condiciones

76. Seler, *Fejérváry-Mayer,* 4-5.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

necesarias para ser el lugar de origen del *Códice Laud*: el valle fue habitado por población náhuatl, está vinculado a la costa del Golfo, y es cercano a la Mixteca Alta, lo que explica el parecido estilístico con códices de esta cultura.

El valle de Tehuacán es de suma importancia geográfica por ser un corredor que comunica al valle de Puebla-Tlaxcala con la costa del Golfo por el sur, a través del cañón de Tecomayauaca, hacia Tuxtepec y la Mixtequilla. Por vía fluvial el río Salado, que pasa por Tehuacán y nace en la región montañosa del noroeste, se junta con el Santo Domingo que a su vez desemboca en el río Papaloapan; el valle de Tehuacán tiene una fuerte conexión con Tuxtepec y con la cuenca de este río, tierras fértiles cercanas a los recursos marítimos del Golfo. Al sureste, este valle colinda con la zona mazateca y la cuicateca. Al poniente, un estrecho corredor lo comunica con la Mixteca Baja, a la cuenca del Atoyac, y más al suroeste con la Mixteca Alta y los Valles Centrales de Oaxaca (fig. 1). La región ha sido ocupada desde tiempos muy antiguos por gente de la familia lingüística otomangue, chocho-popolocas, y más tarde por nahuas migrantes —tolteca nonoalcas— que llegaron después de la caída de Tula.[77] Antes de su llegada, entre el 700-1150 d.C., estaba dominada por un gran centro ceremonial fortificado, localizado arriba de la actual comunidad popoloca de San Gabriel Chilac. Después de 1150 d.C. este valle se caracterizó por una repentina explosión de población y emergieron tres nuevas ciudades-estado: Tehuacán, Cozcatlán y Teotitlán; las cuales fueron establecidas por gente de habla náhuatl, mientras que la región circundante era popoloca y mazateca.[78]

De acuerdo con el examen de los patrones de asentamiento del valle de Tehuacán, Pohl y Byland afirman que una población llegó procedente de Tula a fundar esas ciudades. Tanto los datos arqueológicos como etnohistóricos indican que después del colapso de Tula, entre el 1100 y el 1200 d.C., una población significativa de toltecas migró hacia el sur de Puebla y norte de Oaxaca.[79] Los popolocas fueron en parte desplazados, como se puede interpretar de lo dicho por Peter Gerhard; tanto en Tehuacán como en Cozcatlán la población para el siglo XVI era mayoritariamente nahua, con un porcentaje menor de

77. *Anales de Cuauhtitlán* o *Códice Chimalpopoca. Leyenda de los soles*, trad. del náhuatl: Feliciano Velázquez (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975), 14-15.

78. John M. D. Pohl y Bruce Byland, "The Mixteca-Puebla Style and Early Socio-Political Interaction", en Nicholson y Quiñones, eds., *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, 194.

79. Pohl y Byland, "The Mixteca-Puebla Style and Early Socio-Political Interaction", 194.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

popolocas.[80] Es muy posible, entonces, que en Tehuacán convivieran de manera simultánea estos dos grupos durante el Posclásico Medio y Tardío (1150-1521 d.C.), y que la élite de Xelhuan, su líder, se aliara con la élite popoloca local, como hicieron los toltecas en otras regiones.

Es importante recalcar que Tehuacán estaba inscrito en el sistema de alianzas entre élites, en donde los toltecas tuvieron un papel de primera importancia en la creación de estas redes que se tejieron con mixtecos, popolocas y chochos. Los cacicazgos de Tehuacán, Cozcatlán y Teotitlán estaban unidos por alianzas matrimoniales, como los toltecas hicieron en general para expandir su dominio. Lo hicieron con cholultecas (de posible filiación otomanguiana), huaxtecos, chichimecas, chochos de Coixtlahuaca y, al parecer, con los popolocas de Tehuacán,[81] entre las alianzas más importantes. Su poderío se extendió además hacia el Golfo, como lo manifiesta el repertorio de su cerámica polícroma, como vimos arriba, pues era una ruta que se tomaba para ir a Tabasco y Campeche, puerta de entrada hacia las tierras mayas y hacia la península de Yucatán.

La confluencia de diferentes grupos en el valle de Tehuacán se aprecia de alguna manera en el arte, en la arquitectura, la cerámica y la pintura mural, y en ellos se ve un carácter claramente local que difiere de otras zonas vecinas. En la arquitectura urbana existen semejanzas entre la plaza principal de Tehuacán y la traza de la plaza central del Edificio B de Tula, flanqueada por pórticos; en el caso de Tula, enfrente y al lado, en el de Tehuacán en ambos lados.

Un aspecto importante a considerar es que no existe producción local de cerámica polícroma precocción como la de Cholula; la que se ha encontrado es de importación.[82] Lo que ha sobrevivido de policromía en Tehuacán está presente en la escultura en barro y pintura mural con las que comparé al *Códice Laud*.

Respecto a la primera, son famosas unas esculturas pintadas después de la cocción, con o sin baño de engobe o estuco, conocidas con el nombre de "xantiles".[83] Aparecen en toda la región, desde Tehuacán hasta Teotitlán, y se

80. Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986), 268.

81. Mary Elizabeth Smith y Ross Parmenter, *The Codex Tulane*, Middle American Research Institute, 61 (Nueva Orleans: Tulane University, 1991), 11, 54 y 56.

82. Noemí Castillo Tejero, "Las cerámicas prehispánicas en la región Puebla-Tlaxcala durante el Posclásico", en *La producción alfarera en el México Antiguo V*, Leonor Merino y Ángel García Cook, coords. (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007), 146. Excelentes ejemplares de esta cerámica se pueden apreciar en el museo de sitio de Tehuacán.

83. Según Eduardo Noguera este nombre viene de Santo, *xanto*, *xantil*.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

reconocen como una producción local importante de origen popoloca.[84] Estos "xantiles" tienen representaciones de deidades, como Xochipilli,[85] Tláloc, y personajes con los brazos apoyados en las rodillas. Algunas de estas esculturas son muy similares, pero no iguales, a unas que se encuentran en el centro-sur del Golfo. Las de Tehuacán tienen un estilo muy particular; la representación de la figura humana es un tanto abstracta, porque son esculturas formadas por cilindros huecos en el tronco y extremidades, mientras que la cabeza por lo común es sólida y, a diferencia del cuerpo, más detallada en el rostro y atavíos; no obstante, su gesto es esquemático. Parecen haber tenido la función de braseros y se colocaban sobre bases cilíndricas las cuales suelen estar al pie de las escalinatas de los principales edificios de Tehuacán, a manera de adoratorio.[86]

Entre las esculturas de barro, una expresión plástica que ha llamado mi atención por la geometrización y esquematización de sus formas, es un gran brasero con la representación de Tláloc esculpido con gran maestría; actualmente se exhibe en el Museo Nacional de Antropología (fig. 19).[87] Comparte en alguna medida las cualidades de los xantiles en cuanto al cuerpo cilíndrico, pero es de gran formato. En este brasero, tanto los arillos, como los adornos superiores y laterales del tocado, hechos con la técnica al pastillaje, se forman con círculos perfectos, rectángulos y triángulos con ángulos y líneas rectas; los colmillos aparecen de forma simplificada y esquemática como triángulos alargados y dan más la apariencia de una "barba" que de colmillos. Todas estas cualidades, como hemos visto, son compartidas por el *Códice Laud*. No está de más comentar que este brasero de gran tamaño tiene, igual que nuestro códice, una relevancia notable respecto a la preeminencia de Tláloc.

84. Noguera también ha encontrado este tipo de figuras en Calipan, en el mismo valle de Tehuacán, cerca de Cozcatlán. Eduardo Noguera, "Excavaciones en Calipan, estado de Puebla", en *El México Antiguo*, *Revista Internacional de Arqueología*, t. V (Ciudad de México: Sociedad Alemana Mexicanista, 1940-41), 63-124.

85. Justamente por la representación de Xochipilli en uno de estos "xantiles" de Tehuacán (Museo Etnológico de Berlín. No. de identificación IV Ca 10957), es que Seler propuso que el *Códice Borgia* procedía de esta región. Podríamos estar de acuerdo con Seler en la vinculación iconográfica del dios Xochipilli entre el *Borgia* y el "xantil" de este dios en Tehuacán porque sus atributos y su pintura facial son coincidentes, pero discreparía un poco en afirmar que estos dos tipos de representación tienen un estilo semejante.

86. Noemí Castillo, comunicación personal, 2012.

87. Chadwick y MacNeish, "Codex Borgia The Venta Salada Phase", 123; lo publican como procedente de la zona de Tehuacán y así está indicado en la cédula del MNA, pero curiosamente se exhibe en la sala del Golfo.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

19. Escultura de barro, brasero efigie de Tláloc, Tehuacán, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Foto de la autora, 2009. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

Otra de las expresiones pictóricas de Tehuacán, prácticamente desconocida, es la pintura mural. Fue descubierta hace unas décadas (1991) por Sisson y Lilly[88] en una subestructura del asentamiento prehispánico; un antiguo pórtico con dos columnas circulares en la entrada, que fue tapiado en tiempos prehispánicos, encima del cual se construyó otra estructura. En el pórtico están distribuidos siete escudos y parte de un octavo, pues el ala sur de la estructura fue destruida para construir las escaleras de la última etapa constructiva. Por la simetría en que están dispuestos estos escudos, se presume que debieron existir en total nueve.[89] Ninguno de los escudos es igual, pero tienen en común estar formados por círculos y aros delgados perfectamente trazados; lanzas, banderas, cetros, flechas y lanzadardos cruzan a los *chimallis* en "x". En el centro, cada uno tiene símbolos y figuras diferentes; uno con una cabeza humana, identificado como el dios Xipe-Totec, y el resto con formas geométricas, símbolos

88. Sisson y Lilly, "A Codex-Style mural from Tehuacan Viejo, Puebla", 33.
89. Sisson y Lilly, "A Codex-Style mural from Tehuacan Viejo, Puebla", 35.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

que siguen las convenciones de representación de la tradición estilística e iconográfica Mixteca-Puebla. En las columnas se representan también símbolos sacrificiales, corazones y cráneos, que he asociado con los tolteca-chichimeca.[90]

En el registro horizontal inferior, el enlucido de estuco es grueso, bruñido y se dejó como fondo blanco; mientras que el registro superior que abarca la mayor parte del muro, donde están los escudos, tiene un enlucido muy delgado, más como un baño, sobre adobe y sin bruñir, cubierto por completo con un pigmento anaranjado luminoso (fig. 20). Es interesante señalar que este color, el amarillo, y la pintura sobre barro, son cualidades de la pintura mural popoloca del sur de Puebla. En contraste, el azul es más cercano al tono claro "azul cielo" de la tradición tolteca. Así, desde mi punto de vista, las pinturas son muestra de un interesante sincretismo entre las técnicas, los materiales y convenciones plásticas toltecas y popolocas; es decir, en el arte se refleja esa realidad política e histórica que se vivió en Tehuacán.

Dentro de las semejanzas que encuentro entre estas pinturas y el *Códice Laud*, puedo mencionar que ambas poseen una preferencia por la geometrización y simplificación de las figuras; los círculos son perfectos, las líneas rectas paralelas y perpendiculares crean formas geométricas, cuadrados o rectángulos. También es notable la precisión de la línea, trazada seguramente con instrumentos de apoyo, como reglas y compases (fig. 20). No se aprecian repasos de línea, por lo que su fino grosor es muy uniforme.

Otras semejanzas se aprecian en la forma esquemática y simplificada de representar los símbolos, aunque con matices por el distinto soporte y temática. Las pinturas de Tehuacán tienden en general a las formas geométricas, como en el *Laud*, pero en ellas el estilo es más sobrio y formal, quizá derivado del tema militar que ostentan. Mientras que en el *Laud* se puede observar lo que llamaría un naturalismo simplificado, en las pinturas de Tehuacán se puede apreciar un arte más abstracto, esquemático y más rígido.

Conclusiones

En síntesis, entre el *Códice Laud*, la pintura mural y la escultura polícroma de Tehuacán hay similitudes en sus rasgos distintivos, como en su preferencia por la geometrización y simplificación de las formas, el uso de instrumentos de apoyo, la composición equilibrada, la precisión de líneas rectas y curvas;

90. Álvarez Icaza, "Variedades estilísticas de la tradición Mixteca-Puebla", 182.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

20. Pintura mural de Tehuacán, Puebla. Foto de la autora, 2011, detalle.

así como en la representación de valores táctiles, puesto que en general ambos tienen un estilo plano y esquemático. Estas similitudes justo contrastan con el estilo del *Borgia* y del valle de Puebla-Tlaxcala, en donde hay un predominio en la representación detallada de texturas.

Por tanto, afirmar que el *Códice Laud* y el *Fejérváry-Mayer* provienen del valle de Tehuacán, con base en las evidencias analizadas, es la hipótesis más fuerte. El valle estaba habitado en el Posclásico Tardío por grupos nahuas y es un triángulo formado hacia el Golfo y la Mixteca que permitió a sus pobladores tener vínculos con ambas zonas y a sus artistas elaborar obras que comparten cualidades estilísticas e iconográficas. Quedan pendientes para un estudio posterior las pinturas de Cozcatlán, pues sus imágenes zoomorfas recuerdan al estilo simplificado del *Códice Laud*.

Las fuentes históricas, la arqueología, la lingüística y las herramientas propias de la historia del arte, como el estudio comparativo que se presentó de manera sucinta aquí, aportan datos para proponer a los tolteca nonoalcas,

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

de cultura náhuatl, como los posibles creadores del *Códice Laud* y del *Fejérváry-Mayer*. Muy posiblemente estos tolteca nonoalcas tenían relaciones comerciales, a través del Golfo, con el área maya, en especial con los itzaes; de ahí las semejanzas iconográficas con Ek'Chuak y el *Fejérváry*, y razón por la cual se ha ligado a este códice con comerciantes.

El *Códice Borgia*, seguramente, proviene del valle de Puebla-Tlaxcala, de Cholula, y hay diversas manifestaciones plásticas que ayudan a identificar una escuela pictórica con raigambre histórica, fuerte y definida en esta región. La investigación realizada en torno al problema de la procedencia del *Códice Laud*, como sabemos, no es un problema privativo de él, sino que involucra a todos los códices del Grupo Borgia. Al hacer el estudio puntual se pudieron identificar algunas cualidades estilísticas que definen los códices, la pintura mural y la alfarería de seis diferentes regiones, que si bien poseen cualidades comunes de la tradición Mixteca-Puebla, expresan particularidades que podrían apuntar hacia la existencia de escuelas pictóricas, relacionadas incluso con las fronteras políticas de los señoríos.

Asimismo, el repertorio iconográfico nos habla de una dominación ideológica de unos grupos sobre otros. La investigación también muestra la utilidad de los estudios comparativos que abordan la iconografía y el estudio del estilo del arte mesoamericano, para contribuir en la determinación de la temporalidad, espacio y agentes involucrados en la creación de estos documentos; lo que permite emplear estas fuentes de información de primera mano, no sólo para conocer la religiosidad y cosmovisión, sino la historia cultural y política de quienes nos antecedieron. ♣

N.B. Agradezco a Pablo Escalante Gonzalbo, Erik Velásquez, Marie Areti Hers, Guilhem Olivier, José Luis Ruvalcaba, Annick Daneels, Renato González Mello, Saeko Yanagisawa, Diana Magaloni, Carlos Marínez Marín, Sonia Lombardo, Teresa Uriarte, Noemí Castillo, Marco Antonio Tovar, Miguel Ángel Gasca, Martha Carmona, Bertina Olmedo, Alessandra Russo, Bruce Barker-Benfield, Sallyanne Gilchrist Virginia Lladó, Marinita Siglitz, Joanna Ostapkowicz, Ann Stuart, Keith Oliver, Siobhan Watts, Élodie Dupey, Davide Domenici y Antonio Sgamellotti. UNAM, Posgrado en Historia del Arte, Proyecto Papiit No. 402012, Proyecto Pintura Mural Prehispánica. Museo Nacional de Antropología, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Consejo de Arqueología, INAH. Conacyt, México. Biblioteca Bodleiana, Taller de Conservación, Universidad de Oxford. World Museum of Liverpool. Biblioteca de la Asamblea Nacional de Francia y a la Biblioteca Nacional de Francia.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Obras, documentos

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Nuevas noticias sobre Alfonso de Pinos, un ensamblador oaxaqueño de la primera mitad del siglo XVIII

New News about Alfonso de Pinos, an Oaxacan Assembler from the First Half of the 18th Century

Artículo recibido el 21 de junio de 2020; devuelto para revisión el 31 de agosto de 2020; aceptado el 10 de octubre; https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118.2746.

Edén Zárate Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, ce_eden@yahoo.com.mx, https://orcid.org/0000-0001-7360-8744.

Líneas de investigación Cabildo Catedral novohispano; arte novohispano.

Lines of research New Spain; Cathedral Chapter; Novo-Hispanic art.

Publicación más relevante "La reforma disciplinaria de la capilla musical de la Catedral Metropolitana durante la segunda mitad del siglo XVIII. El caso del chantre Juan Ignacio de la Rocha. 1768-1771", en *Actores del ritual en la Catedral de México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016).

Resumen El texto aborda la vida de un carpintero oaxaqueño de la primera mitad del siglo XVIII llamado Alfonso de Pinos. A partir de nuevas noticias documentales, se reconstruye parte de su genealogía y se muestra cómo se entrelaza con la de Tomás de Sigüenza, uno de los doradores y ensambladores de Oaxaca más importantes de finales del siglo XVII y primeras décadas del XVIII. Se propone que el vínculo familiar entre ambos permitió el aprendizaje del oficio y las recomendaciones para laborar en algunos templos en dicha ciudad, pero sobre todo en la Catedral de Oaxaca.

Palabras clave Carpinteros; doradores; ensambladores; genealogía; catedral de Oaxaca.

Abstract This article addresses the life of the eighteenth-century Oaxacan carpenter Alonso de Los Pinos. It offers a reconstruction of the craftsman's family history through documentary evidence that demonstrates a close connection with Tomás de Sigüenza, one of the most relevant gilders and altarpiece assemblers living in Oaxaca during the late seventeenth and the early eighteen century. Moreover, the article proposes

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

that the family bond between these two men encouraged their learning of their respective trades and enabled them to recommend each other for works in different churches of the city, especially in Oaxaca Cathedral.

Keywords Carpenters; gilders; altarpiece assemblers; genealogy; Oaxaca cathedral.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

EDÉN ZÁRATE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Nuevas noticias sobre Alfonso de Pinos,

un ensamblador oaxaqueño de la primera mitad del siglo XVIII

El templo de Nuestra Señora de las Nieves, en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca, se yergue como testigo mudo de la labor de uno de los artistas que, debido a su muerte prematura, no pudo prolongar su obra artística. Me refiero a Alfonso de Pinos, quien también trabajó para otros templos de la misma ciudad entre 1714 y 1735.[1] De su obra nada permanece, pero sabemos que se le contrató por las escrituras que firmó con distintas personas. Parte de su vida la he podido reconstruir gracias a la memoria testamentaria que otorgó el 1 de diciembre de 1735 ante escribano real y público.[2]

Estas líneas, apoyadas en el testamento y otros documentos resguardados en distintos archivos del estado de Oaxaca, pretenden aportar más noticias no sólo de su vida y de su obra, sino también de su relación familiar con Tomás de Sigüenza, uno de los grandes artistas oaxaqueños de las últimas décadas del siglo XVII y primera del XVIII, y de quien Heinrich Berlin rastrea su genealogía en los primeros años del siglo XVII en Guatemala.[3]

1. Fátima Halcón fue la primera en posar la mirada sobre este artífice, véase Fátima Halcón, "Oaxaca: noticias de artistas 1680-1780", *Archivo Español de Arte* LXXI, núm. 282 (abril-junio de 1998): 137-150.

2. Archivo Histórico de Notarías del Estado de Oaxaca (en adelante AHNEO), escribano: *Manuel Álvarez de Aragón*, núm. de inv. 10, 1 de diciembre de 1735, ff. 168-169v.

3. Heinrich Berlin, *Historia de la imaginería colonial en Guatemala* (Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1970), 166.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

La familia de Alfonso de Pinos

El primero de diciembre de 1735, Alfonso de Pinos yacía sobre su cama y con las pocas fuerzas que le quedaban ponía su firma en la memoria testamentaria que su hermano, el bachiller Santiago de Pinos, a su nombre, dictaría unos meses después a un escribano.[4] De acuerdo con dicha memoria, era originario y vecino de la ciudad de Oaxaca; hijo de Domingo de Pinos y de Catarina de Ávila Cortés,[5] ambos difuntos; tenía tres hermanos: los cirujanos Luis y Santiago,[6] y Antonia Francisca.[7]

El 9 de febrero de 1705 contrajo primeras nupcias con María de Sigüenza, hija del ensamblador y dorador Tomás de Sigüenza y de Francisca Rendón.[8] En su testamento declaró que durante "los 12 años" en los que estuvo casado con María, procreó dos hijas: Francisca y Dominga.[9] Es importante mencionar que, al cotejar esta información con los libros de defunciones en el Archivo de la Parroquia del Sagrario de la Catedral, se localizó el registro de la muerte de su esposa, acaecida el 2 de noviembre de 1710,[10] lo que me hace pensar que durante los días de su agonía, su memoria pudo estar débil, pues realmente sólo estuvo casado con María durante cinco años o, tal vez, al momento en que su hermano dictó el testamento, hubo un error al registrar el tiempo que duró el matrimonio. Los años que siguieron después de la muerte de su esposa

4. El poder para testar le fue otorgado a Santiago el 19 de noviembre de 1735, véase: AHNEO, escribano: *Manuel Álvarez de Aragón*, núm. de inv. 50, 1 de diciembre de 1735, ff. 417v-420v.

5. Aunque Fátima Halcón menciona que fue hijo de Domingo de Pinos y Dalmira Cortés, el testamento me ha permitido aportar el nombre completo de sus padres, véase: Fátima Halcón, "Oaxaca: noticias de artistas", 144.

6. En una carta poder que otorga Santiago de Pinos a sus dos hermanos Alfonso y Luis, el 3 de enero de 1721, se menciona que tanto Santiago como Luis eran maestros de cirugía, véase: AHNEO, escribano: *José de Araujo*, lib. 123, f. 1.

7. Contrajo nupcias con el herrero Basilio de Lara el 20 de diciembre de 1710, Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de la Diócesis de Oaxaca (en adelante APSMDO), *Matrimonios*, vol. 4, años: 1708-1711, f. 82.

8. APSMDO, *Matrimonios*, vol. 3, 1701-1708, f. 112. Es importante señalar que el párroco al registrar el nombre de nuestro ensamblador, lo hace "Juan Alfonso de Pinos", pero es la única ocasión que aparece de esta manera en nuestras fuentes.

9. Dominga Soriana fue bautizada el 18 de septiembre de 1708. APSMDO, *Bautizos*, vol. 9, 1708-1711, f. 41.

10. APSMDO, *Libros de defunciones*, vol. 5, 1710, f. 109.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

los dedicó a criar a sus dos hijas pequeñas, tarea que terminó cuando estuvieron listas para contraer nupcias.

Diez años después de haber quedado viudo, contrajo segundo matrimonio, con una mujer mestiza, curiosamente llevaba el mismo nombre y apellido de su primera esposa: María de Sigüenza,[11] sólo que ésta era hija de Augustina de Sigüenza, de quien los datos no permiten establecer vínculo familiar con don Tomás de Sigüenza.[12] Durante este segundo matrimonio, de acuerdo con su memoria testamentaria, procreó siete hijos; no obstante, al revisar los libros de bautizos, se localizó otro hijo de Alfonso, fruto del mismo matrimonio, llamado José Manuel, bautizado el 18 de diciembre de 1726,[13] que tal vez por la poca lucidez de su memoria en sus últimos días o quizá por la muerte prematura del pequeño, no lo mencionó en su última voluntad. Los otros hijos fueron: María, Antonia, Santiago, Félix,[14] María Ana, Josefa[15] y Micaela.[16]

Linaje de ensambladores

El primer matrimonio de Pinos fue con María de Sigüenza, hija de Tomás de Sigüenza, uno de los artistas más importantes de Oaxaca, quien laboró en esa ciudad desde 1689, en la factura de un sagrario para el retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco, hasta 1708 cuando compuso y doró el retablo mayor de la catedral de Oaxaca; ésta fue la última noticia de Sigüenza en la ciudad de Oaxaca, aunque Fátima Halcón localizó un rastro de Tomás en la Ciudad de México, cuando en 1730 se presentó como testigo para obtener el grado de bachiller en Teología de don Manuel José de Veitia.[17]

11. El matrimonio se realizó ante el bachiller Diego Gallegos el 13 de julio de 1720 y uno de sus testigos fue su hermano Santiago, APSMDO, *Matrimonios*, vol. 5, 1717-1724, f. 196.

12. Halcón sugiere que la segunda esposa es familiar de Tomás de Siguénza, véase: Halcón, "Oaxaca: noticias de artistas", 144.

13. APSMDO, vol. 14, 1724-1727, f. 263v. Cabe mencionar que en el poder para testar que Alfonso otorgó a su hermano Santiago, tampoco menciona a este hijo, véase nota 2.

14. Bautizado el 10 de julio de 1729. APSMDO, vol. 16, 1729-1732, f. 5v.

15. Bautizada con el nombre de Josefa María el 18 de abril de 1732. APSMDO, vol. 16, 1729-1732, f. 248v.

16. Bautizada con el nombre de Micaela Francisca el 3 de octubre de 1733, APSMDO, vol. 17, 1732-1734, f. 75.

17. Fátima Halcón, "Noticias sobre Tomás de Sigüenza en Oaxaca", *Acervos, Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, núm. 1 (1996): 13; Halcón, "Oaxaca: noticias de artistas", 143.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Heinrich Berlin sugiere que Tomás fue quizá hijo de Juan de Sigüenza, maestro dorador y estofador con grado de alférez, y de María del Castillo[18] y que pudo haber nacido alrededor de 1667; si le damos crédito a este autor, podemos, por tanto, rastrear la genealogía de Tomás hasta finales del siglo XVI en Oaxaca; es decir, comienza cuando Bartolomé de Sigüenza, su esposa, e hijo —del mismo nombre que el padre, a quien llamaremos Bartolomé hijo, para distinguirlo del primero y de quien no existe hasta ahora noticia de que haya tenido relación con la fabricación de retablos—, se trasladan de la ciudad de Oaxaca a Guatemala en busca de nuevos horizontes (fig. 1). Bartolomé hijo contrajo nupcias con María Contreras, de este matrimonio nació Cristóbal de Sigüenza; padre e hijo trabajaron juntos en 1639 "dorando, estofando y matizando" un retablo para el pueblo de San Antonio en Guatemala; después Cristóbal, por su parte, trabajó al lado de Diego de Pineda en 1660 en un retablo dedicado a Nuestra Señora del Carmen en el convento de la Concepción, también en Guatemala. Cristóbal contrajo nupcias con María García en 1642 y procrearon a José de Sigüenza.[19]

Bartolomé hijo procreó con otra mujer, de la cual desconocemos su nombre, a un hijo ilegítimo a quien llamó Juan de Sigüenza, y ejerció el mismo oficio que su padre. De acuerdo con Jorge Luján, este último, en 1675 concertó el dorado del retablo mayor de la parroquia de Mixco, obra importante por "el tamaño de dicho poblado *pokomam* perteneciente al corregimiento del valle de Guatemala, relativamente a poca distancia de Santiago".[20] En 1681 hizo el dorado y estofado del retablo mayor de Huehuetenango; para 1685 doró y estofó el retablo mayor del convento de Santa Teresa y, entre 1686 y 1687, trabajó junto a su sobrino José de Sigüenza, hijo de su medio hermano Cristóbal, en el retablo mayor de San Juan Sacatepéquez.[21] Juan contrajo nupcias con María del Castillo, con la que procreó varios hijos, de acuerdo con Berlin "uno de ellos llamado Tomás, tenía en 1687, 20 años",[22] quien, en fecha que desconocemos, se trasladaría a la ciudad de Oaxaca donde comenzaría sus labores artísticas. Más adelante se casaría con Francisca de Ulloa Rendón —hija

18. Heinrich Berlin, *Historia de la imaginería*, 166.

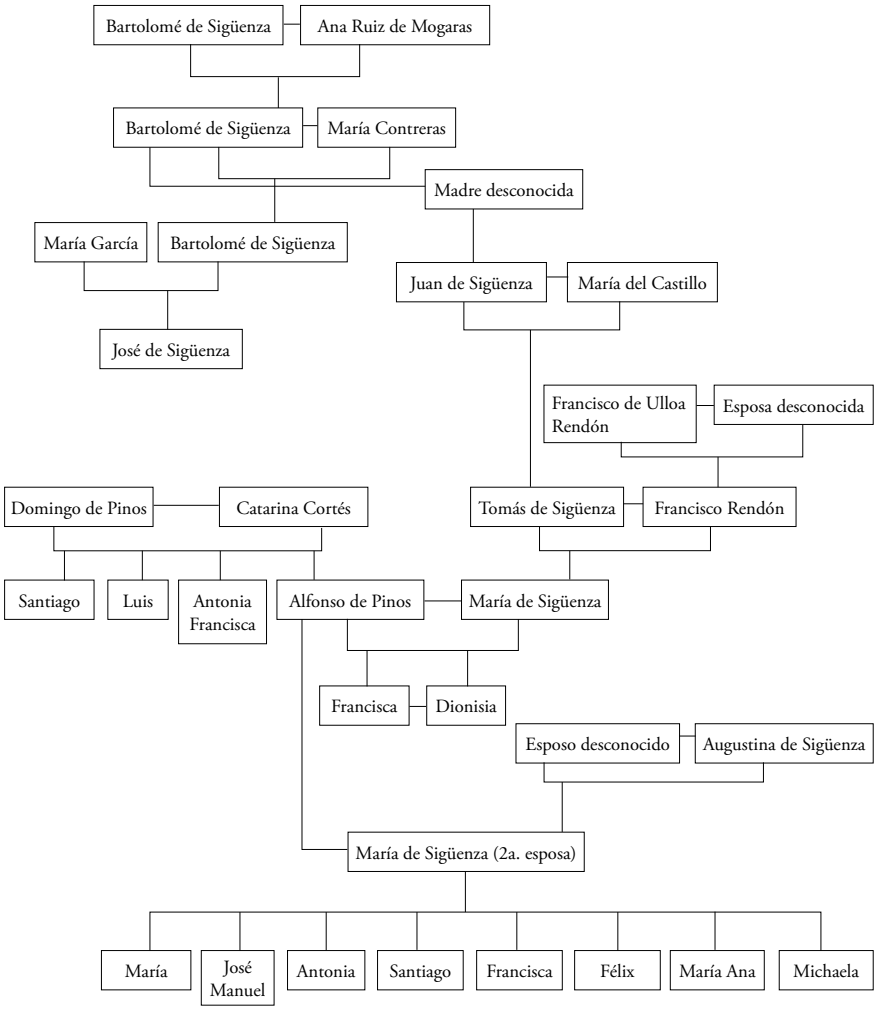
19. Berlin, *Historia de la imaginería*, 164-167.

20. Jorge Luján Muñoz, "Algunos ejemplos de relaciones artísticas entre Antequera (Oaxaca) y Santiago de Guatemala en el siglo XVII", *Cuadernos. Revista de Ciencias Sociales del Sur*, núm. 21 (2005): 6.

21. Berlin, *Historia de la imaginería,* 164-167.

22. Berlin, *Historia de la imaginería,* 166.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118



1.Genealogía de Tomás de Sigüenza y Alfonso de Pinos. Elaborada por Edén Zárate.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

de Francisco de Ulloa Rendón— y procrearían a María de Sigüenza, a quien Alfonso de Pinos haría su esposa en 1705.

El aprendizaje

No pretendo repetir lo escrito acerca de Tomás de Sigüenza[23] y su labor en varias iglesias de Oaxaca; me interesa destacar cómo se dio su relación con Alfonso de Pinos, ya que, si bien queda patente por el hecho de que contrajo matrimonio con su hija María de Sigüenza, también coincide que ambos realizaron trabajos para la catedral oaxaqueña.

No se conoce aún la escritura de aprendizaje de Pinos, sin embargo, se puede inferir que el proceso de instrucción en los oficios de carpintero,

23. Algunos autores que han escrito sobre Tomás de Sigüenza y sus obras en Oaxaca son: Xavier Moyssén "Escultura barroca de Oaxaca", *Caminos de México*, núm. 38 (1963); Heinrich Berlin "Oaxaca: la iglesia de San Felipe Neri. Noticias de artífices", *Archivo Español de Arte* (Madrid: 1983); Guillermo Tovar y Teresa, *Repertorio de Artistas,* t. II (México: Fundación Cultural Bancomer, 1995); y Fátima Halcón, "Noticias sobre Tomás de Sigüenza en Oaxaca", *Acervos, Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, núm. 1 (1996) y "La escultura de los retablos del barroco", *Historia del arte en Oaxaca*, t. II (México: Gobierno del Estado de Oaxaca, 1997). A partir de 1708 se pierde el rastro de Sigüenza en la ciudad de Oaxaca. Halcón, "Noticias sobre Tomás de Sigüenza", 13, recupera una pista de él en la Ciudad de México, pero menciona que "dice ser natural de los reinos de Castilla", por lo que puede tratarse de un homónimo. Nuestro Tomás de Sigüenza, de acuerdo con lo que vengo apuntando, fue hijo de Juan de Sigüenza y María del Castillo, y en 1687 tenía 20 años, por lo que no pudo ser originario de los reinos de Castilla, véase Berlin "Historia de la imaginería", 166. Aunque he localizado dos noticias relativas a un carpintero llamado Tomás de Sigüenza, no es posible afirmar que se trate del mismo; éste trabajó para la Catedral de México en 1729, cuando falleció el maestro carpintero Juan Ignacio de Espinosa, encargado de poner en Semana Santa los candiles, tenebrario, matraca y el candelero del cirio pascual; para ello hizo un contrato en el que se obligó a realizar dichas tareas, además de darles mantenimiento por tiempo de nueve años y salario anual de cuatrocientos pesos. Véase: Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, escribano: *Francisco Dionicio Rodríguez*, notaría: 576, vol. 3952, 16 de abril de 1728, ff. 147v-150v; y Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, *Actas de cabildo*, vol. 31, 26 de abril de 1726, f. 220. Cabe aclarar que desconozco la razón por la cual Halcón lo llamó "Ildefonso" y no Alfonso, como rubricó en los conciertos de obra que realizó. Si bien es cierto que ambos nombres comparten su raíz germánica, no significan lo mismo y para las fechas en que trabajó Pinos, quedaba clara la diferenciación de los nombres. Es sólo en el testamento de nuestro artista, en el que el escribano registró los nombres "Sant Yago e Ildephonso de Pinos"; no obstante, en su rúbrica queda bastante claro "Alfonso de Pinos".

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

ensamblador, tallador y dorador, se dio dentro de su círculo familiar. Si bien, ni su padre ni sus hermanos practicaban estos oficios, debió aprenderlos con Jerónimo y Jacinto de Pinos con quienes, por el mismo apellido, probablemente tuvo un vínculo familiar.[24] Jerónimo era esposo de María de Verganza, tuvieron una hija llamada Nicolasa Tomasa quien contrajo matrimonio el 20 de febrero de 1708 con el carpintero Antonio Delgado;[25] Jerónimo era ensamblador y se contrató con el alférez Manuel Sánchez el 2 de julio de 1691 para hacer un retablo de madera dedicado a san José, de siete varas de alto con división de tres cuerpos y tres calles, con ocho columnas.[26] Jacinto, probablemente fue hijo de Jerónimo y María, y el 24 de marzo de 1724, junto con Joaquín Curiel y José Mateo de Robles, se obligaron a hacer para los principales y naturales del pueblo de San Juan Guelache, sujeto a la villa de Etla, un retablo de madera en blanco, con cuatro cuerpos, dieciocho columnas, con cinco calles de planta y catorce entrecalles de lienzo y el nicho principal de once varas y tres cuartos de alto con diez varas de ancho; dicha obra sería entregada en diez meses.[27] Contrajo segundas nupcias el 28 de enero de 1711 con la doncella española Josefa de Torres, de quien se desconoce a sus padres.[28]

Al ejercer el mismo oficio, no cabe duda de que, tanto Jerónimo de Pinos como Tomás de Sigüenza, se conocieron. En algún momento Jerónimo, acompañado de su aprendiz Alfonso, debió visitar el taller de Tomás y ahí pudo conocer a María. Después de contraer nupcias debió continuar su aprendizaje en el taller de su suegro en la ciudad de Oaxaca; con los avances en el aprendizaje, pudo trabajar con él y recomendarlo para realizar algunas obras en aquella ciudad.

Las primeras obras

Los primeros años de su vida matrimonial debieron ser económicamente difíciles, pues de acuerdo con su memoria testamentaria, durante ese

24. En mi búsqueda documental no localicé ningún indicio que permitiera establecer que Jerónimo de Pinos fuera hermano de Alfonso, como lo indica Halcón, salvo los mencionados en su testamento. Véase: Fátima Halcón, "Oaxaca: noticias de artistas", 144.

25. APSMDO, *Matrimonios*, vol. 3, 1701-1708, f. 202.

26. AHNEO, escribano: *Diego Díaz Romero*, lib. 167, 2 de julio de 1691, f. 162.

27. *Loc. cit.,* escribano: *José de Araujo*, lib. 126, 24 de marzo de 1724, f. 190v.

28. Jacinto se había casado con Josefa Rodríguez Manzano, quien murió en 1706, fue sepultada en la iglesia de San Agustín, véase: APSMDO, *Matrimonios*, vol. 4, 1708-1717, f. 85.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

matrimonio "no llevó bienes algunos de ella, ni los trajo ni los hubo, ni los tuvimos en el tiempo de doce [*sic*] años que fuimos casados".[29] El proceso de aprendizaje comenzó por el oficio de carpintero y ensamblador, lo que le permitió trabajar en las casas del canónigo Henrico Angulo entre 1714 y 1723. De acuerdo con Berlín:

> Alfonso de Pinos, maestro ensamblador y carpintero, vecino, manifestó que [Angulo] encargó a este testigo la labranza de toda la madera que en reedificar dichas casas entró. La cual con efecto labró este testigo en las mismas casas, suministrándole dicho doctor las maderas… y que vio dicho Doctor en la reedificación de dichas casas, asistió personalmente y disponiendo de cosas.[30]

Tendría que esperar hasta el 30 de diciembre de 1723, cuando el alférez Juan Francisco Gutiérrez, vecino y del comercio de Oaxaca, y José Pinelo, mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de las Nieves, concertaron con Pinos la elaboración en blanco del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. Este templo se encuentra en el centro histórico de la ciudad de Oaxaca (fig. 2) y se pueden distinguir tres etapas en su construcción; la primera se remonta hasta el siglo XVI cuando los jesuitas Diego López y Juan Rogel fundaron la Compañía de Jesús en Oaxaca en 1576.[31] Al mismo tiempo, los jesuitas edificaron su centro de enseñanza con fondos que donó el deán de la catedral, don Juan Luis Martínez. El colegio tuvo funciones hasta 1596 debido a que el capital que sustentaba al colegio fue usado para construir el convento de la Compañía.[32] Sin embargo, la capilla interior del colegio se abrió al público; de acuerdo con nuestra fuente, se comenzó a construir en 1581 y se bendijo en 1585 bajo la advocación de Santa María la Mayor, también conocida como Nuestra Señora del Popolo.[33]

29. AHNEO, escribano: *Manuel Álvarez de Aragón*, núm. de inv. 10, 1 de diciembre de 1735, ff. 168-169v.

30. Berlin, "Oaxaca, la iglesia de San Felipe Neri", 50.

31. Departamento de Estudios Históricos e Investigación, "Restauración del Templo de Nuestra Señora de las Nieves, Oaxaca. Memoria de los Trabajos de Intervención", *La Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural*, núm. 21 (enero-abril, 2012): 5.

32. Departamento de Estudios Históricos e Investigación, "Restauración del Templo de Nuestra Señora de las Nieves, Oaxaca", 5.

33. Departamento de Estudios Históricos e Investigación, "Restauración del Templo de Nuestra Señora de las Nieves, Oaxaca", 5.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

2. Fachada de la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, Oaxaca. Foto: Edén Zárate. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

En el siglo XVII comenzó una segunda etapa constructiva del edificio; fue necesario agrandarla para "el servicio de vecindario". Durante este siglo el templo se conoció como Nuestra Señora del Popolo por la imagen que dejaron sus fundadores, era una copia de la original que se encuentra en Roma.[34] Por causas que se desconocen, en esta misma etapa fue cuando la iglesia quedó bajo la advocación de Nuestra Señora de las Nieves.[35] De acuerdo con la tradición, sabemos que esta Virgen se le apareció al papa san Liberio (352-366) un 5 de agosto, después de una tormenta que hizo que el monte Esquilino se cubriera

34. "Restauración del Templo de Nuestra Señora de las Nieves", 5

35. Carlos Velasco Pérez, *Oaxaca, Patrimonio cultural de la humanidad* (Oaxaca: Colección Glifo del Gobierno del Estado, 1991), 75.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

de nieve —fenómeno muy raro, pues en Roma, agosto es uno de los meses más calurosos— indicándole el lugar exacto en dicho monte para que se le construyera su templo.[36]

Los sismos de 1696 y 1721 dañaron el templo y su reconstrucción tuvo que esperar la llegada de Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, obispo auxiliar de Puebla y titular de Oaxaca (entre 1765 y 1774); fue durante su gestión cuando se decidió la demolición y reconstrucción, hecho que ocurrió en diciembre de 1765.[37] La devoción de Miguel Anselmo hacia la imagen de Nuestra Señora de las Nieves, queda patente en su última voluntad, en ella menciona que le ha tenido "muy particular afecto y devoción",[38] por lo que no dudó en dejar una buena parte de su fortuna para la reconstrucción de la iglesia.

Regresando a nuestro artífice, Alfonso de Pinos, en 1723, debía elaborar el retablo mayor para dicha iglesia y de acuerdo con la escritura, éste debía ser:

> de quince varas de alto y diez de ancho, con la misma planta y fábrica que contiene el del altar mayor de la iglesia del convento de San Agustín de dicha ciudad, excepto santos de bulto y cajas.[39]

Por ello cobraría 1,000 pesos y lo entregaría en diez meses, contados a partir del 1 de enero de 1724.[40] El alférez, por su parte, se obligó a entregarle el dinero y el "avío necesario", para que no se atrasara la obra. El retablo debía ser, como se dijo líneas arriba, de la misma "planta y fábrica" que el del altar mayor de la iglesia del convento de San Agustín.[41] La escritura permite establecer que la carrera de Pinos comenzaba a ascender en los oficios del tallado y ensamblado, pues dejó la obra en blanco; los contratantes se aseguraron de que quien continuara la obra, debía hacerlo con la misma calidad que le había dedicado Pinos. Lamentablemente, lo poco que se conserva en la iglesia de Nuestra

36. Velasco Pérez, *Oaxaca, Patrimonio cultural de la humanidad.*

37. Pablo Amador Marrero, "Mecenazgo artístico del obispo canario Miguel Anselmo Álvarez de Abreu en Oaxaca. La iglesia de Nuestra Señora de las Nieves", *La Gaceta del Instituto del Patrimonio Cultural*, núm. 21 (enero-abril, 2012), "Sección: Arte y Expresión, Oaxaca, México", 17.

38. Amador Marrero, "Mecenazgo artístico del obispo canario", 18.

39. AHNEO, escribano: *José Manuel Álvarez de Aragón*, núm. de inv. 34, 30 de diciembre de 1723, ff. 499-501.

40. AHNEO, escribano: *José Manuel Álvarez de Aragón*.

41. AHNEO, escribano: *José Manuel Álvarez de Aragón*.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

3. Retablo mayor neoclásico de la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, Oaxaca. No se conserva nada del que realizó Alfonso de Pinos. Foto: Edén Zárate. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

Señora de las Nieves, no permite saber si algo de ello pertenece al retablo que en aquel momento elaboró Pinos (fig. 3).

Obras en la catedral oaxaqueña

Los trabajos en la casa del canónigo Henrico Angulo y la hechura del retablo de Nuestra Señora de las Nieves le abrieron las puertas para trabajar en la catedral de Oaxaca. Así, a partir del mes de mayo de 1726 aparece haciendo algunas obras de carpintería para dicho recinto, entre ellas la elaboración de dos puertas y ventanas para la vivienda del sacristán mayor;[42] la hechura y el

42. Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca (en adelante: AHAO), *Contaduría*, caja 188 (1725-1729), exp. 05 (1726), ff. 56v-57.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

maderaje para el esquilón nuevo;[43] la reparación de los facistoles y atriles;[44] entre otras obras menores. Para 1729 su labor dentro de la catedral comienza a crecer, pues realizó la compostura y colocación del monumento de Semana Santa, el lavatorio, la elaboración de un estante para los libros de coro y unas bancas para la iglesia.[45]

En la mayoría de los casos los cabildos de las catedrales novohispanas nombraron a sus maestros de obras de manera anual; al revisar las Actas de Cabildo de la catedral oaxaqueña, no localicé el nombramiento de Pinos como carpintero de la catedral, esto me lleva a pensar que el recinto debió tener algunos problemas económicos que no permitieron nombrar a nuestro artífice con un salario anual, por lo cual el cabildo decidió pagarle por obra realizada.

El 31 de mayo de 1730 el deán y cabildo de la catedral oaxaqueña dispuso que para la consagración del obispo fray Francisco Calderón

> se dé cuenta de todo lo que se hubiere de ejecutar a Su Señoría Ilustrísima para que disponga lo que fuere servido y se determine la puerta por donde ha de entrar, altar, tablados y demás necesario, y el modo que disponga esta Santa Iglesia para su consagración.[46]

El encargado de dicha obra fue el maestro ensamblador Alfonso de Pinos; las labores que realizó, los materiales usados y su costo, fueron los siguientes:

Primeramente, por quitar y poner la crujía	10 ps. 4
Iten, por llevar y traer las maderas que presté para la consagración	2 ps. 4
Iten, por un peso de clavos	1 ps.
Iten, por quitar ese tablado	12 ps.
Iten, por colgar la iglesia	3 ps.
Iten, por el costo que tuvo de peones y oficiales de poner y quitar el monumento	15 ps.
Iten, por poner y quitar el tablado en que se recibió su señoría ilustrísima, fuera de costo de clavos, petates, carrizos y mecates	24 ps.
Por doce reales de clavos	1 p. 4

43. AHAO, *Contaduría*, f. 58.
44. AHAO, *Contaduría*, f. 59.
45. AHAO, *Contaduría,* caja: 188 (1725-1729), exp. 11 (1728), ff. 68v-69v.
46. AHAO, serie: *Actas de Cabildo*, lib. 4, f. 340v.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Por dos pesos de mecates	2 ps.
Por diez y ocho reales de petates	2 ps. 4
Iten, por seis reales de carrizo	ps. 6
Iten, por mi trabajo y asistencia	25 pesos[47]

El costo del tablado para el recibimiento de dicho arzobispo fue de "79 pesos" [*sic*], que fueron cubiertos en su totalidad el 14 de julio de ese año.[48]

La presencia del ensamblador, que me ocupa en la catedral oaxaqueña, fue cada día más notoria y la relación con su cabildo era excelente; no dudaban de su maestría, pues cuando solicitó licencia para colocar en el altar —en el que se ponía a la Virgen de Nuestra Señora de la Soledad— una "urna de madera dorada y ochavada, de vidrieras, para el mayor aseo y culto de la Señora" no lo dudaron, sólo propusieron que las llaves de dicha urna las tuviera una persona de confianza y que "el arme y desarme de dicha urna, la realizará Pinos".[49]

Ahora bien, la obra más importante dentro de ese recinto sería el dorado del altar de los Reyes, que comenzó el mes de diciembre de 1731, obra que debería estar lista para la consagración de dicho edificio, hecho que ocurrió el domingo 12 de julio de 1733 durante el obispado del "ilustrísimo y reverendísimo maestro don fray Francisco Antonio de Santiago y Calderón, del real Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced", tal y como reza la cartela conmemorativa colocada en una pilastra de una de las naves laterales de la catedral (fig. 4).

De acuerdo con Fátima Halcón, uno de los retablos que se hicieron para la consagración de la catedral de Oaxaca y que se conservaba aún en el año de 1865, le fue encargado a "Ildefonso de Pinos" en 1726 y por él se le pagó:

> mil ochocientos pesos sobre un concierto total de 3,229 pesos, que terminó de cobrar en 1734. Este retablo, llamado de los Reyes, admirado por su magnificencia y esplendor, ocupaba todo el testero de la nave central del templo.[50]

A diferencia de lo que escribe esta autora, pienso que esta obra no pudo iniciar en la fecha arriba citada, pues los datos de la serie de *Contaduría* de la catedral oaxaqueña no permiten verificarlo. Se sabe por dichos registros que el primer

47. AHAO, serie: *Contaduría*, caja 189 (1729-1731), exp. 03 (1730), f. s/f.

48. AHAO, serie: *Contaduría.*

49. La licencia de donación la realizó el 20 de junio de 1730, véase AHAO, *Actas de Cabildo*, lib. 4, ff. 343v-344.

50. Halcón, "La escultura de los retablos del barroco", 93.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

4. Cartela conmemorativa de la consagración de la Catedral de Oaxaca. Foto: Edén Zárate.

pago para el dorado del altar de los Reyes se realizó el 31 de diciembre de 1731 cuando el cabildo catedralicio mandó pagar

> 100 pesos a cuenta, de lo que ha de llevar de dorar el retablo del altar de los reyes; con dichos 100 pesos hacen 500: 300 pagados por los señores claveros don Diego de las Heras y licenciado Juan de Leyva Cantábrana, y los 200 que dio el licenciado Lora y Mexía.[51]

Es decir, que el pago para iniciar los trabajos fue de 500 pesos, que corrieron a cargo de la Fábrica Material de la iglesia. La obra debió concluirse antes de la consagración del recinto catedralicio y el obispo fray Francisco Antonio Santiago y Calderón, debió contribuir al pago, pues el 9 de octubre de 1734 la Fábrica Material le abonó al obispo "2,249 pesos y 2 reales que se le entregaron a

51. AHAO, *Contaduría*, caja 189 (1729-1731), exp. 02 (1731), f. 71.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Pinos para dorar el retablo de Los Reyes; y aunque consta por los recibos del dicho Pinos ser 3,249 pesos y 2 reales, no se cargan a la fábrica más que la cantidad arriba dicha".[52] Ese mismo día los contadores pagaron 20 pesos más al ensamblador, con lo que liquidaron el total de la obra que se había concertado en 3,800 pesos.[53]

Paralelamente al dorado del altar de los Reyes, Pinos realizó otras obras: algunos reparos para la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe, por los que le pagaron 43 pesos y cuatro reales y medio el 26 de junio de 1732;[54] la compostura de la campana y una mesa para el altar del Perdón, dos bancas para la familia de Su Ilustrísima, las puertas para tapar el órgano y la obra de los espejos grandes, obras que le fueron pagadas el 29 de octubre de ese año[55] y por las que recibió 98 pesos y dos tomines. Para 1734 labró y compró una docena de tablas y "una mesa de altar para el de los reyes"[56]. Además, compuso "catorce sillas e hizo un sagrario de madera".[57]

Los vaivenes económicos

Los primeros trabajos de Alfonso de Pinos en la catedral oaxaqueña fueron obras de carpintería, mientras trabajó en ésta no se sabe si realizó otras fuera del ámbito catedralicio ¿Qué pudo influir para que su labor hasta ese momento fuera reducida? Tal vez el conflicto que tenía con los carpinteros, doradores, ensambladores y estofadores de aquella ciudad, pues a pesar de que no había gremio ni veedor, no le permitían ejercer su oficio, con el pretexto de no estar examinado;[58] para ello, en junio de 1731, solicitó al virrey que lo dejaran trabajar, pues debía mantener a su familia. Además, las obras que le encargaban las entregaba de manera puntual y perfectamente bien terminadas, según y como se convenía en el precio; por lo que el virrey ordenó al corregidor de la ciudad de Antequera, que al no haber gremio de carpinteros, escultores y doradores, no le impidieran ejercer su oficio, bajo pena de 20 pesos y la suspensión de su

52. AHAO, *Contaduría*, caja 191 (1733-1734), exp. 03, f. 40v.
53. AHAO, *Contaduría*, caja 191 (1733-1734), exp. 03, f. 40v.
54. AHAO, *Fábrica Material*, caja 0040 (1714-1752), exp. 307, f. 29.
55. AHAO, *Contaduría*, caja 190 (1731-1733), exp. 01, f. 52v.
56. AHAO, *Contaduría*, caja 191 (1733-1734), exp. 03, f. 39v.
57. AHAO, *Contaduría*, caja 191 (1733-1734), exp. 03, f. 41.
58. Archivo General de la Nación, *General de parte,* vol. 28, exp. 69, f. 60v.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

oficio; se le hace saber también lo útil y conveniente que sería crear ese gremio u otros en esa ciudad; Pinos pudo continuar ejerciendo su labor.[59]

A pesar de este conflicto, la situación económica de Pinos —de quien para estas fechas su primera esposa ya había fallecido y había contraído segundas nupcias— mejoró notablemente, pues pudo comprar y vender esclavos, que fueron utilizados como sirvientes en su taller y en su vivienda. Así el 16 de agosto de 1724 Pinos, maestro ensamblador, vendió al alférez don José de Echeverría una mulata llamada Juana María de 18 años; poco después la vendió en 255 pesos de oro común.[60] El 15 de noviembre de 1728 compró otro esclavo[61] en 225 pesos de oro común. Años después lo vendería en la misma cantidad.[62] Sus finanzas le permitieron seguir comprando esclavos.

El final de los días y las obras inconclusas

Dos obras quedaron sin concluir: la primera fue un colateral para la iglesia de San José que concertó con el canónigo Diego de las Heras; la razón por la que no terminó la obra fue que dicho canónigo no le dio 100 pesos que requería para los materiales y finalizar la obra.[63] Se desconoce la forma que debía tener el retablo; debemos esta noticia a su testamento en el que, para evitar algún reclamo posterior, lo dejó asentado.

La segunda fue la "obra y manufactura del dorado" de cuatro colaterales para la Orden Tercera de San Francisco, que concertó el 4 de junio de 1735 con Ignacio de Yrizar y don Diego Antonio Larrainzar, ministro y coadjutor, sucesivamente, de la capilla de dicha Orden: el primero de ellos dedicado a Nuestra Señora de Aranzazú y patrocinado por Yrizar; el segundo a san Diego y pagado por Larrainzar; el tercero a Jesús Nazareno y el cuarto al Ecce Homo,

59. Archivo General de la Nación, *General de parte,* vol. 28, exp. 69, f. 60v.

60. AHNEO, escribano: *José Manuel Álvarez de Aragón*, núm. inv. 35, 16 de agosto de 1724, ff. 340v -341v.

61. AHNEO, escribano: *José Manuel Álvarez de Aragón*, núm. inv. 40, 15 de noviembre de 1728, ff. 386-387.

62. AHNEO, escribano: *José Manuel Álvarez de Aragón*, núm. inv. 44, 28 de septiembre de 1731, ff. 434-435.

63. AHNEO, escribano: *José Manuel Álvarez de Aragón,* núm. de inv. 10, 4 de junio de 1735, f. 169.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

5. Vista del interior de la capilla de la Tercera Orden de San Francisco en Oaxaca. Se observan las cuatro hornacinas en las que estuvieron los colaterales que debía fabricar y dorar Alfonso de Pinos. Foto: Edén Zárate. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

estos dos últimos pagados por un "bienhechor y devoto de [esas] santísimas efigies" (fig. 4).

Toda la obra costaría 1,160 pesos: 800 por los dos primeros y 360 pesos por los dos últimos, y corrían a su cuenta los materiales necesarios que incluían "los libros de oro" que en los cuatro colaterales se gastaran.[64] Quedó asentado que el oro que se utilizaría debía ser regulado a ocho reales y medio por libro; además debía ser "oro limpio, sin mezcla de esmalte ni otro ingrediente alguno". Se estableció un pago adelantado de 160 pesos y lo demás se entregaría semanalmente para el pago de oficiales "y mantenimiento"; lo demás quedaría liquidado en cuatro meses, contados a partir de la fecha de la escritura, al finalizar la obra.

Desde 1714, cuando trabajó en las casas del canónigo Henrico Angulo, su labor en la iglesia de Nuestra Señora de la Nieves y en la catedral oaxaqueña,

64. AHNEO, escribano: *José Manuel Álvarez de Aragón*, núm. de inv. 50, ff. 168v-171.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

permite ver cómo este artífice venía creciendo como carpintero, ensamblador y dorador. Hasta el verano de 1735 los colaterales de la iglesia de la Tercera Orden de San Francisco representaban su reconocimiento fuera del ámbito catedralicio; sin embargo, el 9 de mayo de 1736, el escribano José Manuel Álvarez de Aragón se vio forzado a cancelar la escritura, esto a petición de Diego Antonio Larrainzar. El bachiller Santiago de Pinos, hermano de Alfonso, devolvió ese día 230 pesos y un real que le habían pagado durante el transcurso de la obra; supongo que el ensamblador debió enfermar poco después de que firmó el contrato; pudo haber realizado algunos avances y como parte del adelanto, entregaron 70 pesos. Poco a poco su salud se fue deteriorando hasta que le fue imposible continuar con la obra. La muerte lo alcanzó ese invierno.

El hallazgo del testamento de Alfonso de Pinos, junto con la revisión de los libros sacramentales que resguarda el Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano de la Diócesis de Oaxaca, permiten aportar y rectificar los datos biográficos, tanto de Pinos como de sus familiares: quiénes fueron sus padres, hermanos, esposas e hijos, así como el vínculo familiar con Tomás de Sigüenza. La consulta de las Actas Capitulares de la catedral de Oaxaca y de los documentos notariales nos da la oportunidad de conocer el trabajo realizado dentro y fuera del ámbito catedralicio: contratantes, costos, tiempos de entrega; obra de la que, lamentablemente, nada se conserva. ♣

N.B. Esta investigación se realizó en el marco del proyecto "Los talleres de pintores y escultores novohispanos en Oaxaca. Investigación documental y catalogación de la obra", que estuvo bajo la dirección de Elisa Vargaslugo, a quien dedico este texto.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Reseñas

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Peter Galassi, Alexander Stuart, Antonio Muñoz Molina

*El ojo cíclope e insomne de Brassaï**

Brassaï: el ojo de París (Barcelona/Madrid/ San Francisco/ Ciudad de México: Mapfre/Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura-Palacio de Bellas Artes/Fundación Mary Street Jenkins, 2019)

por

REBECA MONROY NASR**

Brassaï el ojo de París es el título de la exposición que se presentó en el Palacio de Bellas Artes del 14 de marzo al 16 de junio de 2019, en la que se mostró, por primera vez en México la obra completa de Gyula Halász (1899-1984), es decir, de aquel fotógrafo, artista, escritor e inquieto joven húngaro, quien en los años posteriores a la primera gran guerra adoptó un nombre de batalla que aludía al hecho de ser originario de Brassó, distrito que perteneció a la Transilvania húngaro-europea y que acabó formando parte de los acuerdos que se tomaron en ese tiempo, al ceder territorio como una de las negociaciones políticas en el contexto del *revisionismo territorial*.[1]

Gyula Halász dejó su tierra natal en 1922, a los veintitrés años y, en su honor, eligió el seudónimo, *Brassaï*, nombre con el que se dio a conocer. Como hombre de su tiempo, el convulso siglo XX, Brassaï se vio forzado a huir de un entorno que se caracterizaba por su conservadurismo, para buscar otros lugares donde realizar sus sueños y sus anhelos. (13) A lo largo de su vida mantuvo sus intereses, gustos y convicciones, los cuales llevó consigo para convertirse en su propio lugar, y con ello cumplir cabalmente lo que Pita Amor decía: "Yo soy mi propia casa".

Brassaï no fue el único que debió salir de su país de origen, al igual que él lo hicieron muchos de sus contemporáneos como André Kertész (Kertész Andor, 1894), un poco mayor que él, Robert Capa (Endré Friedmann, 1913), pareja de Gerda Taro (Gerta Pohorylle, 1910), Klára Lenz (1910), Emerico Weisz, conocido como Chiki Weisz (1911), y Kati Horna (1912) —nuestra Kati—, entre otros, quienes por su condición de judíos perseguidos, escaparon durante la segunda gran guerra. Eran, en este caso, artistas, los que lograron salir de su país en busca de una vida y un destino mejores.

* Texto recibido el 27 de septiembre de 2019; devuelto para revisión el 28 de mayo de 2020; aceptado el 27 de noviembre de 2020.

** Instituto Nacional de Antropología e Historia-Dirección de Estudios Históricos.

1. Nándor Dresziger, ed., *Hungary in the Age of Total War, 1938-1948*, East European Monographs (Nueva York: Columbia University Press, 1998).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Si bien, como lo señalan los autores del libro-catálogo, el joven Gyula conocía ya los sabores y aromas parisinos —pues acompañó a su padre cuando impartió clases de literatura durante un año sabático en dicha ciudad—, en un primer momento realizó una estancia artística en Berlín en diciembre de 1920, y fue en febrero de 1924 cuando decidió emigrar a París. Ante él estaba la Ciudad Luz, donde se daba cabida al arte, a las vanguardias, a la emigración, donde era posible una nueva forma de vida, que no le ofrecían ni su tierra natal ni Alemania: una existencia relajada y al mismo tiempo estrepitosa y mucho más estimulante, opuesta a la de su pasado inmediato. Es decir, una ciudad vibrante, abrumadoramente vital, donde la noche era el día, y los emigrados sin papeles, sin identidad evidente, se visibilizaban a pesar de las brumas, entre las estrellas *vangoghianas*, en los antros, los cabarets y los muros descarapelados que ocultaban sus carencias, sus virtudes distorsionadas, sus carcajadas batientes, por encima del humo del cigarro y los vapores del alcohol. En ese entorno, Brassaï se procuró mejores condiciones de vida, aun en una Europa que experimentaba las migraciones forzadas, la presencia de un arte vanguardista, pletórico de rupturas y atmósferas impensables, que alentaba el surgimiento de los escenarios diversos que se gestaban en un siglo xx conflictivo, arduo, impenetrable, enmarcado por las guerras y las posguerras.

En los ensayos que conforman este libro-catálogo los autores estudian a profundidad al artista Brassaï; sus investigaciones, que se advierten de largo aliento, parten de documentos de primera mano que corresponden a su archivo personal,[2] aunados a su propia historiografía reflejada en los múltiples libros editados por el propio fotoautor.[3] Además, recurren a las cartas que le dirigió a sus padres y amigos cercanos. Me parece que estos testimonios, de gran valor, aportan elementos clave para acercarnos a la personalidad del fotógrafo, a sus sentimientos y su percepción de la realidad que lo circundaba, a los problemas que enfrentaba respecto de la fotografía y su falta de entusiasmo hacia su quehacer. Nos permiten ver también los momentos que construyeron su mito, su nombre, su trabajo, sus deseos, sus anhelos y sus contradicciones; son registros valiosos que nos brindan datos de índole personal, los cuales derivan en honduras de las que de otra manera no tendríamos noticia.

Además, la publicación presenta varios enfoques analíticos respecto de nuestro personaje cuyo amplio abanico de habilidades artísticas muestra su capacidad creativa, y su constante conflicto entre el lenguaje visual y el escrito. En el primer ensayo de este volumen, Peter Galassi, curador y museógrafo de la muestra, así lo caracteriza a lo largo de las más de sesenta páginas de su texto (10 a 70), en el que devela muchos de los sueños del artista, su capacidad de aprendizaje, sus ne-

2. Al parecer el archivo de Brassaï se encuentra resguardado por su sobrino Phillippe Ribeyrolles, quien se ha hecho cargo de su legado desde 2004. Para consultar unas 200 obras del fotoautor véase https://ar.pinterest.com/marielamaldo/brassa%C3%AF/, así como de Óscar Colorado Nates en https://oscarenfotos.com/2012/11/15/galeria_brassai/, consultados el 11 de octubre de 2020.

3. Entre los libros más celebres de Brassaï están *Paris de nuit* (París: Arts et Métiers Graphiques, 1932), con 62 fotografías del autor; *Camera in Paris*, Kraszna-Krauz, ed., Serie Masters of the Camera (Londres: Focal Press, 1949); *Graffiti* (París: Les Éditions du Temps, 1961); *Paris secrets des années 30* (París: Editions Gallimard, 1976). Entre muchos otros que fueron traducidos a varios idiomas.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

cesidades de introyección, de conocimiento y de sobrevivencia, aspectos que lo llevaron, sin proponérselo realmente, a ser fotógrafo. Nos da noticia de la primera vez que el joven húngaro empleó una cámara fotográfica, en 1929 —que le prestó una amiga—, y cómo gracias a ello se le abrieron las puertas para trabajar un género que despuntaba en esos años con gran vigor: la fotografía para las revistas ilustradas. Según Galassi, esto le atrajo fama rápidamente y contribuyó a forjar un nombre en los años treinta. Era la época de oro de las revistas ilustradas y la fotografía era parte sustancial de ese triunfo de la imagen sobre las letras, de las noticias políticas, de las actualidades sociales, de la moda, todo aquello que emergió como publicable en los años de entreguerras. Las imágenes del fotógrafo Brassaï se adecuaron a ese mercado de bienes y productos en el día a día, con un rasgo distintivo: tenían un halo de documentalismo convincente, no obstante ser posadas las imágenes; en ello radicaba su logro, su valor.

Ante la necesidad de independizarse económicamente de sus padres, Brassaï aceptó trabajar para esas revistas y, en pocos años, encontró una importante fuente de ingresos: llegó a cobrar desde mil hasta tres mil francos por un par o una tercia de imágenes (81). Galassi deja en claro cuáles fueron las virtudes del fotógrafo y cómo resolvió en esos años sus necesidades de ser un artista a la par de hacer una puesta en escena fotográfica. Cuando trabajaba de noche capturaba imágenes fuera de toda norma, poco convencionales, que representaban la realidad tangible de las sombras y las noches parisinas, imágenes que no se habían considerado como parte del repertorio de una visualidad compartida, editada, publicada, y que llegaron a tener tal impacto en las revistas que le merecieron un lugar privilegiado en el mundo editorial y publicitario. Es importante señalar que estas fotografías no sólo aportaron valor documental y estético en su momento, incluso ahora durante su exhibición en el Palacio de Bellas Artes, siguen siendo vigentes como se ve en las copias *vintage* colocadas en los muros que ilustran la estética que procuró el fotógrafo a partir del registro cándido, de la toma momentánea, de la fisura de la pose manida —que desde los años veinte realizaba Erich Salomon, conocido como *Herr Doktor*—, y que Brassaï desarrolló con gran pulso y fuerza icónica.[4] Recordemos que ese tipo de fotografías no eran comunes en los años previos, pues ni la técnica lo permitía, dados los largos tiempos de exposición o la falta de películas más fotosensibles, que implicaban fotografías posadas con imágenes congeladas para evitar que salieran movidos los personajes. En el caso de *Herr Doktor*, y que coincide con uno de los elementos que trabajó Brassaï con gran habilidad, captaba a sus fotografiados en un momento inusual, los sorprendía, con lo que lograba tomas más naturales y espontáneas.

De esta manera, podemos reconocer al hombre de la cámara que deambulaba por la noche y que, sin intimidar a sus personajes, los llevaba a mostrarse sin ambages frente a su lente. Así, las parejas de homosexuales permitieron que se retratase sus rostros alegres, juguetones, o los enamorados que dejan ver sus cuerpos amatorios; porque el fotógrafo captaba en un segmento de segundo las esencias de esos amores clandestinos con los reflejos de la intimidad, de la clandestinidad, de las noches en vela, con un toque de documentalismo, a pesar de que muchas veces se

4. Para más información al respecto véase Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

trataba de imágenes construidas. Me parece que en ello estriba el valor de las fotografías de Brassaï, pues lograba obtener una imagen fotodocumental en momentos preconcebidos y dirigidos. Y en la naturalidad de sus personajes está la clave de su ingreso y de su éxito en las revistas ilustradas. De ese talante es la serie que se presenta de *Amantes en la Gare Saint-Lazare*, 1937 (319) —al igual que las de Nacho López en la calle de Madero y su fotoensayo *Cuando la Venus se fue de juerga*. La mencionada fotografía de Brassaï antecedió a *El beso* (1950), de Robert Doisneau, esta última es una escena recreada y posada en el París de entonces por dos incipientes actores que se amaban y besaban, llamados Françoise Delbart y Jacques Carteaud, y se pensaba que era una imagen meramente documental. Nuestro autor, sin prisa y con buena fortuna, coloca a los personajes de acuerdo con sus requerimientos y, al tener un ojo educado en la tradición de las Bellas Artes, crea composiciones clásicas que incluso rompe, ante la necesidad de cubrir sucesos y captar personajes; esta habilitad le permitió retratar esa peculiar vida cotidiana.

Brassaï dedicó largas noches de desvelos a su trabajo, para poder dejar el testimonio material de un mundo que hasta ese momento no se veía, ni se difundía de una manera tan explícita y cruda como él lo hizo. Por otro lado, el medio técnico de las cámaras cambió; a partir de la primera guerra mundial los aparatos se mejoraron, se redujo su tamaño, además se hicieron películas más fotosensibles con mejores soportes. Sobre las cámaras de Brassaï y de sus aficiones técnicas destaca su gusto por el formato de 35 mm y el formato medio. Se sabe que en los años treinta usaba una cámara con chasis para veinticuatro placas que disparaba todo el rollo en cuestión de minutos (75); es conocido el hecho de que después compró una cámara Leica y que tenía algunas consentidas; al igual que Henri Cartier-Bresson, con esa pequeña y discreta cámara silente logró penetrar en la bruma nocturna, en los rincones donde encontró a los personajes más inusuales para plasmarlos con la fuerza viva en los granos de plata. La Ciudad Luz vista de día y de noche fue también el tema de dos libros. Estos proyectos, que tuvieron una muy buena acogida en su momento, con seguridad respondían a su interés por los libros de arte que tanto observó. De esto da cuenta Galassi, al abordar la infancia, adolescencia y madurez de Brassaï, con atisbos de sus necesidades estéticas, plásticas y literarias, así como de su renegar de su profesión de fotógrafo, y de su pasión por las otras artes. En las pinturas que realizó se nota ya su interés por la composición en picada y contrapicada, recurso que usó con gran habilidad en la fotografía; pero más aún, esto se evidencia en sus dibujos de gran carácter y fuerza, con una calidad de línea y firmeza en el pulso de tono expresionista, como se constata en la exposición y en el catálogo.[5] Galassi da cuenta puntual de sus libros, exposiciones y de los diversos trabajos que tuvo que llevar a cabo para mantenerse en el ámbito de la fotografía documental y de las revistas ilustradas en esos años.

El segundo ensayo del libro-catálogo es del también curador y fotohistoriador Stuart Alexander (72-87), quien nos propone un análisis de las imágenes de Brassaï en la prensa ilustrada. El autor narra la manera cómo

5. Algunos ejemplos nos los proporciona el mismo catálogo como lo podemos ver en su dibujo (1921-1922) de la página 270 y en el grabado en madera (1918) de la página 271, trazo que recuerda claramente la fuerza del expresionismo alemán de la época.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

nuestro personaje se introdujo en ese medio y cómo a los 22 años desde su estancia berlinesa, escribía y hacía fotografías para dos periódicos húngaros. Ahí Brassaï definió con claridad sus intereses como periodista, editor y fotógrafo, pues dio una estructura literaria a su quehacer de ahí en adelante, incluso después de abandonar la fotografía. De alguna manera a su destino lo marcó el trabajo como fotógrafo de sendas publicaciones que lo adoptaron por el ojo lúcido, la mirada particular que ejercía con su cámara. Ese ojo mecánico que nunca descansa —como señaló Cardoza y Aragón sobre la fotografía en 1933 en la revista *Todo*—, le valió ser llamado por revistas como *Vu* y haberse iniciado en las más importantes de su tiempo como las alemanas *Illustrierte Zeitung* y *Münchner Illustrierte.* Aunado también a los cambios tecnológicos de las imprentas que permitían una mayor calidad en la reproducción con costos más bajos y con tirajes muy altos, que permitieron que la fotografía alcanzara gran relevancia editorial. Brassaï descubrió que en el mundo de las revistas ilustradas el pago era extraordinario, además de que las imágenes podían usarse varias veces o bien le solicitaban artículos ilustrados, muy bien remunerados, que le permitían una vida más holgada en términos económicos, por lo que estaba a la caza de imágenes que podían satisfacer las necesidades visuales de sus editores, como les comentó en una carta a sus padres (17 y 18). Si bien al principio colaboró con algunas revistas de corte surrealista como *Minotaure*, su primer trabajo de encargo fue para el periódico *Paris-Soir,* en el que a solicitud expresa montó una escena para fotografiarla. También participó en revistas de tintes más sexuales y de noticias de actualidad como *Paris Magazine* y colaboró con otras como *Voilá*, *Regards.* En un segundo momento trabajó para *Lilliput*, *Coronet* y con *Harper's Bazaar*, para las que entregaba sólo las series que él decidía, ¡así de cotizado se volvió su ojo! En 1957, trabajó el color para *Realities* y el semanario *Sports Illustrated.* Señala Peter Galassi:

> En noviembre de 1936, mientras trabajaba en un catálogo de cuarenta y ocho páginas de encendedores, ceniceros, relojes, lámparas y jarrones, se quejaba en su diario: "¡Qué difícil es fotografiar bien un mechero!"
>
> Sin embargo, el éxito profesional nunca fue un objetivo prioritario para Brassaï y tampoco tenía la intención de dedicarse a la fotografía, que, como la mayoría de los aspirantes a pintores, había mirado con desprecio. A pesar de la extraordinaria productividad y del ímpetu creativo de su trabajo fotográfico, siguió sintiéndose profundamente incómodo con la idea de abandonar las artes tradicionales (17).

Su quehacer como fotógrafo le permitió interactuar de manera conjunta con sus editores, ya que comprendía las necesidades del momento; propuso imágenes poco usuales e incluso muy provocadoras, como la serie de prostitutas en la calle, en la que algunas parecen ignorarlo mientras que otras lo miran de frente, retadoras, o le sonríen complacientes (53 y 182 a 186); también están las fotos de los desnudos publicadas en *Minotaure* (170). Estas imágenes conforman en el catálogo la sección de "Los placeres II", ahí vemos a un trío de mujeres desnudas de "Chez Suzy", colocadas de espaldas al espectador, pero de frente al cliente que elegirá a la mujer que desea para esa noche —mientras Suzy, la matrona dueña del lugar, se cubre el rostro—; en otras también aparecen de espaldas con vestidos traslúcidos que muestran su trasero de manera clara; o aquella otra que posa frente al espejo a la vez que esconde su

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

rostro dándole la espalda al fotógrafo. También las hay en pleno acto sexual en uno de los cuartos de la casa de Suzy (190 a 197). Todas estas imágenes trasgresoras de una moral, pero producto claro del periodo de entreguerras.

Así, gracias a la capacidad del fotógrafo húngaro de asombrar a los editores y al público en general, obtuvo trabajos de primera línea; realizaba puestas en escena y armaba sus composiciones con los modelos y lograba una apariencia de fotografía documental. Después de hacerse de un nombre logró incluir las imágenes que él deseaba y combinaba con gran habilidad sus intereses formales y estéticos con las peticiones de los editores. De ello fue haciendo en el camino series y temas que publicaba en libros, esto lo diferenciaba de otros de sus coetáneos y contemporáneos, pues él tuvo la visión de abrir una importante veta para los fotógrafos con los fotolibros. Es el caso de *Paris de nuit*, creado en 1932, el cual tendió un vínculo con el arte que los editores encontraron conveniente. También realizó fotografías en las peluquerías y estéticas parisinas en diferentes momentos, y aunque no gozaba tanto con este tipo de trabajo, logró mantenerse en el medio de la revista *Coiffure de Paris*, que, además, le pagaba muy bien. Sabemos que Robert Capa, Cartier-Bresson, Robert Doisneau, David Seymur, entre otros, formaron el Grupo Magnum en 1947, el cual operaba en París, Londres, Nueva York y Tokio, y que tuvo una importante influencia mundial; ellos eran los especialistas de la imagen internacional de guerra, eran los documentalistas y fotoperiodistas de otras tesituras, muy diferentes a los fotógrafos de las revistas ilustradas.[6] Los vasos comunicantes en México eran mayores, más compartidos porque la profesión no era bien pagada, y había que dedicarse a diferentes variantes de la fotografía para mantener un estatus profesional y un ingreso más o menos digno.

La revista *Harper's Bazaar* le dio renombre y sustento a las imágenes de Brassaï, revitalizada en 1933 bajo la mirada de su dueño, el conocido empresario editorial William Randolph Hearst, con quien trabajó hasta 1939 cuando Francia fue ocupada por los alemanes. El fotógrafo se alejó de la cámara, y tiempo después se reconcilió con su labor para continuar recorriendo el mundo acompañado de su esposa, esto sucedió una vez que perdió el miedo a que los agentes de migración en Francia no lo dejaran retornar. Al lado de Gilberte Mercédès Boyer —20 años menor que él, que por cierto se conocieron en 1946 y se casaron en 1948—, recorrió el mundo; con ella viajó a fotografiar Australia, Grecia, Italia, Marruecos, España, Suiza, Turquía, hasta llegar por primera vez a los Estados Unidos en 1957. Tres meses que dejaron una honda huella en las películas de plata y gelatina de la cámara del fotógrafo húngaro.

Fue 1959 el principio del fin de su participación en las revistas ilustradas, como lo señala Alexander. Las experiencias subsiguientes no fueron tan gratas por lo que dejó de trabajar por encargo para dedicarse a preparar libros, manuscritos, textos, aunados a las últimas fotografías realizadas entre 1962 y 1965, como son los retratos que hizo de Alberto Giacometti justo antes de la muerte de este artista y escultor. Finalmente, su parte de editor, que siempre lo habitó, encontró en los libros el uso social que necesitaba para mostrar sus fotografías y publicó: *Le Paris se-*

6. Gemma Salvà Santanachs, *Magnum Magnum* (Londres/Barcelona: Thames & Hudson/Lunwerg Editores, 2008).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

cret des années 30, *Les Artistes de ma vie*, y el libro sobre *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, el cual terminó poco antes de morir en 1997.

En un tercer ensayo, el multipremiado escritor español Antonio Muñoz Molina analiza al fotógrafo Brassaï desde la perspectiva de la historia de las mentalidades, y con la información que nos brinda podemos inferir algunas de sus interacciones profesionales (88-99). Si bien no hace un recuento de sus amistades más allá de la presencia de André Kertész en su vida profesional, ya que no brinda mayores detalles de su relación amistosa o laboral con fotógrafos de la talla de Cartier-Bresson, Robert Capa, Gerda Taro, entre otros, sí se dibuja su capacidad de socializar con quienes lo rodeaban en su vida cotidiana. Con el título "Espíritu literario de la fotografía", conocemos a un Brassaï peculiar e interesante que no disfrutaba del todo su labor con la cámara, y que gracias a la literatura, a sus escritos, cobró mayor sentido su vida. Según Picasso, no estaba satisfecho con su trabajo, y le comentó a Françoise Gilot que: "Los dentistas y los fotógrafos no están jamás satisfechos de su trabajo. Los dentistas quieren ser médicos y los fotógrafos quieren ser pintores" (90). El autor del ensayo señala contundente: "Es la incertidumbre, la mezcla de inclinaciones contradictorias, la innata extranjería, el dejarse llevar de un lado a otro, lo que confiere una profunda paradójica unidad de estilo a todo lo que hizo Brassaï" (92). Así, el autor encauza el análisis del fotógrafo a partir del carácter incierto y periférico de su oficio, que correspondía a sus mundos nocturnos y que le permitía moverse con soltura en esos bajos fondos. Para Molina, el libro *Conversaciones con Picasso* le da a la obra de Brassaï la necesaria intertextualidad entre literatura y fotografía, ya que: "Es la memoria elaborada, con la claridad de la retrospectiva y la nostalgia del paso de los años, es una crónica de los tiempos más oscuros de Europa, es un libro de fotografía, es un retrato verbal y visual de Picasso" (96). Lo cierto es que Brassaï dejó de fotografiar y evitó reciclar sus imágenes, para darle paso a su creatividad en el ámbito de las letras. Ahí ambas disciplinas se complementaron, y dieron lugar a un Brassaï más complejo en términos de su ser profesional y creativo.

El libro-catálogo que aquí se reseña fue posible gracias a la participación de Mapfre, la Fundación Mary Street Jenkins y del Palacio de Bellas Artes —bajo el sello de la Secretaría de Cultura—; destaca por la alta calidad visual e impecable reproducción de las obras presentadas en México, que nos permiten ser testigos de la vida cotidiana de la Ciudad Luz, sobre todo de sus noches turbias, desgarbadas, irredentas y, por ello, entrañables; descubrimos en ellas la moda que esta ciudad lanzaba al mundo, las nuevas tendencias y estilos de confección, de peluquería; el ejercicio de trabajar con los modelos *in situ*; el espíritu provocativo de aquella realidad imperceptible al ojo no entrenado, todo ello distintivo de la obra de Brassaï. Además, apreciamos en estas imágenes el recurso de la composición en ángulos oblicuos; los reflejos del azogue, con los que gustaba jugar continuamente en los espejos; la estética del fragmento al proponer sólo elementos mínimos de la presencia humana, seres entrecortados de apariencia poco usual. Es así como captó a la cantante *Kiki de Montparnasse* en el Cabaret des Fleures (102), donde, en un recuadro que parece salirse del fotograma, aparece en segundo plano su amante, André Laroque, tocando el acordeón. En esta imagen, resuelta con ángulos poco convencionales, se representa a los personajes con poca profundidad de campo, con un desenfoque evidente, producto de la lente abierta

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

en todo su diafragma para exponer la imagen y evitar el uso del *flash*. Estas características se condensarán en otras imágenes, como el recurso del fuera de foco y la escasa profundidad de campo al abordar a sus personajes, y la descolocación de la mirada al ubicar el primer plano fuera de foco, a pesar de tratarse de la imagen principal, y situar a sus modelos o personajes en un punto áureo aparentemente espontáneo, tal como lo solían hacer los fotodocumentalistas y fotoperiodistas de la época.[7] Con sus habilidades y su cultura visual, el fotógrafo húngaro rompía los esquemas y convenciones del retrato de gabinete, y proponía un retrato documental, al asumir y generar elementos visuales e iconográficos de vanguardia, propios de su época, como lo hacían los pintores, los escultores, incluso los fotógrafos de arte y los fotoperiodistas.

Una de las peculiaridades del trabajo de Brassaï, justamente, constituye un elemento de enlace entre el fotodocumentalismo, el fotoperiodismo y la fotografía de autor. Sus imágenes comparten esos tres estamentos de la fotografía y dan la pauta de la apariencia de una nota o noticia gráfica cuando son imágenes muchas veces construidas y posadas. De tal suerte que, el abrazar con esa generosidad y talento la construcción de las imágenes, representó rupturas y continuidades, lo que para los editores significó el inicio de una forma publicitaria que tardaría muchos años más en desarrollarse, involucrando escenas, personajes y objetos de la vida real y no confeccionados a propósito en un set especial. Este tipo de imágenes fueron por ende muy acogidas y apreciadas en esos años de traslados de la visualidad. Ahí aparecen las prostitutas que no parecen serlo, las noches de juerga, las parrandas insalvables, la vida dura, indómita y oculta que coexistía con la publicidad y la venta de peinados y trajes.

Observamos, así, el *París íntimo* que se dejó capturar por el ojo cíclope de la cámara de Brassaï, quien no quería ser fotógrafo y lo fue ya que consideró que era el mejor medio para captar la esencia de su momento. Sin duda, Brassaï fue uno de los mejores fotógrafos de su época; sus imágenes, paradigmáticas, aprehenden la realidad tangible y son testimonios silentes, no invasivos, capaces de legar una huella definitiva y transformadora de las conciencias mundanas. Gracias al esfuerzo conjunto de varias instituciones, se presentó en suelo mexicano una de las mejores exposiciones internacionales, a la que se suma este libro-catálogo de notable calidad editorial. Importa destacar que los tres ensayos que contiene son de gran calidad; no obstante, considero que faltó investigar aún más los lazos del artista con otros fotógrafos contemporáneos y coetáneos, sus encuentros o desencuentros profesionales, porque sin duda se cruzaron en ese París nocturno; de ello no hay indicios claros en el libro ni de las redes sociales que pudieron servir de agentes detonantes o no en la vida cultural y laboral de ese momento, lo cual aportaría luz sobre un periodo de gran movilidad en Europa y más aún al ser el destino esa ciudad cosmopolita y pluricultural.

El Palacio de Bellas Artes albergó una obra que, en su momento, respondió a las necesidades editoriales de las revistas y los diarios; imágenes que no tenían ni por asomo el estatuto de bellas artes, pues se consideraban como producto de un arte menor. Hoy, de nuevo se recupera a la fotografía por sus aportaciones al arte y a la técnica, y se le analiza desde una mejor escala estética. Ello nos permite obser-

7. Joaquín Moya, Miquel Galmes y Jordi Gumí, "La composición", *Fotografía para profesionales* (Madrid: Techne, 1976).

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

var que nuestra historia visual está compuesta de imágenes inéditas e irredentas de un pasado mediato —parafraseando a Cardoza y Aragón—, desde el ojo cíclope, mecánico e insomne, de Brassaï, el creador y gestor de formas de la vida nocturna, en las que el ojo de la cámara perpetuó una mirada insoslayable en esos tiempos de cambios constantes, de observación de las mutaciones, y de apertura que gestaron transformaciones profundas en la fotografía y que ahora retoman los estudios de cultura visual y de la historia de la mirada. Al tener la obra de Brassaï en los muros de uno de los recintos culturales más importantes del país, esas fotografías *vintage* cobran una gran fuerza expresiva como los *graffitti* de las paredes que parecen recordarnos a las cuevas de Altamira, así como los materiales inéditos de sus dibujos y su gráfica de gran fuerza gestual, aunados a las ediciones periódicas de época creadas por y para Brassaï. Este catálogo nos permite conocer, aprender y rescatar a uno de los más importantes exponentes de la fotografía que alimentó la cultura del siglo XX, y que ahora casi a cien años de distancia nos lega una impronta sustancial porque mantuvo su identidad creativa y una autenticidad más allá de los lineamientos y normas visuales de su época.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

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

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

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 tempori*: Gombrich y la tradición", en ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. Las referencias hemerográficas deberán incluir: autor, "Título del artículo", *Nombre de la Publicación* (en altas) número del volumen, número (fecha de publicación): páginas citadas; por ejemplo: Francisco Egaña Casariego, "Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York", *Archivo Español de Arte 86*, núm. 343 (2003): 237-262. Cuando se trate de periódico: Autor, "título del artículo", *Nombre del Periódico*, volumen, número, sección, fecha, año, página; por ejemplo Teresa del Conde, "Naturaleza herida: González Serrano", *La Jornada*, vol. 54, núm. 24, secc. Opinión, 20 de agosto, 2013, 12.
5. Si por la naturaleza del texto es necesario hacer referencias a las obras dentro del mismo y utilizar el sistema de documentación autor-año entre paréntesis, se pide seguir también lo establecido por *The Chicago Manual of Style*; por ejemplo: (De la Fuente 1996, 114).
6. Las referencias a documentos en archivos se presentarán de la siguiente manera: emisor; título del documento; fecha; nombre completo del repositorio la primera vez que se cite y, entre paréntesis, las 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-

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

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, *Títul*o, 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-

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

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 cumplimento, 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.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

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.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

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.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

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.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

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 tempori*: 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

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

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

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

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.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

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.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

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.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director
IVÁN RUIZ

ELISA VARGASLUGO†, EDUARDO BÁEZ MACÍAS†, ALBERTO DALLAL, RITA EDER ROZENCWAIG, FAUSTO RAMÍREZ ROJAS, AURELIO DE LOS REYES, JULIO ESTRADA, ALICIA AZUELA DE LA CUEVA, MARTHA FERNÁNDEZ GARCÍA, ROGELIO RUIZ GOMAR, MARIE-ARETI HERS, CLARA BARGELLINI, GUSTAVO CURIEL MÉNDEZ, ELIA ESPINOSA LÓPEZ, OLGA SÁENZ GONZÁLEZ†, LOUISE NOELLE, ARTURO PASCUAL SOTO, DÚRDICA ŠÉGOTA TOMAC†, PABLO ESCALANTE GONZALBO, ARNULFO HERRERA CURIEL, EMILIE CARREÓN BLAINE, DIANA MAGALONI KERPEL, JAIME CUADRIELLO, MARÍA ELENA RUIZ GALLUT, RENATO GONZÁLEZ MELLO, CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ, MARÍA DE LA LUZ ENRÍQUEZ RUBIO, LETICIA STAINES CICERO, MARÍA TERESA URIARTE, MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL, ENRIQUE X. DE ANDA ALANÍS, ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA, PETER KRIEGER, PATRICIA DÍAZ CAYEROS, JESÚS GALINDO TREJO, ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA, HUGO ARCINIEGA, PABLO F. AMADOR MARRERO, CONSUELO CARREDANO, DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN, LAURA GONZÁLEZ, FERNANDO BERROJALBIZ, LINDA BÁEZ RUBÍ, OSCAR FLORES FLORES, DAVID M. J. WOOD, ROBERT MARKENS, GENEVIÈVE JEANINE ALICE LUCET, KARLA LETICIA JASSO LÓPEZ, HELENA CHÁVEZ MC GREGOR, ANA GUADALUPE DÍAZ ÁLVAREZ†, DANIEL MONTERO FAYAD, IVÁN RUIZ, DENISE FALLENA MONTAÑO, MARIANA AGUIRRE, 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, MANUEL ESPINOSA PESQUEIRA†.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, volumen XLIII, número 118 (primavera de 2021) se terminó de imprimir el 22 de marzo de 2021, 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.

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118

https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2021.118