

ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS



NÚMERO II9 OTOÑO DE 2021 MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas
volumen XLIII, número 119,
otoño 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, Coyoacán, Ciudad de México
anliie@unam.mx/www.analesiie.unam.mx
(52-55) 56227250 ext. 85025

Portada: Cesare Ripa, *Iconologie, Ou, Explication Nouvelle De Plusieurs Images, Emblemes, Et Autres Figures Hieroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, & des Passions humaines*, vol. 2 (Paris: Guillemot, 1643), 138.

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

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

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

Sumario

LAS EDITORAS	
<i>Presentación</i>	5
 <i>Artículos</i>	
LAURA APOLONIO Y MAR GARRIDO-ROMÁN	
<i>La estética de la escucha: diálogos sensoriales, lúdicos y poéticos con la ciudad</i>	11
NEKANE PAREJO Y AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ	
<i>El impacto de las nuevas tecnologías en la estética fotográfica. Tipologías en la obra de Pedro Meyer</i>	49
BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO	
<i>El caso Ayotzinapa. Arte y derechos humanos</i>	75
PABLO ALLEPUZ GARCÍA	
<i>(Auto)biografía de un fracaso: el pintor-funcionario Adolfo Moreno Sanjuán a través de sus memorias</i>	105
ÁLVARO RECIO MIR	
<i>Los tres exámenes de Luis Violante como maestro carroceros (México, 1803): ¿inepto o extraordinario?</i>	141
ANTONIO RUBIAL GARCÍA	
<i>Patrones, clientela y patrocinios. La tipología iconográfica de la Virgen de la Misericordia y del patrocinio de san José en la Nueva España</i>	169
RIE ARIMURA	
<i>The Origins, Spread and Interfaith Connections around the Prayer Beads: A Case Study of the Evangelization of Japan</i>	209
FABIOLA MARTÍNEZ RODRÍGUEZ	
<i>Mexico's Interamerican Biennials and the Hemispheric Cold War</i>	249

SOFÍA VINDAS SOLANO

La I Bienal Centroamericana de Pintura y la presencia de Marta Traba en la prensa costarricense y guatemalteca, 1970-1979

287

MAURICIO TOSSI

Apropiaciones historiográficas en la dramaturgia argentina de la posdictadura: los casos Raúl Dargoltz y Juan Raúl Rithner

329

DANIEL MARTÍN SÁEZ

¿Qué es la ópera? Una tipología general de ideas filosóficas

363

Obras, documentos

JOSÉ LUIS HERNÁNDEZ LUIS

Intervenciones del arquitecto Francisco Ferriol en Alcañices (Zamora) a principios del siglo XX

401

Semblanza

PETER KRIEGER

In memoriam Martin Warnke

429

Reseñas

Un recuerdo al futuro, de Luciano Berio, por JAZMÍN RINCÓN; *Construcción y destrucción de conventos del siglo XVI. Una visión posterior al terremoto de 2017*, de Alejandra González Leyva, por GLORIA DONAJÍ VELASCO REYES

447

Normas para la presentación de originales

459

Submission Guidelines for Authors

465

Presentación

Y por eso cada obra de arte va acompañada de su propia epistemología: ¿qué quiere decir esto?, e incluso de su propia ontología: ¿qué es esto?

MAURICIO BEUCHOT
Hacia una estética analógica¹

El número 119, temporada de otoño 2021, de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* conjunta diversas construcciones teóricas y acercamientos metodológicos que de manera perspicua permiten conocer ciertos componentes del fenómeno estético desde nuestra propia modernidad. La lectura de los textos que reúne —provenientes de una colectividad interesada en los principios, fundamentos, extensión y técnicas de la expresión humana, mediante el estudio puntual de sus imágenes visuales, sonoras y táctiles e imaginarios— conlleva un cargado itinerario. Su recorrido transita por diversos horizontes que permiten teorizar sobre las constelaciones que rodean la producción artística y material para vislumbrar el amplio ámbito de la experiencia estética al que puede abrirse el individuo en su estar y en su historia.

El artículo “La estética de la escucha: diálogos sensoriales, lúdicos y poéticos con la ciudad”, de Laura Apolonio y Mar Garrido-Román, nos introduce de manera magistral a entender los mecanismos estéticos que son capaces de activar la percepción humana en el recorrido cotidiano de los espacios urbanos. La amplia gama de estímulos visuales y sonoros se analizan y se ponen en

1. *Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua*, t. XXXVIII (Ciudad de México: Academia Mexicana de la Lengua, 2012), 217-228.

relación con la construcción de una experiencia a partir de la cual es posible estructurar, mediante diversos dispositivos mediales, el sentimiento de presencia y pertenencia del individuo a lugares determinados con características propias. Con el texto de Nekane Parejo y Agustín Gómez Gómez “El impacto de las nuevas tecnologías en la estética fotográfica. Tipologías en la obra de Pedro Meyer”, el principio de nuestro recorrido transita por espacios y lugares, tanto reales como de la memoria, igualmente atrapados mediante el empleo del dispositivo fotográfico en el trabajo artístico de Pedro Meyer. Señala las calidades estéticas logradas mediante la imagen análoga y digital de distintos motivos que son puestas en comunicación para plantear, más que sus límites, una transición interesante entre la realidad y su representación, que nos ayuda a comprender el diálogo creativo que marcó la historia y la biografía del fotógrafo.

Blanca Gutiérrez Galindo, con “El caso Ayotzinapa. Arte y derechos humanos”, nos confronta con los usos políticos de la imagen fotográfica de los rostros de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa, en diferentes obras contemporáneas. Su acercamiento nos permite comprender cómo mediante las imágenes de los rostros se potencia la dignificación de las víctimas al reactivar la memoria política, reclamar derechos de verdad y abonar así al reconocimiento moral, social y jurídico de los desaparecidos ante la *hibris* o desmesura que rodea la violencia.

El texto “(Auto)biografía de un fracaso: el pintor-funcionario Adolfo Moreno Sanjuán a través de sus memorias” de Pablo Allepuz García abre una dimensión no considerada en las biografías artísticas, a saber, el fracaso. Nos encamina con sensibilidad a explorar el fracaso como parte del devenir artístico y cuestiona la figura del genio al interior de los cánones de creación de la historia del arte. La microhistoria en su análisis contribuye a ensanchar y repensar la construcción de una historia del arte oficial en el contexto de la guerra civil española. A su vez, “Los tres exámenes de Luis Violante como maestro carrocerero (México, 1803): ¿inepto o extraordinario?” nos enfrenta a una segunda biografía desarrollada por Álvaro Recio Mir de un maestro carrocerero cuyo pleito jurídico le sirve al autor para inquirir en el circuito de producción material de la sociedad novohispana. Arroja luz sobre los roles desempeñados, pero, más allá, pone al descubierto la dinámica de poder, autoridad y legitimación generada al interior del gremio de carroceros de la capital virreinal, y nos lleva así a comprender sus repercusiones en los procesos de producción artística.

Antonio Rubial nos manda a explorar las figuras del patrocinio y su promoción en su dimensión de historia política, social y económica mediante “Patronos, clientela y patrocinios. La tipología iconográfica de la Virgen de la Misericordia y del patrocinio de san José en la Nueva España”. El estudio articula una perspectiva en la que dialoga un conjunto de obras artísticas cuyos modelos y antecedentes iconográficos nos revelan sus transformaciones, adaptaciones y usos, no sólo según las condiciones económicas de los estamentos, sino también su reflejo en la conformación de prácticas devocionales y artísticas.

Continúa “The Origins, Spread and Interfaith Connections around the Prayer Beads: A Case Study of the Evangelization of Japan” de Rie Arimura, quien nos permite situar el uso del rosario entre el mundo católico y el budista en los modos de construcción artística con base en las motivaciones misionales de órdenes mendicantes en el Japón. Desde su propuesta metodológica entendemos mejor la circulación de imágenes y objetos que al concebirse como catalizadores de energías modelan y estructuran comportamientos, pero también imaginarios que orientan y guían, a su vez, la producción artística y material, así como su recepción.

El recorrido del cargado itinerario que traza este número se detiene en los condicionamientos políticos que circulan en el arte latinoamericano. En “Mexico’s Interamerican Biennials and the Hemispheric Cold War”, Fabiola Martínez Rodríguez emplaza las dos Bienales Interamericanas de México (1958; 1960) como arena de contienda entre el arte abstracto y el realista para confrontarnos de modo diferenciado con la relación entre ambas bienales. Traza el cuadro político interno de México, así como el papel desempeñado por los artistas al interior de una disputa estético-política y la comprensión de las instituciones operantes en ella a partir del eje Washington-México. A su vez, Sofía Vindas Solano, en “La I Bienal Centroamericana de Pintura y la presencia de Marta Traba en la prensa costarricense y guatemalteca, 1970-1979”, reconstruye los procesos creativos a partir del debate llevado a cabo en la prensa costarricense y guatemalteca que suscitó el fallo del jurado internacional en la Primera Bienal de Pintura de 1971. A partir de su puntual análisis hemerográfico es posible trazar un nuevo horizonte historiográfico que permite reconstruir y reconocer las múltiples transferencias e influencias culturales entre los países de la región.

En este sentido, Mauricio Tossi en “Apropiaciones historiográficas en la dramaturgia argentina de la posdictadura: los casos Raúl Dargoltz y Juan

Raúl Rithner” analiza la dramaturgia de dos obras teatrales fuera del foco central de Buenos Aires con lo que abre una veta ignorada por la historiografía argentina. El autor reflexiona sobre la apropiación historiográfica que las mismas obras proponen y construyen, y muestra en ello cómo se orquestan las estrategias de producción de los directores y cómo se configuran y resignifican los contenidos y temáticas en el acontecer estético dramático del escenario. En este espacio, el artículo “¿Qué es la ópera? Una tipología general de ideas filosóficas”, de Daniel Martín Sáez nos presenta una revisión crítica de textos sobre la ópera, y nos invita a problematizar sus conceptualizaciones forjadas al interior de una historiografía que ha trabajado con una tipología de ideas y categorías específicas. Su cuestionamiento sirve para convocarnos a explorar una pluralidad manifestada en los vehículos visuales y sonoros que estructuran el acto y la experiencia estética durante la representación, y postula, así, el requerimiento de un nuevo modo de acercamiento a este género.

La sección de “Obras, documentos” contiene la aportación de José Luis Hernández Luis, “Intervenciones del arquitecto Francisco Ferriol en Alcañices (Zamora), a principios del siglo xx”, texto que aborda los procesos de gestación del diseño arquitectónico y sus mecanismos simbólicos en la acuñación y transmisión de una imagen determinada: la de la administración pública. A partir de ella nos muestra cómo se construye la identidad burguesa de cara a las formas y técnicas arquitectónicas modernas en un entorno rural a comienzos del siglo xx.

Prosigue la sección con una Semblanza de Martin Warnke elaborada por Peter Krieger, quien da cuenta de la biografía intelectual del historiador de arte alemán e identifica la repercusión de la misma en el impulso a los estudios de la imagen y la investigación de la iconografía política. Con ella nos muestra el potencial que tienen las biografías, pues no sólo se trata de una persona sino del circuito de intercambios personales de ideas al que da lugar más allá de los límites geográficos y generacionales.

El número cierra con dos reseñas. La primera de Jazmín Rincón sobre el libro de Luciano Berio, *Un recuerdo al futuro* (Barcelona: Acantilado, 2019), donde el mundo creativo y reflexivo del compositor italiano se expresa por medio de una serie de conferencias, cuyo hilo conductor se centra en el rescate de la experiencia musical y su valor en sí misma, más allá de las palabras explicativas, pero rica en referentes y referencias históricas. La segunda, de Gloria Donají Velasco Reyes que versa sobre el libro de Alejandra González

Leyva *Construcción y destrucción de conventos del siglo XVI. Una visión posterior al terremoto de 2017* (México: Secretaría de Cultura-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2019), nos confronta con la arquitectura y sus materiales constructivos para subrayar la necesidad de valorar la dimensión histórica, técnica y científica en la recuperación de nuestro patrimonio cultural.

Las editoras
Ciudad de México, 2021.

La estética de la escucha: diálogos sensoriales, lúdicos y poéticos con la ciudad

The Aesthetics of Listening: Sensory, Playful and Poetic Dialogues with the City

Artículo recibido el 9 de septiembre de 2020; devuelto para revisión el 22 de febrero de 2021; aceptado el 6 de abril de 2021; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2021.119.2753>.

Laura Apolonio Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, lauraapo@ugr.es, <https://orcid.org/0000-0002-4839-661X/>

Líneas de investigación Arte; cuerpo; espacio; caminar; arte público.

Research lines Art; body; space; walking; public art.

Publicación más relevante “El cuerpo es el corazón del mundo. Entrevista a David Le Breton”, *Arte, Individuo y Sociedad* 32, núm. 3 (2020): 829-834.

Mar Garrido-Román Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, margr@ugr.es, <https://orcid.org/0000-0002-1454-2471>

Líneas de investigación Videocreación; arte sonoro; fotografía; imagen en movimiento.

Research lines Videocreation; sound art; photography; moving image.

Publicación más relevante “Copias de copias: la apropiación de la apropiación en arte contemporáneo”, *Observar* 11, núm. 2 (2017): 203-217.

Resumen El objetivo de este artículo es reivindicar el potencial creativo de la escucha como experiencia estética y herramienta artística. Al partir de consideraciones sobre el urbanismo sensorial, la semiótica y la poética de la ciudad, iremos profundizando nuestra investigación en la fenomenología de la escucha, analizaremos el *soundwalking* (paseo sonoro) desde sus orígenes hasta algunos de los ejemplos más sugerentes de artistas contemporáneos, mostraremos cómo la escucha, unida al paseo, constituye una potente herramienta capaz de ampliar y transformar nuestra percepción del mundo. Por último, presentaremos nuestro proyecto de *Cartografías sonoras de Granada*, una creación de paseos sonoros por la ciudad para invitar a los caminantes a descubrir una nueva dimensión estética que abre la conciencia a un mundo sugerente, frágil y efímero,

siempre presente, aunque a menudo invisibilizado por la vida apresurada en su afán productivo.

Palabras clave Urbanismo sensorial; caminar; *soundwalking*; arte sonoro; paisaje sonoro.

Abstract The aim of this article is to claim the creative potential of listening to sounds in urban planning and architecture as well as in other artistic fields. Starting from considerations on sensory urbanism, semiotics and poetics of the city, it sets out to deepen research into the phenomenology of listening by analyzing soundwalking from its origins to some of the most suggestive examples of contemporary artists, showing how listening to sounds, together with walking, is a powerful tool for expanding and transforming our perception of the world. Finally, it presents the project of *Sound Cartographies of Granada*, a creation of soundwalks around the city to invite walkers to discover a new aesthetic dimension that opens consciousness to a suggestive, fragile and ephemeral world, always present, although often made invisible in the daily rush of a life obsessed by productivity.

Keywords Sensory urbanism; walking; soundwalking; sound art; soundscape.

LAURA APOLONIO Y MAR GARRIDO-ROMÁN
UNIVERSIDAD DE GRANADA

La estética de la escucha: diálogos sensoriales, lúdicos y poéticos con la ciudad

El urbanismo sensual. Sensorialidad frente a racionalidad

En su texto *Sull'immagine sonora della città*¹ (Sobre la imagen sonora de la ciudad),² Antonella Radicchi cuenta que cuando le preguntaron a la primera mujer cosmonauta, Valentina Tereshkova, sus impresiones sobre su experiencia en el espacio, ella respondió que lo que más le llamó la atención, más aún que la asombrosa vista del universo, fue la terrible ausencia de los sonidos naturales, sobre todo el de la lluvia. Experiencia que, escribe Radicchi,³ recuerda al protagonista de la película *Solaris* de Tarkovski que, en su nave espacial, necesita reconstruir el ruido del viento con un papel de seda y un ventilador. Estos ejemplos son significativos sobre la importancia de los sonidos y de los valores que les atribuimos. El ambiente sonoro que nos envuelve fundamenta en gran medida, tanto la construcción de nuestra identidad como la transmisión de nuestra memoria, ya que no sólo es importante el ecosistema sonoro que habitamos, sino también todos los sonidos que han ido tejiendo nuestro sustrato mnemónico.

Antonella Radicchi propone crear un nuevo tipo de urbanismo sensorial capaz de proyectar espacios urbanos que potencien la escucha sonora al despertar a sus transeúntes a la conciencia corporal, rompiendo con una movilidad

1. Antonella Radicchi, *Sull'immagine sonora della città* (Firenze: Firenze University Press, 2012).

2. Todas las traducciones de textos originales en el artículo son de las autoras.

3. Radicchi, *Sull'immagine sonora della città*, VII.

urbana estrictamente funcional en la que los ciudadanos se mueven como autómatas sin ser conscientes ni del espacio que atraviesan ni de su propio cuerpo en movimiento. Se pretende así activar la percepción de lo cotidiano para descubrir su infinita riqueza y afianzar los vínculos entre los ciudadanos y su propia ciudad, intensificando el sentimiento de presencia y pertenencia a un lugar. Lo interesante de su propuesta es que considera el ambiente sonoro en el urbanismo desde un enfoque creativo y constructivo y no sólo negativo, de protección de la contaminación acústica, como es tratado normalmente. Radicchi muestra la influencia del paisaje sonoro en las relaciones semánticas de la ciudad y en la construcción de significados. Potenciar el espacio sonoro, cuya característica es siempre fluida y envolvente, entra en conflicto directo con un tipo de urbanismo racionalista, rígido y funcionalista que obedece a ideologías de control y dominio del ciudadano, en lugar de fomentar la plena realización de sus cualidades más humanas.

La ciudad como poema

Roland Barthes, en la interesantísima publicación póstuma titulada *La aventura semiológica*, que recopila los textos de sus clases y conferencias, afirma, en el capítulo “Semiología y urbanismo”, el carácter siempre significativo del espacio habitado humano (cualquier tipo de espacio, no sólo el urbano) porque el ser humano habita su entorno transformándolo y esta transformación es siempre causa y consecuencia de una actividad significativa. “La ciudad [escribe] es un discurso y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, *nosotros* hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla».⁴ Toda ciudad es una escritura, porque todos sus elementos significan y todos los movimientos de sus habitantes responden a intenciones significativas. Existe un verdadero diálogo semántico entre la ciudad y sus habitantes.

Barthes se sorprende de que, siendo la organización del espacio esencialmente semántica, este aspecto haya sido tan poco considerado por los urbanistas. El único que ha enfocado sus investigaciones en términos semánticos es, según Roland Barthes, Kevin Lynch quien ha intentado definir la imagen de la ciudad,

4. Roland Barthes, *La aventura semiológica*, trad. Ramón Alcalde (Barcelona: Ediciones Paidós, 1993 [1985]), 260.

es decir, comprender cómo sus habitantes la perciben. En su libro, *La imagen de la ciudad*,⁵ Lynch ofrece una lectura estructural de la ciudad dividiéndola en las categorías semánticas básicas a partir de las cuales todo habitante “escribe” o representa su ciudad. Estas unidades son: las sendas (los trayectos o caminos que sigue el ciudadano normalmente), los bordes (los límites entre dos zonas bien definidas), los hitos (los puntos de referencia como pueden ser un monumento, un edificio emblemático, entre otros), los nodos (los puntos de convergencia como plazas, glorietas, cruces, entre otros) y los barrios (las distintas zonas de la ciudad). Según Lynch, se puede definir el grado de representación o *imageability* de una ciudad, es decir, la facilidad con la que una ciudad puede dar lugar a imágenes. Cuanto más fácilmente la ciudad penetra en el imaginario de sus habitantes más semántica será la relación entre ambos. Cuanto más alto sea el intercambio de significantes/significados, más proficua la escritura/lectura de la ciudad por sus habitantes y más enriquecedora su relación de habitabilidad. Barthes subraya también la “función imaginaria del paseo, que [escribe] en toda ciudad es vivido como un río”.⁶ Las ciudades sin paseo marítimo, río, lago o curso de agua, presentan una mayor dificultad de adaptación de sus habitantes. La presencia del elemento acuático hace vibrar el imaginario además de invitar al paseo y favorecer así la relación poética con la ciudad.

El urbanismo sensorial rescata la creatividad humana y su capacidad inherente de generar significado, cualidad censurada y anestesiada en la ciudad funcionalista en la que los ciudadanos sólo se mueven siguiendo un orden que responde al dictamen de la eficiencia productiva. La creación de sentido es lo que tiene para Barthes el máximo valor. Para él la investigación semiológica responde a esta “pasión del sentido”, comprender el misterio de la construcción del sentido, más allá del lenguaje, no dar nada por supuesto, no perder nunca “le frisson du sens” (el estremecimiento del sentido).⁷ Para él todo objeto tiene significado porque todo objeto es social. Al partir del concepto de “bricolaje” de Claude Levi-Strauss, muestra cómo la invención y construcción de un objeto es siempre una creación de sentido. De la misma manera, la ciudad es un escenario lleno de significados y al pasear en ella nos convertimos en lectores-poetas. Así es como lo describe Barthes:

5. Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, trad. Enrique Luis Revol (Barcelona: Gustavo Gili, 2008 [1960]).

6. Barthes, *La aventura semiológica*, 265.

7. Roland Barthes, *Barthes, par Roland Barthes* (París: Editions Seuil, 1975), 163.

La ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente. Cuando nos desplazamos por una ciudad, estamos todos en la situación de los *100.000 millones de poemas* de Queneau, donde puede encontrarse un poema diferente cambiando un solo verso; sin saberlo, cuando estamos en una ciudad, somos un poco ese lector de vanguardia.⁸

Más adelante añade: “la ciudad es un poema. [...] Es un poema que despliega el significante, y este despliegue es lo que la semiología de la ciudad debería tratar de aprehender y hacer cantar”.⁹ La ciudad nos lleva a crear continuamente nuevos significados, nuevas combinaciones e interpretaciones de signos, y esta interrelación es infinitivamente valiosa para estimular nuestro lado más creativo.

Josep Cerdà, director de la Maestría en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona, también afirma que “la ciudad es un texto con infinitas posibilidades de lectura”,¹⁰ una realidad donde lo inmaterial y emocional impregnan lo físico al conferirle significado. Escribe Cerdà: “una de las funciones del artista es mostrar esta visión diferencial de la realidad”. El artista es así el paseante-poeta por antonomasia. A este propósito mencionamos brevemente la importancia de la literatura en la percepción de la ciudad y en particular queremos resaltar la repercusión de las descripciones de los ambientes sonoros urbanos en la formación de una conciencia sonora en la cultura. Por ejemplo, podemos mencionar las descripciones que hace Víctor Hugo en el *Jorobado de Notre Dame* o en *Los Miserables*, así como su poesía enteramente dedicada a los sonidos percibidos citada por Michel Chion.¹¹ De igual manera, es destacable en este contexto la descripción de Dublín por James Joyce en el *Ulises*, la de Buenos Aires de Jorge Luis Borges, la de París de Julio Cortázar o la de Nueva York de Federico García Lorca. El sugerente libro de Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*,¹² es un magnífico ejemplo de cómo la percepción afectiva de una

8. Barthes, *La aventura semiológica*, 264.

9. Barthes, *La aventura semiológica*, 266.

10. Josep Cerdà, “Observatorio de la transformación urbana del sonido: la ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora”, *Arte y Políticas de Identidad*, núm. 7 (2012): 143-162 <https://revistas.um.es/reapi/article/view/174011> (consultado el 9 de febrero de 2021).

11. Michel Chion, *El sonido. Música, cine literatura...*, trad. Enrique Folch González (Barcelona: Paidós, 1999), 22.

12. Italo Calvino, *Las ciudades invisibles* (Madrid: Siruela, 2020).

ciudad inspira el imaginario. Por último, no podemos dejar de mencionar a Georges Perec quien nos deleita con sus textos dedicados a la percepción de lo urbano, como por ejemplo *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*¹³ (Tentativa de agotamiento de un lugar parisino) en el que intenta anotar todos los infinitos estímulos perceptivos de un lugar urbano para revelar todo lo que normalmente no percibimos de forma consciente, pero que sí compone la atmósfera emocional de los espacios. El artista Eric La Casa realizó para el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona una obra sonora inspirada en este libro.¹⁴

La ciudad lúdica

Este lado poético, lúdico, placentero de la ciudad es lo que la movilidad funcional anula y lo que el urbanismo sensorial quiere hacer revivir. Fue puesto de manifiesto inicialmente por Dada cuando en 1921 organizaron la primera visita “banal” de la ciudad como un acontecimiento artístico. Por primera vez la ciudad en sí misma se considera una obra de arte, pero no como objeto sino como lugar, espacio, escenario de posibles experiencias estéticas. A los dadaístas siguieron los surrealistas que fueron los primeros en nominar el inconsciente de la ciudad. Ellos detectaron algo que emanaba de las calles y que no era visible, ni medible, ni nombrable, ni tangible. Descubrieron así que la ciudad, el espacio, es un ser vivo con el que el ser humano interactúa a diario, no es algo inerte que se extiende ante nosotros y que podemos simplemente medir para conocer las coordenadas de nuestra posición. Es mucho más que eso. Es parte de nuestro imaginario y lo que estimula nuestro ser espacial y sensorial.

Estos enfoques fueron retomados por Henri Lefebvre que extendió las ideas surrealistas a la política social y llegó a formular, en su libro *La Production de l'espace* (La producción del espacio),¹⁵ una propuesta política centrada

13. Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (París: Christian Bourgois éditeur, 2020).

14. Eric La Casa, *Tentative d'épuisement (sonore) d'un lieu parisien* (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Macba, 23 de abril de 2016), <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/tentative-depuisement-sonore-dun-lieu-parisien> (consultado el 9 de febrero de 2021).

15. Henri Lefebvre, *La Production de l'espace* (París: Anthropos, 1974) disponible también en *L'Homme et la Société, Sociologie de la Connaissance Marxisme et Anthropologie*, núms. 31-32 (1974): 15-32, <https://doi.org/10.3406/homso.1974.1855> (consultado el 12 de agosto de 2020).

en el derecho a la ciudad y al espacio social. Sus ideas germinaron en el movimiento conocido como Internacional Situacionista cuyo principal representante, Guy Debord, vio la necesidad de despertar el lado lúdico y creativo de los ciudadanos impulsando una relación emocional con la ciudad que expresó con mapas psicogeográficos. Para Debord el capitalismo ha dado lugar a la *Sociedad del espectáculo*, título de su conocido libro,¹⁶ es decir, una sociedad basada en la representación, donde los ciudadanos, reducidos a la condición de espectadores pasivos, toman la representación por realidad, la creen más real que sus propias necesidades y así viven como marionetas en un sistema que los tiene dominados desde la médula de sus deseos. La estrategia de Debord es la de volver a la vida real, crear “situaciones” lúdicas y poéticas, “Multiplicar los objetos y los sujetos poéticos [...] y organizar los juegos de estos sujetos poéticos entre objetos poéticos”.¹⁷ Se trata de exaltar el lado poético del espacio y de sus transeúntes, de rescatar lo emocional de la ciudad, de ir más allá de la predominancia del sentido de la vista, de superar el papel de meros espectadores para asumir plenamente el de actores, y buscar la “polyphonie des sens” (polifonía de los sentidos) de la que habla Bachelard,¹⁸ quien nos invita a entablar una relación activa, animista y de amistad con el ambiente que nos rodea. En su fascinante libro *La poétique de l'espace* (La poética del espacio), nos revela el lado emocional, soñado, amado y vivido del espacio, al enfatizar toda su carga poética y distinguirlo del espacio aséptico geométrico. Escribe Bachelard: “El espacio capturado por la imaginación no puede permanecer como espacio indiferente entregado a la medida y reflexión del geómetra. Es un espacio vivido”.¹⁹ Es el espacio de la interacción simbólica del hombre con el ambiente, donde percibimos la “musique des sens” (música de los sentidos), como escribe Marie-Pierre Lassus, estudiosa de Bachelard, que destaca lo musical inherente en la experiencia de percibir nuestro entorno, cuando nos

16. Guy Debord, *La Société du spectacle* (París: Editions Champ Libre, 1971).

17. “Multiplier les objets et les sujets poétiques [...] et organiser les jeux de ces sujets poétiques parmi ces objets poétiques”, en Guy Ernest Debord, “Rapport sur la Construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale”, *Inter*, núm. 44 (verano de 1989): I-II. <https://id.erudit.org/iderudit/46876ac> (consultado el 12 de agosto de 2020).

18. Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie* (París: PUF, 1960), 6.

19. “L'espace saisi par l'imagination, ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu”, en Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (París: PUF, 1957), 17.

dejamos invadir por los sonidos que percibimos ya no como fenómenos sino como posibilidades que emergen en el silencio de nuestra imaginación. Entonces nos entregamos al *sentire* italiano, término que en este idioma significa tanto *percibir* como *escuchar*, según la pertinente observación de la autora.²⁰

*Percepción sonora del espacio. Estética sensorial
y arquitectura de los sentidos*

Desde múltiples pensadores va avanzando la necesidad de recuperar un enfoque corporal y sensorial en nuestra relación con el espacio circundante. El filósofo Gernot Böhme recupera el sentido original de la palabra *estética* al señalar que su etimología en griego viene de *aisthánesthai* que significa *percepción*, lo que demuestra su original significado de experiencia perceptiva que involucra a todos los sentidos y, a partir de este concepto, ha desarrollado una peculiar teoría estética de la atmósfera, que define como ese algo que engloba objeto y sujeto y que es, además, tanto objetivo, porque está fuera del sujeto, como subjetivo, porque sin sujeto no puede existir.²¹

El arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa recalca la importancia de un enfoque fenomenológico en arquitectura que involucre la participación de todos los sentidos en el gozo de la experiencia corporal dentro del espacio. Critica la primacía del sentido de la vista, lo que define como “el ocularcentrismo y la violación del ojo”,²² que nos ha llevado a una relación más abstracta y fría con nuestro entorno, y afirma la necesidad de recuperar todos los otros sentidos y, en general, volver a un modo más háptico de vivir en el que nos acercamos al mundo y nos sumergimos en sus elementos al dejarnos invadir por el flujo de sensaciones que nos estimulan. Para Pallasmaa todos los sentidos son importantes y todos (incluida la vista), derivan principalmente del tacto que es, escribe citando al antropólogo Ashley Montagu, la “madre de todos los senti-

20. Marie-Pierre Lassus, “Mésologie, musique et musique des sens”, <http://ecoumene.blogspot.com/2014/05/allegory-of-music-frans-floris-de.html> (consultado el 12 de agosto de 2020).

21. Gernot Böhme, “Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics”, trad. Norbert Ruebsaat, *The Soundscape Journal* 1, núm. 1 (2000): 14-18, <https://www.wfae.net/journal.html> (consultado el 12 de agosto de 2020).

22. Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, trad. Moisés Puente (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006), 17.

dos”.²³ En su libro *Los ojos de la piel*, Pallasmaa dedica un capítulo a cada uno de los sentidos, muestra su significancia en arquitectura y en nuestra relación con el espacio. El sentido del oído ocupa un papel fundamental en su concepción fenomenológica de la arquitectura, como señalamos más detalladamente en el siguiente apartado.

La relación entre arquitectura y sonido ha sido una constante a lo largo de los siglos. Recordemos la extraordinaria acústica de los teatros y circos de la Grecia y Roma clásicas, las investigaciones centradas en la acústica de los renacentistas Atanasio Kircher²⁴ y Robert Fludd,²⁵ o los interiores de los templos barrocos, cuyas estructuras arquitectónicas potencian la sonoridad de su espacio. En la arquitectura contemporánea, el urbanismo sensorial es una corriente cada vez más en auge que advierte de forma creciente las limitaciones del urbanismo funcionalista. En este artículo, por evidente falta de espacio sólo hemos podido nombrar a Lynch, Radicchi y Pallasmaa, aunque somos conscientes de la importancia de este tipo de investigaciones dentro de la rama fenomenológica de la arquitectura, con representantes como Aulis Blomstedt (maestro de Pallasmaa), Richard Neutra, Peter Zumthor, Alberto Pérez-Gómez, Steven Holl, Bernard Leiter o el polifacético músico, arquitecto e ingeniero Iannis Xenakis, por citar sólo algunos, cuyas propuestas destacan el componente emocional, sensorial y poético del espacio.

Ver con los oídos

Para Pallasmaa, el oído es un sentido que nos hace sentir de nuevo en el centro del cosmos contrariamente a la vista que nos separa. Escribe: “La vista aísla mientras que el sonido incluye; la vista es direccional mientras que el sonido es omnidireccional. El sentido de la vista implica una exterioridad, pero el sonido crea una sensación de interioridad”.²⁶ El autor subraya la importancia del oído en la percepción y comprensión del espacio por su capacidad de

23. Ashley Montagu, *Touching: the Human Significance of the Skin* (Nueva York: Harper & Row, 1986), 3, citado en Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 10.

24. Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher's Theatre of the World* (Londres: Thames & Hudson, 2009).

25. William H. Huffman, *Robert Fludd and the End of the Renaissance* (Londres: Routledge, 1988).

26. Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 50.

hacernos percibir la continuidad y profundidad espacial. Con la percepción sonora nos adentramos en el ambiente y sentimos nuestra presencia física en él, al mismo tiempo que percibimos la fisicidad del ambiente al entrar en nosotros. El sonido es siempre cercano, como explica de manera muy sugerente Pallasmaa: “La vista es el sentido del observador solitario mientras que el oído crea una sensación de contacto y solidaridad; nuestra mirada vaga solitaria por las oscuras profundidades de una catedral, pero el sonido del órgano nos hace experimentar de inmediato nuestra afinidad con el espacio.”²⁷

El sentido del oído tiene la particularidad de hacernos sentir la continuidad de nuestro yo interior fusionado con el espacio exterior. Quizá sea el único sentido que nos hace percibir nuestro cuerpo en sí mismo como un espacio, una caja de resonancia donde reverberan los sonidos exteriores, al entrar en sintonía con sonidos memorizados y tocar fibras sensibles. Los sonidos escuchados a lo largo de nuestra vida constituyen un patrimonio de una gran riqueza emocional que parece imborrable en el tiempo. Estudios neurocientíficos intentan descifrar el misterio del porqué los enfermos de Alzheimer mantienen una memoria musical y, conforme la enfermedad avanza, olvidan todo, pero siguen recordando sus canciones favoritas.²⁸

Otra peculiaridad del sentido del oído es su capacidad de percibir la distancia espacial. “El sonido mide el espacio y hace que su escala sea comprensible. Con nuestros oídos acariciamos los límites del espacio”, escribe Pallasmaa.²⁹ Percibimos la profundidad de la noche oyendo sonidos lejanos o la inmensidad del mar al escuchar el sonido de las gaviotas. El sonido nos da información sobre la distancia al ofrecernos una percepción intuitiva de nuestra posición espacial.

Igualmente, el sentido del oído nos aporta infinitas informaciones sobre la percepción del tiempo, como muestra el geógrafo finlandés Johannes Gabriel Granö, quien afirma que los sonidos son los que más información pueden darnos sobre fenómenos temporales como el tiempo estacional y el ritmo o cadencia. Granö elaboró un peculiar enfoque fenomenológico de la geografía. Como explica Antonella Radicchi,³⁰ amplió el objeto de la geografía al ambiente humano entendido de forma holística como el conjunto de los

27. Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 52.

28. Miguel Ángel Criado, “El alzhéimer no puede con la música”, *El País*, secc. Neurociencia, 25 de junio de 2015, https://elpais.com/elpais/2015/06/23/ciencia/1435064927_042235.html (consultado el 14 de agosto de 2020).

29. Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 52.

30. Radicchi, *Sull'immagine sonora della città*, 32-33.

fenómenos y de los objetos percibidos por los sentidos. Esta perspectiva sensorial de la geografía lo llevó a formular dos conceptos muy novedosos: por un lado, asemejó la geografía al arte y, por otro, diferenció, en nuestra actividad perceptiva, entre la lejanía y la cercanía, al mostrar cómo la primera se relaciona con el sentido de la vista y la segunda con el oído y el olfato. Ambas actividades se entrelazan para dar lugar a nuestra percepción del paisaje. Granö destacó la importancia del sonido en la percepción de la cercanía espacial e incluyó en sus mapas los elementos sonoros del paisaje que consideró como una información de suma importancia. Clasificó los sonidos y los ordenó según el tiempo y la frecuencia (sonidos estacionales, anuales, esporádicos, etc.) y los diferenció entre naturales (viento, cascadas, pájaros, etc.) y artificiales (voces humanas, ruidos de tráfico, industrias, etc.).³¹ Llama la atención que esta metodología elaborada en 1929 no haya trascendido y esté más generalizada en la elaboración de mapas, lo que demuestra, una vez más, la poca consideración conferida al sonido como fuente de información y de experiencia estética. El interés por la cartografía sonora sólo resurgió con el nacimiento de la nueva geografía humanística americana en los años setenta y con los estudios sobre el sonido del World Soundscape Project impulsado por el compositor R. Murray Schafer, como veremos más adelante. En el ámbito del urbanismo, la cartografía sonora apareció primero y exclusivamente como *noise maps* (mapas de ruidos), con el objetivo de señalar las zonas de contaminación acústica, ignorando por completo el potencial positivo del ambiente sonoro para el ser humano que será reivindicado por el urbanismo de enfoque fenomenológico y sensorial.

Paseo sonoro. Breve guía para un paseo sonoro

Para el arquitecto o el urbanista deseoso de ir más allá del formalismo funcional y de recuperar nuestras facultades sensoriales, pasear ha sido siempre el medio más idóneo de conocimiento y apreciación porque involucra todos los sentidos e implica una experiencia que se despliega de forma espacio-temporal. Como escribe Antonella Radicchi en su breve guía sobre el paseo sonoro, “A Pocket Guide to Soundwalking”:³²

31. Johannes Gabriel Granö, *Pure Geography* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997 [1929]), 127.

32. Antonella Radicchi, “A Pocket Guide to Soundwalking. Some introductory notes

Experimentar el espacio caminando en él siempre ha sido un punto de referencia para el arquitecto-urbanista que no sólo está interesado en la forma física de la ciudad, sino también en entender cómo la gente experimenta los espacios de la vida cotidiana, cómo los percibe y qué valores y significados les atribuye.³³

Se trata de investigar la ciudad desde una óptica cualitativa de búsqueda de valor y significado en la relación ciudadano/ciudad. La autora identifica el paseo sonoro como la mejor herramienta para desarrollar un enfoque plurisensorial en la planificación urbana, y parte de una inmersión perceptiva global que va más allá de la exclusividad visual. Así lo explica: “Los paseos sonoros pueden ser considerados como una de las herramientas más apropiadas para el análisis y la evaluación de la ciudad empezando por la relación perceptiva entre los habitantes y la propia ciudad a través de su ambiente sonoro.”³⁴

En esta breve guía, Antonella Radicchi nos ofrece una visión general de los varios métodos de paseos sonoros (incluido el suyo) utilizados por artistas, urbanistas, escritores, educadores, urbanistas y arquitectos, organizados por tipos de lugar, duración del paseo, número y particularidades de los participantes, tipos de caminos, actividad o pasividad del paseante, interacciones grupales, puntos señalados, equipamiento técnico, objetivos (cívicos, políticos, educativos, investigativos). Ofrece ejemplos y, para cada uno de los objetivos, sugiere instrucciones. Además de estas útiles informaciones, concluye recalcando que la finalidad última del paseo sonoro es la atenta escucha del ambiente sonoro para percatarnos de su infinita riqueza social y cultural, importantísima para la construcción de nuestra identidad, nuestra memoria y nuestro imaginario colectivo. Nos hacemos así conscientes de la necesidad de protegerlo y de evi-

on its origin, established methods and four experimental variations”, en A. Besecke, J. Meier, R. Pätzold y S. Thomaier, eds. *Perspectives on urban economics / Stadtökonomie – Blickwinkel und Perspektiven* (Berlín: Universitätsverlag der TU Berlin, 2017), 70-73, <http://www.antonellaradicchi.it/wp-content/uploads/2020/02/Radicchi-2017-A-Pocket-Guide-to-Soundwalking.pdf> (consultado el 14 de agosto de 2020).

33. “Experiencing space by walking through it, has always been a point of reference for the architect-urbanist who is not merely fascinated by the physical form of the city, but also by understanding how common people experience the spaces of everyday life, how they perceive them and what values and meanings are attributed to them”, en Radicchi, “A Pocket Guide to Soundwalking”, 70.

34. “Soundwalks can be seen as one of the most appropriate tools to allow for analysing and evaluating the city starting from the perceptual relationship between the inhabitants and the city itself through its sonic component”, en Radicchi, “A Pocket Guide to Soundwalking”, 70.

tar su desaparición, bien por desvanecimiento o por superposición de contaminaciones acústicas industriales y comerciales, originadas por fenómenos de masificación, gentrificación y globalización. El paseo sonoro es, por tanto, una útil herramienta introducida en arquitectura y urbanismo proveniente del campo artístico. A continuación, recordamos brevemente cómo nació y algunos de los artistas más representativos que practican el *soundwalking* o paseo sonoro.

Soundwalking, *meditación en movimiento*

El *soundwalking* es una práctica artística y de investigación que consiste en caminar centrando la atención en la escucha. Este hecho en apariencia intrascendente, puede producir en quien lo practica un profundo impacto, pues permite, a través de los sentidos, establecer un intenso diálogo entre los sonidos que están dentro de nosotros —la voz de nuestro pensamiento— y los sonidos del mundo.

El compositor e investigador francés Michel Chion, al referirse a esta voz interior, indica: “se la priva de toda reverberación y se oye muy de cerca [...] y al mismo tiempo, toma totalmente posesión del espacio diegético: completamente interna e invadiendo a la vez todo el universo”.³⁵ Está dentro de nosotros y sin embargo tiene una presencia determinante en la escena narrativa que estamos viviendo con nuestro cuerpo.

En este sentido, encontramos grabaciones de paseos sonoros, donde además de los sonidos ambientales característicos de un determinado entorno, es posible escuchar los sonidos emitidos por el cuerpo del caminante. Las huellas de su respiración o el crujir de las hojas bajo la presión de sus pisadas son el indiscutible testimonio de la singularidad de cada individuo y de la presencia de esta voz o espacio interior. Así, la resonancia de nuestro cuerpo se mezcla con el entorno, dando lugar a una vibración plagada de matices y resonancias, el rumor del mundo.

La expresión *soundwalking* se utilizó por primera vez por los miembros del World Soundscape Project (wsp) —Proyecto Mundial de Paisaje Sonoro—, con la dirección del compositor R. Murray Schafer en la Universidad Simon Fraser de Canadá, en la década de los años setenta. Forma parte de una inves-

35. Michel Chion, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, trad. Antonio López Ruiz (Barcelona: Paidós, 2008), 81.

tigación más amplia sobre los paisajes sonoros, *soundscape*s, llevada a cabo por R. Murray Schafer y otros integrantes de su equipo en esta misma época; uno de sus objetivos principales fue establecer una metodología que permitiese “afinar el mundo”, línea argumental y motivo vertebrador de la conocida publicación de Murray Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*,³⁶ donde las conexiones existentes entre el comportamiento del sonido, el oyente y el medio, se plantean como un sistema de relaciones, y no como realidades independientes.

Al retomar el tema que nos ocupa, el surgir del *soundwalking*, y anticipándonos a la convergencia entre las artes que abordaremos más adelante, observamos que tanto el *land art* como el *soundwalking* son movimientos cuyo nacimiento coincide en el tiempo. Si desde las artes visuales el *land art* establece un diálogo entre individuo y naturaleza, al renunciar a las galerías y museos como lugar para exhibir la obra, también el *soundwalking* se aleja de la sala de conciertos, y propone el caminar y la escucha como acto creativo de conocimiento y transformación simbólica, tanto del espacio como del caminante.

Los investigadores del WSP —actualmente World Forum for Acoustic Ecology (Foro Mundial de Ecología Acústica)— interpretan el paseo sonoro como aquel en el que se atiende a diferentes perspectivas (medioambiental, antropológica, física o musical), en el cual se adopta la práctica de escuchar el espacio recorrido como experiencia estética y como herramienta de investigación de las características sónicas de un lugar. Puede realizarse individualmente o en grupo, añadir el sonido de la voz a la experiencia, ser grabado o no, reubicarse en el mismo lugar una vez grabado o, por el contrario, llevarse a otros espacios.

Con estas directrices han surgido publicaciones germinales sobre el tema; en uno de estos textos, publicado por primera vez en 1974, la compositora e investigadora Hildegard Westerkamp describe el paseo sonoro como: “Cualquier excursión cuyo propósito principal es escuchar el medio ambiente”,³⁷ y sugiere que, para empezar, es mejor limitar el área para incrementar la intensidad: “El primer paseo sonoro se puede hacer en cualquier lugar, en cualquier momento

36. R. Murray Schafer, *The Tuning of the World* (Nueva York: Knopf, 1977), en español: R. Murray Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, trad. Vanesa García Cazorla (Barcelona: Intermedio, 2013).

37. “Any excursion whose main purpose is listening to the environment”, en Hildegard Westerkamp, “Soundwalking”, en *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice* (París: Angus Carlyle, 2007), 49, https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=13&title=soundwalking (consultado 14 de agosto 2020).

y con la frecuencia que se desee. En aras de la intensidad, es aconsejable limitar inicialmente el paseo a un área pequeña o incluso a un punto en particular.”³⁸

Desde un enfoque técnico, Westerkamp alterna en sus propuestas lo reconocible y lo transformado. Por una parte, valora los sonidos en sí mismos, como hechos autorreferenciales que configuran el carácter de un lugar por medio de su representación acústica y, por otra, manipula y transforma esos sonidos para volverlos a incorporar al medio. Con esta doble estrategia (utilizada posteriormente por muchos autores), los sonidos transformados se aproximan a un espacio de ficción que potencia la cualidad real de los demás acontecimientos. Como explica la compositora: “Estos sonidos son usados en parte como ocurren en la realidad y en parte como objetos sonoros transformados en estudio. Se crea una oscilación continua entre los paisajes sonoros reales e imaginarios, entre los lugares reconocibles y transformados, entre la realidad y la composición.”³⁹

No podemos dejar de mencionar en este texto los paseos diseñados por la recientemente desaparecida Andra McCartney, algunos de ellos realizados en colaboración con Westerkamp, cuyo trabajo también profundizó en la experiencia y el significado de la audición. El blog creado por ella, “Soundwalking Interactions”,⁴⁰ sigue siendo un significativo recurso en línea sobre su método de estudio del paisaje sonoro y la participación del público. El objetivo de su proyecto es mostrar el potencial del paseo sonoro que representa al mismo tiempo una forma de creación y un método de investigación, el cual utiliza la escucha y la grabación de sonidos de un territorio explorado a pie y anima al público a la abierta participación. Así lo explica la artista:

Cada sonido puede ser considerado de manera musical, como instrumento mnemónico, o como fuente de información sobre el ambiente. Los sonidos

38. “The first soundwalk can be done anywhere, at any time, and as often as desired. For the sake of intensity, it may be wise to limit the walk initially to a small area or even to one particular spot”, en Westerkamp, “Soundwalking”.

39. “These sounds are used partly as they occur in reality and partly as sound objects altered in the studio. A continuous flux is created between the real and imaginary soundscapes, between recognizable and transformed places, between reality and composition”, en Hildegard Westerkamp, “A Walk through the City”, <https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/3/walkcity/> (consultado el 14 de agosto de 2020).

40. Andra McCartney, *Soundwalking Interactions*, <https://soundwalkinginteractions.wordpress.com> (consultado el 14 de agosto de 2020).

concretos pueden servir de punto de partida para una conversación uniendo las dimensiones epistemológicas, estéticas y éticas de los lugares que ocupan.⁴¹

Pero escuchar no es oír, requiere de nuestra voluntad y atención; implica comprender, descifrar lo que ya hemos oído, redescubrir y movilizar nuestra conciencia. Por este motivo, Westerkamp concibe el paseo sonoro como una ósmosis entre el yo y el mundo, una actividad multisensorial donde se demanda la concentración y reflexión del caminante que deberá estar inmerso en la práctica con todos sus sentidos, participando, formando parte y “sonando” con el trayecto. Su propuesta es pues, una meditación en movimiento, a cuya larga tradición en las historias del caminar se han referido escritores caminantes como Henry David Thoreau o David Le Breton, quienes desvelan la sacralidad intrínseca al acto de caminar. Thoreau, en su famoso libro *Caminar*, explica que el término inglés *saunterers* —que significa “caminantes”— proviene del francés “Sainte Terre”, porque así es como se empezaron a nombrar a los peregrinos. Esta alusión a la Tierra Santa es muy apropiada, ya que, para Thoreau, “cada caminata es una especie de cruzada”,⁴² que nos hace percibir y apreciar lo “sagrado” de la naturaleza. De igual manera, el antropólogo David Le Breton, que ha elogiado la marcha en numerosas publicaciones, insiste en el estado meditativo y sagrado en el que entramos al caminar. Así lo expresa en su último libro: “Cada paseo comienza como una caminata, pero gradualmente se convierte en una peregrinación. [...] Lo sagrado reside en el movimiento mismo del caminar, su progresión, el encanto que engendra.”⁴³

41. “Chaque son peut y être considéré de façon musicale, comme outil mnémorique, ou bien comme source d’information sur l’environnement. Les sons concrets recueillis peuvent servir de point de départ à une conversation liant les dimensions épistémologiques, esthétiques et éthiques des lieux qu’ils remplissent”, en Andra McCartney, *Soundwalking Interactions*, <https://soundwalkinginteractions.wordpress.com/francais/> (consultado el 15 de agosto de 2020).

42. “Every walk is a sort of crusade”, en Henry David Thoreau, “Walking”, en *The Writings of Henry David Thoreau* (Boston y Nueva York: Houghton Mifflin and Company, 1906), 205-248, <https://www.walden.org/web/viewer.html?file=>; <https://www.walden.org/wp-content/uploads/2016/03/Walking.pdf> (consultado el 17 de agosto de 2020).

43. “Toute marche commence en randonnée mais se mue peu à peu en pèlerinage. [...] Le sacré réside dans le mouvement même de la marche, sa progression, l’enchantement qu’elle engendre”, en David Le Breton, *Marcher la vie: Un art tranquille du bonheur* (París: Edition Métailié, 2020), pos. 897, Kindle.

Abrir la percepción, concentrarnos y trabajar la escucha, se relaciona también con la apreciación de los “Índices Sonores Matérialisants” (indicios sonoros materializantes) (ISM), expresión utilizada por el compositor e investigador Michel Chion para designar “un aspecto del sonido, el que sea, que nos permite apreciar la naturaleza material de su fuente y la historia concreta de su emisión: su naturaleza sólida, aérea o líquida, su consistencia material, los accidentes ocurridos durante su desarrollo, etc.”⁴⁴

Considerar los ruidos cercanos, tratar de identificar los que se producen más lejos, distinguir la presencia de los graves —como indicio de algo pesado y voluminoso—, tener en cuenta el ritmo, la repetición, la duración, etc., en resumen, tratar de detectar cada elemento del espectro acústico, nos permitirá vivir la experiencia del paseo sonoro con toda su riqueza. Marshall McLuhan nos recuerda al respecto: “No existen límites para el sonido. Escuchamos desde todas las direcciones en un mismo instante, pero el balance entre nuestra experiencia interna y externa puede ser preciso [...]. El sonido viene desde arriba, abajo, de los lados [...] pasa a través de nosotros y raramente está limitado por la densidad de los objetos físicos”.⁴⁵

Proseguiremos este escrito examinando varios enfoques contemporáneos de la práctica del paseo sonoro.

*Convergencias creativas imagen/sonido: espacio,
cuerpo y percepción*

Sabemos que la separación de géneros artísticos entre lo estático y lo dinámico —establecida por G. H. Lessing⁴⁶ como artes del espacio (plásticas) y artes

44. “Un aspect d’un son, quel qu’il soit, qui fait ressentir plus ou moins précisément la nature matérielle de sa source et l’histoire concrète de son émission: sa nature solide, aérienne ou liquide, sa consistance matérielle, les accidents survenant dans son déroulement, etc.”, en Michel Chion, *Audiovision. Glossaire. 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*, 26, <http://michelchion.com/texts> (consultado el 15 de agosto de 2020).

45. “There are no boundaries to sound. We hear from all directions at once. But the balance between inner and outer experience can be precise. [...] Sound comes to us from above, below, and the sides [...] it passes through us and is rarely limited by the density of physical objects”, en Marshall McLuhan, *Visual and Acoustic Space* (Londres: Cox Christopher & Warner D Editores. Audio Culture. Readings in modern music, 2004), 63.

46. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, trad. Sixto J. Castro (Barcelona: Herder, 2014).

del tiempo (música y literatura)—, había dominado el sistema de las artes del clasicismo. Sabemos también que el discurso histórico, especialmente a partir de la Ilustración, había establecido una clara jerarquía de la vista sobre el oído y el resto de las capacidades sensoriales. Sin embargo, esta dicotomía se debilita según avanza el siglo xx cuando el sentido del oído experimenta un interés creciente condicionado por los cambios ideológicos, sociales, tecnológicos y estéticos. Por otra parte, la separación entre artes del espacio y artes del tiempo, adoptada por Lessing, entraría en crisis con las vanguardias, cuando el futurismo reivindique el dinamismo de los cuerpos, el movimiento y la velocidad como valores plásticos.⁴⁷ Quizá esta unión de las artes sea el resultado de un hecho evidente: pues, aunque el sonido exista en el tiempo, se transmite por medio del espacio y, a pesar de que las artes visuales habiten el espacio, se transmiten mediante una narrativa temporal.

A partir de la fusión de estos márgenes, son numerosos los artistas que han experimentado con el concepto acústico en la elaboración de su obra plástica. Del mismo modo, artistas sonoros interesados en la psicología de la escucha, las ilusiones auditivas o los efectos psicoacústicos, han colaborado con artistas de diferentes campos para crear obras audiovisuales, instalaciones, performances o piezas de danza. En ocasiones, esta cooperación aparece de manera puntual y, otras veces, es un rasgo definitivo. Pero indudablemente, se ha producido un deslizamiento de lo musical a lo plástico y de lo plástico a lo musical. Los creadores han pasado a ser los responsables de seleccionar aquella parte de la naturaleza exterior que debe ser tenida en cuenta, los límites se han diluido y han surgido nuevas formas híbridas de expresión, donde el sonido se ha convertido en objeto-concepto. La creciente interconexión entre artes visivas y sonoras ha ampliado los confines del arte hacia la multiplicidad sensorial, como afirma el profesor y artista sonoro Javier Ariza:

Los diversos discursos estéticos y filosóficos que han introducido el concepto y la materia sonora dentro de la obra plástica contemporánea han sido definitivos para elaborar las bases de un arte plurisensorial. Discursos que han reflexionado sobre el sonido y el silencio, el sonido y el paisaje, el sonido y la escultura, el sonido y su gráfica visual, etc.⁴⁸

47. Richard Humphreys, *Futurismo*, trad. Mario Schoendorff Rodríguez (Madrid: Encuentro, 2000), 7.

48. Javier Ariza, *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003), 13.

Utilizaremos este análisis de Javier Ariza como hilo conductor para acercarnos a la obra de artistas como Craig Shepard, Michelle Nagai y Tracy Grubbs que combinan el movimiento corporal y la influencia cardinal del *Deep Listening* de Pauline Oliveros⁴⁹ en sus propuestas. *Deep Listening* (escucha profunda) se ha convertido en un método ético y estético para practicar la escucha como forma de expresión artística de enorme trascendencia, que ha influido en la obra de numerosos artistas contemporáneos. Este método, elaborado por la artista y compositora experimental Pauline Oliveros, estimula las capacidades de escucha y amplía nuestra conciencia sonora, al superar el ámbito estrictamente auditivo para abrirnos a una percepción multisensorial y holística, capaz de multiplicar por mil nuestra creatividad, prueba del increíble potencial, a menudo inexplorado, del sentido del oído. Numerosos artistas de todos los campos han sido fuertemente influidos por Oliveros y le siguen rindiendo homenaje en la web “Still listening to Oliveros”⁵⁰ (escuchando todavía a Oliveros) que aúna experimentos musicales del mundo entero.

Antes de aproximarnos al trabajo de estos autores, debemos recordar que, además de la atención en la escucha como práctica creativa, el cuerpo en movimiento ocupa un lugar significativo en el arte sonoro y, en particular, en las variantes del paseo sonoro, donde se impulsa al oyente a estar físicamente activo. El cuerpo, frontera entre el yo y el mundo, es el punto de acceso tanto a la vida exterior como a la interior, como indica Deleuze: “el cuerpo ya no es el obstáculo que separa el pensamiento de sí mismo, lo que tiene que superar para llegar al pensamiento. Es, por el contrario, aquello en lo que se sumerge o debe sumergirse para alcanzar lo impensado, que es la vida”.⁵¹

El primero de los artistas a los que haremos referencia, Craig Shepard, conjuga en sus piezas el caminar con la escucha profunda del medio. Entre sus obras se incluye *On Foot: Switzerland. 31 days and 250 miles*,⁵² para la que cada día componía una nueva pieza que interpretaba al aire libre esa misma noche,

49. Pauline Oliveros, *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*, trad. Francisco Campillo García (Valencia: Edict Oràlia Música, 2019).

50. Pauline Oliveros, “Still listening Pauline Oliveros”, <http://stilllisteningoliveros.com/> (consultado el 16 de agosto de 2020).

51. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff (Barcelona: Paidós, 1986), 25.

52. “A pie: Suiza 31 días y 250 millas”, Craig Shepard, *On Foot: Switzerland*, <https://craigshepard.bandcamp.com/album/on-foot-switzerland> (consultado el 16 de agosto de 2020).



1. Craig Shepard, *On Foot: Brooklyn*, 2012, Brooklyn, N.Y. Foto: © Beth O'Brien. El artista pasea por la ciudad y ejecuta su pieza musical.

y *On Foot: Brooklyn. 91 days. 13 new pieces. 780 miles on foot*,⁵³ en la que pasea durante 91 días por la ciudad inspirándose de su atmósfera para componer una pieza al final de cada semana y ejecutarla en público (fig. 1). En su web *On Foot*⁵⁴ explica que el objetivo de sus creaciones musicales es “invitar a la gente a vivir la belleza de los sonidos en los que se mueve en su día a día”.⁵⁵

Los *Extreme Slow Soundwalks* (Paseos sonoros extremadamente lentos) también son herederos del legado de Oliveros, realizados por la artista sonora Michelle Nagai en colaboración con la coreógrafa Hope Mohr. Se integran en el proyecto iLAND e iLAB,⁵⁶ un programa de residencia colaborativa entre artistas, científicos, diseñadores urbanos y paisajistas, basado en el movimiento y la comprensión cinética del mundo. Mohr y Nagai fueron seleccionadas para la primera residencia iLAB que se celebró del 11 al 23 de septiembre de 2006 en la ciudad de Nueva York. En su proyecto, titulado *The Language of*

53. “A pie: Brooklyn. 91 días. 13 piezas nuevas. 780 millas a pie”, Craig Shepard, *On Foot: Brooklyn*, <https://www.onfoot.org/onfootbrooklyn> (consultado el 17 de agosto de 2020).

54. Shepard, *On Foot*, <https://www.onfoot.org/> (consultado el 17 de agosto de 2020).

55. “invite people to live in the beauty of the sounds that they move through in their day to day lives”, en Shepard, *On Foot*.

56. iLAB (Interdisciplinary Laboratory), iLAND (Interdisciplinary Laboratory for Art Nature and Dance), <http://www.ilandart.org/ilab/> (consultado el 17 de agosto de 2020).



2. Hope Mohr y Michelle Nagai, *The Language of the Listening Body*, 2006, Long Island City, N.Y. Foto: © Ian W. Douglas.

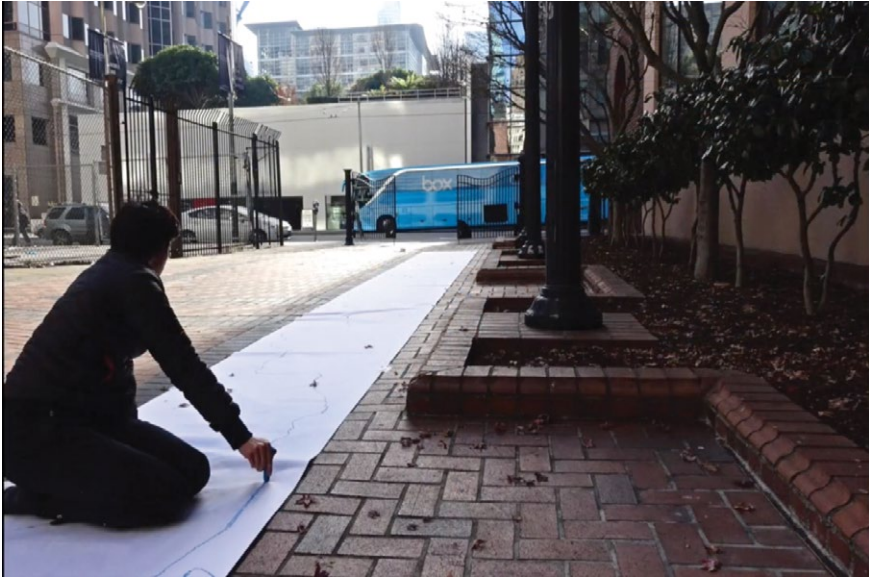
*the Listening Body*⁵⁷ (El lenguaje del cuerpo que escucha), se invitaba al público —guiado por los bailarines coreografiados por Mohr— a caminar de manera deliberadamente lenta en una ciudad como Nueva York, consumida por la prisa y lo virtual. Al ralentizar el ritmo de la acción, se pretendía vivir la experiencia del caminar como una reflexión acerca de la fisicidad del cuerpo, las sensaciones, los pensamientos y las emociones, para elevar así nuestra conciencia personal (fig. 2).

Esta lentitud extrema de los cuerpos en movimiento es, de igual forma, el argumento seguido por Tracy Taylor Grubbs al realizar —también en colaboración con la coreógrafa Hope Mohr— su pieza *Slow Line Feb. 4, 2015*,⁵⁸ donde la lentitud, la atención, el cuidado extremo y lo real se contraponen con la velocidad y lo virtual.⁵⁹ En San Francisco, en plena hora pico, extendieron por la acera un rollo de papel blanco con una longitud de 45 metros sobre el que emprendieron una extraña danza a ras de suelo, en la que se transformaban en las criaturas más lentas de la calle, al dibujar una línea de arabescos que reflejaba

57. Michelle Nagai y Hope Mohr, *The Language of the Listening Body*, <http://www.ilandart.org/ilab/language-of-the-listening-body/> (consultado el 17 de agosto de 2020).

58. Línea lenta, 4 de febrero de 2015.

59. Tracy Taylor Grubbs, *The Slow Line Feb. 4, 2015*, <https://vimeo.com/120554664> (consultado el 10 de julio de 2020).



3. Hope Mohr y Tracey Taylor Grubbs, *The Slow Line Feb. 4*, 2015, San Francisco, California. Foto: © Georgia K. Smith.

sus movimientos mientras se arrastraban y gateaban sobre el papel blanco, metáfora de una frontera entre un invisible mundo poético, potencialmente siempre a nuestro alcance, y el utilitario que nos atrapa en la prisa y del que con dificultad conseguimos escapar. “Éramos dos mujeres disfrutando del inútil, pero tan necesario acto de dibujar una línea lenta”, explica la artista (fig. 3).⁶⁰

Otras interesantes ramificaciones del *soundwalk* son los *Shadow-walks* (paseos en sombra) de Viv Corringham o los *Electrical walks* (paseos eléctricos) de Christina Kubisch.

Viv Corringham es una artista multidisciplinar cuyo trabajo incluye conciertos, paseos sonoros, radio experimental, performances e instalaciones multicanal. Es internacionalmente conocida por sus proyectos sonoros encargados por festivales como el Drift Sound Art Festival en Escocia; Sirius Arts Center en Irlanda; Place Sound Festival en Melbourne; Sound Art Museum en Roma, San Francisco Art Festival en Estados Unidos; Freedom of the City Festival en

60. “We were two women relishing the useless, but oh- so-necessary act of drawing a slow line”, en Tracy Grubbs, *The Slow Line (Part 1)*, <http://www.tracygrubbs.com/blog/2015/8/4/the-slow-line-part-1> (consultado el 17 de agosto de 2020).

Reino Unido, o el Encuentro Internacional Walking Practices/Walking Art/Walking Bodies en Prespes, Grecia, donde tuvimos ocasión de conocerla.

Corringham realiza improvisaciones con la voz en sus *Vocal strolls* (paseos vocales)⁶¹ para estudiar las propiedades acústicas del entorno, y explorar la interacción del sonido y el espacio. Como ella misma explica, los paseos vocales, que se convirtieron en un programa habitual en la radio Resonance FM de Londres, consistían en “deambular por la ciudad escuchando el entorno y respondiendo con cantos improvisados”.⁶² Inspirada en las *songlines*⁶³ de los aborígenes y en los estudios del antropólogo y etnomusicólogo Steven Feld,⁶⁴ Corringham investiga los vínculos entre caminar, cantar y el sentido del lugar. Discípula del *Deep Listening* de Oliveros, su punto de partida es la escucha de los sonidos cotidianos, a los que añade las historias locales que le cuentan los habitantes del lugar, inspirándose así para sus propias improvisaciones vocales. Está interesada en estudiar el sentido de cada lugar y cómo éste se vincula con la historia personal y la memoria de sus habitantes.⁶⁵ Continuación de los *Vocal strolls* y ejemplo paradigmático de su manera de entender los paseos sonoros, son los *Shadow-walks* (caminatas en la sombra). Un proyecto iniciado en 2003, desarrollado en Canadá, Asia, Europa, América y Australia y que continúa en la actualidad. Corringham detalla en su página web su proceso de trabajo:

Llego a un nuevo lugar y pido a los habitantes locales que me lleven a un paseo especial, uno que hayan repetido muchas veces y que tenga sentido o significado para esa persona. Mientras caminamos juntos, grabo nuestras conversaciones y los sonidos del entorno. Después vuelvo sola por la misma ruta, tratando de sentir las huellas de mi anterior compañero de paseo. Luego canto lo que siento usando improvisaciones sin palabras.

El sonido ambiente, las conversaciones mantenidas y, de nuevo, las improvisaciones vocales, son la materia prima que posteriormente Corringham, en su estu-

61. Shawn Greenlee, “Constructing Urban Space with Sounds and Music”, *Public Art Dialogue*, 5, núm. 1 (2015): 106-107, <https://doi.org/10.1080/21502552.2015.1010841>.

62. Viv Corringham, <https://www.worldlisteningproject.org/places-and-traces/> (consultado el 17 de agosto de 2020).

63. Bruce Chatwin, *The Songlines* (Londres: Vintage Digital, 2012), Kindle.

64. Steven Feld, <http://www.stevenfeld.net> (consultado el 17 de agosto de 2020).

65. Viv Corringham, “Urban Song Paths: Place Resounding”, *Organised Sound* 11, núm. 1 (2006): 27-35, <https://doi.org/10.1017/S1355771806000057>.

dio, selecciona y ecualiza para convertirla en la pieza final, el *Shadow-walk*. Para la autora es importante que sus *Shadow-walks*⁶⁶ se escuchen en los lugares donde se hicieron y por las personas que caminaron con ella. Por este motivo y para ampliar su difusión los convierte en audiocaminatas, conciertos, obras de radio (fig. 4), instalaciones de sonido e incluso en una aplicación para el iPhone.⁶⁷

La pandemia de COVID-19 ha obligado a Viv Corringham a variar sus métodos. Ahora, en lugar de acompañar a la persona elegida en su paseo y después repetir e interpretar el camino sintiendo las huellas de la persona ausente, ha utilizado las descripciones grabadas de los caminantes a las que añade improvisaciones vocales inspiradas en cómo imagina estos paseos. Ha llamado a estas obras *Shadow-walks (at home)*,⁶⁸ (caminatas en la sombra [en casa]). Cinco de ellas se emitieron el pasado 30 de junio de 2020 en un programa de radio Resonance FM de Londres.

A continuación, explicaremos los *Electrical walks* de Christina Kubisch que conducen al oyente a diferentes lugares de la ciudad en los que se puede apreciar una amplia variedad de las emisiones electromagnéticas. Kubisch invita a utilizar un sistema de amplificadores y unos auriculares especiales para explorar estas frecuencias electromagnéticas, en condiciones normales inaudibles, ubicadas en el espacio urbano.⁶⁹

Es razonable pensar que el rango dinámico de estos sonidos, su timbre y su volumen varían de una ciudad a otra y de un país a otro, pues las frecuencias electromagnéticas que generan la obra (sistemas inalámbricos de comunicación, cámaras de vigilancia, teléfonos móviles, etc.) son diferentes en cada lugar.

En los Paseos eléctricos desarrollados por la artista, la transmisión del sonido se consigue mediante bobinas eléctricas integradas en cada uno de los

66. "I arrive in a new place and ask local inhabitants to take me on a special walk, one that has been repeated many times and has meaning or significance for that person. While walking together, I record our conversations and the sounds of the environment. I then go back along the same route alone, trying to get a sense of my previous companion's traces on the walk. Then I sing what I feel using wordless improvisations", en Viv Corringham, *Shadow-walks*, <http://vivcorringham.org/shadow-walks> (consultada 17 de agosto de 2020).

67. Viv Corringham, *Shadow-walks*, en <http://vivcorringham.org/shadow-walks.html> (consultado el 21 de febrero de 2020).

68. Viv Corringham, *Shadow-walks (at home)*, <https://soundcloud.com/ivorringham> (consultado el 21 de febrero de 2020).

69. Arnau Horta, *Genealogías sonoras* (Radio del Museo Reina Sofía, 28 de octubre de 2019), <https://radio.museoreinasofia.es/genealogias> (consultado el 14 de abril de 2020).



4. Viv Corringham, *Shadow-walk in Prespa*, 2019, Prespes (Grecia). Foto: © Laura Apolonio.

auriculares que responden a las ondas electromagnéticas de nuestro entorno. Arnau Horta, investigador especializado en sonido, lo explica así:

Una de las principales herramientas de grabación que emplea Christina se parece mucho a un sencillo par de auriculares y es también el dispositivo que proporciona al público cuando hace uno de sus paseos electromagnéticos. Estos auriculares cubren ambas orejas, así que su tamaño es parecido al de los cascos de los pilotos de avión o de helicóptero. Pero Christina los ha manipulado de manera muy hábil, introduciendo bobinas eléctricas en cada uno de los auriculares y conectándolas luego a los altavoces que están colocados justo encima de las orejas.⁷⁰

La escucha en movimiento que propone Christina Kubisch utiliza cascos especiales con extensiones sensoriales sensibles a las ondas electromagnéticas para registrar e interpretar las múltiples capas ocultas del entorno urbano. Sus cartografías de la escucha completan y amplían la percepción visual y nos hacen partícipes de dimensiones silenciadas. Estos sonidos que por lo común no oímos son, afirma la artista, sorprendentemente musicales y cuando los escuchamos, cambian para siempre nuestra percepción de la ciudad. Así lo expli-

70. Horta, *Genealogías sonoras*.

ca: “La percepción de la realidad de todos los días cambia cuando escuchamos los campos electromagnéticos; la realidad a la que estamos acostumbrados aparece en un contexto diferente. Nada se ve como suena. Y nada suena como parece.”⁷¹ Podríamos decir que sus piezas configuran un escenario mixto, donde los límites entre ficción y realidad se diluyen, situándonos al mismo tiempo adentro y afuera del contexto. Adentro, pues escuchamos mientras caminamos y afuera porque percibimos a través de un dispositivo tecnológico una realidad exterior, aunque invisible (fig. 5).

Esta problemática cuestión del desfase entre la realidad vivida y escuchada nos recuerda los trabajos de *soundwalking* que se basan en la relación entre la experiencia vivida y el relato de esa experiencia, que es precisamente lo que ha llevado a artistas como Sophie Calle, Mariana Castillo Deball o Janet Cardiff, a construir (valiéndose de audioguías) lugares narrativos que emanan una reflexión sobre la construcción de la identidad, la ficción y la realidad.

Sophie Calle en *La Visite Guidée* (1994) y Mariana Castillo Deball en *Estas ruinas que ves* (2006) han utilizado audioguías que trascienden el ámbito didáctico propio de los museos. En la obra de Sophie Calle, los asistentes al Museo Boymans Van Beuningen de Rotterdam escuchaban la voz de la artista ausente que narraba sus recuerdos acerca de una serie de nimios objetos personales —una cama, un cubo de plástico, una cuchilla de afeitar, una taza, etc.— expuestos en las vitrinas junto a otras piezas artísticas pertenecientes a los fondos del museo. La narración autobiográfica escuchada con audioguías transformaba la visita museística en una experiencia escenográfica y generaba una nueva mirada sobre el museo y los objetos históricos expuestos en sus vitrinas.⁷²

Por su parte, la obra de Castillo Deball se mueve entre política, historia, patrimonio e identidad, al tratar de encontrar en el presente los vestigios de la práctica arqueológica. El Museo de Arte Carrillo Gil de México albergó el proyecto *Estas ruinas que ves*, donde piezas del fondo del museo fueron reemplazadas por unos números grandes y dorados —del 1 al 80— en vitrinas vacías, que la audioguía describía con 80 relatos correspondientes que, como afirman

71. “The perception of everyday reality changes when one listens to the electromagnetic fields; what is accustomed appears in a different context. Nothing looks the way it sounds. And nothing sounds the way it looks”, en Christina Kubisch, *Electrical Walks*, http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks (consultado el 17 de agosto de 2020).

72. Sophie Calle, *La visite Guidée*, <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2012/02/sophie-calle-la-visite-guidée.html> (consultada el 17 de agosto de 2020).



5. Christina Kubish, *Electrical Walks Birmingham*, 2006, Birmingham © Christina Kubish.

Pedro Ortuño Mengual y Gloria Lapeña Gallego, habían sido “elaborados en colaboración con antropólogos y escritores, con críticas mordaces sobre la problemática de conciliar la arqueología con el espacio urbano en México”.⁷³

Pero mientras Sophie Calle y Mariana Castillo Deball se apoyan en mecanismos textuales para ampliar la percepción, la intensidad estética de los paseos sonoros de Janet Cardiff reside en las interacciones entre visión y escucha, presente y pasado. La estructura de sus *Audio walks* y *Video walks* se desarrolla con la incorporación al momento presente de imágenes y sonidos que han sido previamente grabados. Algo en apariencia tan sencillo como grabar sonidos pertenecientes a un espacio determinado y trasladarlos a ese mismo lugar, pero

73. Pedro Ortuño Mengual y Gloria Lapeña Gallego, “Reescribiendo la ciudad: contranarrativas urbanas en la obra de Martha Rosler, Janet Cardiff y Candy Chang”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 30, núm. 1 (24 de enero de 2018): 120, <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.56459> (consultado el 17 de agosto de 2020).

en otro momento, no lo es tanto. Este hecho establece un juego temporal entre pasado y presente, entre pasado y futuro, que se vincula directamente con la construcción del pensamiento simbólico, la metáfora y la evocación.

Se entregan a los asistentes un iPod y unos auriculares y se les pide que sigan el recorrido del video de ese lugar que ha sido previamente grabado y donde la voz de Cardiff va ofreciendo indicaciones orientativas. La superposición de realidades lleva a una extraña confusión perceptiva en el cerebro del espectador, pues los sonidos reales se mezclan con los grabados, y producen una vacilante incertidumbre entre presencia y ausencia, ficción y realidad. El investigador Xoán Xil López Rodríguez comenta al referirse a esta dicotomía:

Surge entonces la poderosa situación esquizofónica que antes mencionábamos en la que, no sólo escuchamos sonidos grabados en un lugar diferente —dislocados— como planteaba Schafer, sino que los escuchamos en el mismo lugar donde se registraron, pero en un momento diferente —desincronizados—. Percibimos el sonido injertado, pero no vemos la fuente que lo produce y el espacio cobra un nuevo sentido en el vórtice en el que se encuentran nuestros pensamientos, las voces que cruzan nuestra cabeza, y la tensión entre lo presente y lo espectral.⁷⁴

Janet Cardiff trabajó primero en solitario y posteriormente en colaboración con George Bures Miller, para desarrollar su proyecto artístico común bajo el nombre de Cardiff & Miller. En sus propuestas indagan en el potencial del sonido como material para desarrollar un diálogo con el receptor, cuya concepción del entorno se ve alterada mientras camina. El canal de YouTube de los artistas recoge y explica el conjunto de sus *Video walks* (fig. 6).⁷⁵

Finalizamos este apartado concluyendo que el paseo sonoro es un formato idóneo para comprender los vínculos existentes entre memoria, sonido y espacio. El paseo sonoro en el contexto del arte, no es sólo un hecho acústico, sino también un acontecimiento cultural, social y político, donde se crean espacios heterogéneos que se entrecruzan, dialogan y enriquecen mutuamente.

74. Xoán Xil López Rodríguez, “Señal/Ruido. Algunos usos del paisaje sonoro en el contexto del arte”, tesis de doctorado (Vigo: Universidad de Vigo-Facultad de Bellas Artes-Departamento de Dibujo, 2015).

75. Gran parte de los trabajos y su descripción metodológica y conceptual pueden consultarse en el canal de YouTube de Cardiff & Miller, <https://www.youtube.com/channel/UC4uoVG5KTèWF5hnpb-lrA> (consultado el 17 de agosto de 2020).

Proyecto Cartografías sonoras de Granada. Contexto teórico

Al partir de estas consideraciones, emprendimos a principios de 2020 el proyecto *Cartografías sonoras de Granada* que, desde el interés por los elementos sensoriales que construyen el entramado urbano, se centra en el sonido para proponer una serie de paseos sonoros por la ciudad de Granada (España). Somos conscientes de que se trata de un análisis parcial dentro de la complejidad del estudio de la ciudad contemporánea, pero cada cultura, cada colectivo social, posee unas manifestaciones sonoras características que determinan su singularidad y, por este motivo, consideramos que el desarrollo de métodos en los que se contemplen las variables sonoras será de gran utilidad para fomentar una auténtica relación de intercambio entre el ser humano y el espacio que lo acoge, la ciudad.

El proyecto forma parte de una investigación más amplia sobre el caminar cuyo objetivo es revalorar la actividad de andar en la ciudad para aumentar el bienestar físico y psicológico de los habitantes, siguiendo la tendencia urbanística de las *Città Slow*,⁷⁶ movimiento nacido en Italia que promueve un habitar más humano en las ciudades, al fomentar el paseo y el ralentizar de los ritmos.

Nuestra investigación sobre el caminar como revaloración del cuerpo toma como punto de partida las teorías del antropólogo David Le Breton que afirma que el ser humano está hoy día relegado a una condición de humanidad sentada, ha perdido la relación con su ser corporal, se encuentra ajeno al espacio que le rodea y se está transformando en un autómatas posthumano que ya no sabe apreciar la “*saveur du monde*”⁷⁷ (sabor del mundo). Ha perdido su capacidad sensorial y perceptiva unida a su condición corporal y es necesario restaurarla. Ésta es también, como hemos visto, la prerrogativa del urbanismo sensorial y de la arquitectura de enfoque fenomenológico como es la de Juhani Pallasmaa.

Los lugares que habitamos se han transformado en no lugares, según la expresión de Marc Augé,⁷⁸ y hemos perdido la capacidad de asignar significados a los espacios que atravesamos, porque nuestros desplazamientos son cada vez más rápidos y virtuales, se tornan ‘líquidos’, como diría Zygmunt Bauman.⁷⁹ No sentimos, no tocamos, no disfrutamos el espacio que habitamos,

76. <https://www.cittaslow.es> (consultado el 17 de agosto de 2020).

77. David Le Breton, *L'Adieu au corps* (París: Éditions Métailié, 2013), 229.

78. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (París: Éditions du Seuil, 1992).

79. Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, trad. Carmen Corral Santos (Ciudad de México: Tusquets Editores, 2008).



6. Janet Cardiff & George Bures Miller, *Alter Bahnhof Video Walk*, 2012, *Video walk*, 26', producido para la Documenta 13 de Kassel, Alemania. © Janet Cardiff & George Bures Miller. Cortesía de los artistas y de Luhring Augustine, Nueva York.

vivimos en una continua abstracción virtual y, lo más grave, es que terminamos creyendo que es la realidad. La funcionalidad capitalista nos exige cada vez más rapidez y efectividad. Nuestra relación emocional y poética con el espacio está anestesiada. Estamos a las antípodas del famoso verso de Friedrich Hölderlin “Poéticamente habita el hombre...”, título de una conferencia que Martin Heidegger impartió en 1951⁸⁰ en la que reflexiona sobre el significado de vivir de forma poética para concluir que “poetizar” y “habitar” son en realidad lo mismo, “el poetizar constituye la esencia del habitar”.⁸¹ Se hace cada vez más necesario, por tanto, recuperar la vivencia poética en las ciudades contemporáneas.

En el desarrollo del proyecto *Cartografías sonoras de Granada*, nuestro referente principal ha sido el libro *Paisajes sonoros de Cuenca*,⁸² que presenta la

80. Martin Heidegger, “Poéticamente habita el hombre...”, trad. Ruth Fischer de Walker, *Revista de Filosofía* 7, núms. 1-2 ([1951] 2017): 77-91, <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/44871/46941> (consultado el 17 de agosto de 2020).

81. Citado por Javier Maderuelo, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989* (Madrid: Ediciones Akal, 2008), 185.

82. Cristina Palmese, José Luis Carles Arribes y Antonio Jesús Alcázar, *Paisajes sonoros de Cuenca* (Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2010).

sugestiva reconstrucción del paisaje sonoro de la ciudad de Cuenca (España). Entre los autores del libro, Cristina Palmese, arquitecta, creadora de Paisaje Sensorial Office-Lab⁸³ y José Luis Carles, compositor y profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, son artífices y coordinadores del programa de Radio Televisión Española, Radio Clásica, *La casa del sonido*,⁸⁴ dedicado a los paisajes sonoros cotidianos en un enfoque que denominan “ecología acústica”. El libro *Paisaje sonoro de Cuenca*, acompañado de un CD, contiene una minuciosa recopilación de los sonidos de esta ciudad, divididos en acústicos (sonidos puntuales generados por los seres vivos) y espaciales (sonidos del ambiente) que evidencian la importancia de la configuración geográfica en la creación de sonido. El interés de esta publicación, el cual compartimos y es el objetivo de nuestro proyecto *Cartografías sonoras de Granada*, es la revelación de una nueva concepción estética basada en la escucha como apreciación del paisaje desde una total inmersión en él. Al igual que los representantes del urbanismo sensorial o de la arquitectura de los sentidos, citados antes, los autores reivindican la importancia de la percepción *in situ*, del ver con los oídos o, como diría Pallasmaa, con *Los ojos de la piel*,⁸⁵ en contraposición a la estética basada únicamente en lo visual que implica siempre una separación, una distancia entre el sujeto y el objeto. Los autores exponen el interesante concepto de ecología acústica y hacen notar que la escucha sonora revela una realidad a menudo en vías de extinción —sonidos naturales o de actividades humanas que pronto desaparecerán como las artesanales, los mercados, entre otros—, al evidenciar toda su riqueza y concientizándonos así de la necesidad de protegerla. La actitud de escucha es de por sí ecológica porque es una actitud de entrega, de contemplación, recogimiento y silencio, que conlleva la anulación del yo depredador.

Descripción del proyecto

Nuestro proyecto consiste en la elaboración de rutas sonoras en los diferentes barrios de Granada con el objetivo de revelar las experiencias sensoriales y

83. Cristina Palmese, “Paisaje Sensorial Office-Lab”, 2021, <https://paisajesensorial.com> (consultado el 12 de febrero de 2021).

84. Cristina Palmese y José Luis Carles, *La casa del sonido*, 2021, <https://www.rtve.es/alacarta/audios/la-casa-del-sonido/> (consultado el 12 de febrero de 2021).

85. Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 2006.

auditivas que brinda la ciudad. Al seguir las pautas del urbanismo sensual y de los autores arriba mencionados, queremos mostrar la riqueza emocional ofrecida por la escucha sonora y ofrecer una alternativa a la predominancia del sentido de la vista en la apreciación estética de la ciudad. Además, al ser rutas a pie, queremos evidenciar la riqueza perceptiva inherente a nuestra condición corporal que el caminar permite redescubrir plenamente. Fusionamos la actividad de la escucha con la de caminar, unión que hemos simbolizado con el logotipo del proyecto que representa un pie que es al mismo tiempo oreja (fig. 7).

El resultado del proyecto se recopila en una colección de libros electrónicos con textos, fotos, dibujos y sonidos. Cada libro está dedicado a un barrio diferente de Granada y muestra el interés específico de cada uno y descentraliza así el turismo que tiende a concentrarse exclusivamente en la Alhambra y el Albaycín, las dos zonas donde se aglomera el turismo masificado, consumista, movido por clichés histórico-monumentales que excluyen el interés por el lado más humano de la ciudad. La colección está compuesta en su inicio por seis *ebooks* —dedicados a los barrios Albayzín, Sacromonte, Alhambra, Centro, Chaná, Zaidín— y está previsto, en un futuro, ampliar la colección a los 36 barrios de la ciudad.

Presentamos en el mapa de la ciudad de Granada las zonas elegidas como objeto de elaboración de los primeros seis *ebooks* (fig. 8). Todos los libros contienen un breve texto de presentación del barrio, su historia y su realidad actual. En el interior se encuentran también, de manera aleatoria, algunas poesías, versos sueltos o pasajes literarios de escritores actuales o pasados, relacionados con el paisaje urbano en cuestión, vista la importante relación entre narrativa y sonido como ya hemos mencionado en la primera parte del artículo.

Los sonidos se han organizados en siete grupos —sonidos humanos, animales, naturales, objetuales, mecánicos, rituales y musicales—, cada uno con un color específico correspondiente al color de la ruta a pie para escucharlo. Cada grupo de sonidos contiene, a su vez, varios tipos de sonidos representados por distintos iconos. Por ejemplo: los sonidos humanos incluyen las voces de diferentes edades, los distintos idiomas, las risas, los gritos, los murmullos, etc. Los sonidos naturales presentan iconos de agua, río, fuente, lluvia, viento, hojas secas, etc. El número de posibles iconos es ilimitado, así como son infinitos los sonidos potenciales. Una vez más, es una invitación a la escucha de la diversidad (fig. 9).

Cada libro presenta al principio un mapa de las rutas sonoras, formado por las líneas de los distintos colores de cada grupo de sonido, similar a un plano

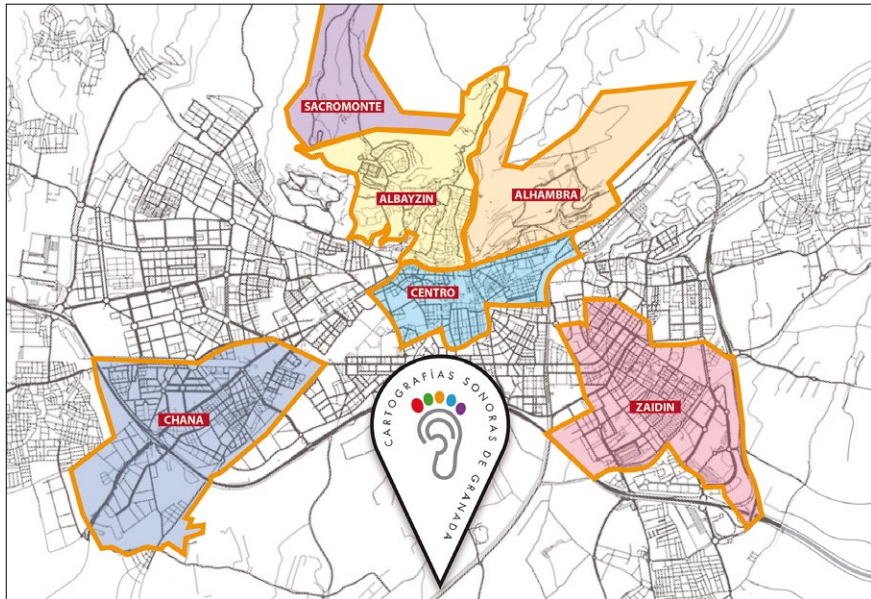


7. Laura Apolonio y Mar Garrido-Román, logotipo de las *Cartografías Sonoras de Granada*, 2020, Granada, España. © Laura Apolonio y Mar Garrido-Román.

del metro, donde las estaciones son puntos de escucha, caracterizados por los iconos de los sonidos.

Aunque toda la colección presenta un estilo gráfico unitario, cada uno de los libros introduce un elemento gráfico diferente marcado por la peculiaridad del barrio, con fotos o ilustraciones distintas, así como otras recopilaciones de sonidos. En cada página, al presionar sobre el punto adyacente al icono se activará el sonido correspondiente (fig. 10).

El proyecto incluye también la posibilidad de desarrollar una *app* para el Patronato de Turismo de Granada, que estará disponible para descargar de forma totalmente gratuita y presentará las diferentes rutas en los distintos barrios. También permitirá a los usuarios grabar sonidos y compartirlos con una comunidad de usuarios de tal forma que la biblioteca de sonidos irá ampliándose con el tiempo y con la participación de los ciudadanos, se espera, así, generar una concientización cada vez mayor sobre la riqueza del paisaje sonoro de cada barrio de la ciudad.



8. Laura Apolonio y Mar Garrido-Román, *Mapa general con localización de los barrios elegidos*, 2020, Granada, España. © Laura Apolonio y Mar Garrido-Román.

Aunque el proyecto esté todavía en construcción es posible observar su genealogía y desarrollo, así como escuchar una muestra de los sonidos cartografiados en el siguiente enlace: www.lauraapolonio.com/rutas-sonoras.

Conclusiones

Desde las pautas del urbanismo sensorial al proyecto *Cartografías sonoras de Granada* pasando por la historia del *soundwalking* y mostrando el potencial creativo del arte sonoro, hemos recalcado la importancia de recuperar el lado sensorial, lúdico, poético de nuestra relación con el entorno y con la ciudad que habitamos, para tomar así conciencia de la riqueza que alberga la vida humana en sus relaciones, deseos, emociones y creatividad, saliendo de la lógica funcionalista, ceñida al cumplimiento de objetivos de producción, acumulación y beneficio.

Por desgracia, este enfoque urbanístico que evidencia la importancia del ambiente sonoro en nuestra percepción del espacio y en la construcción de

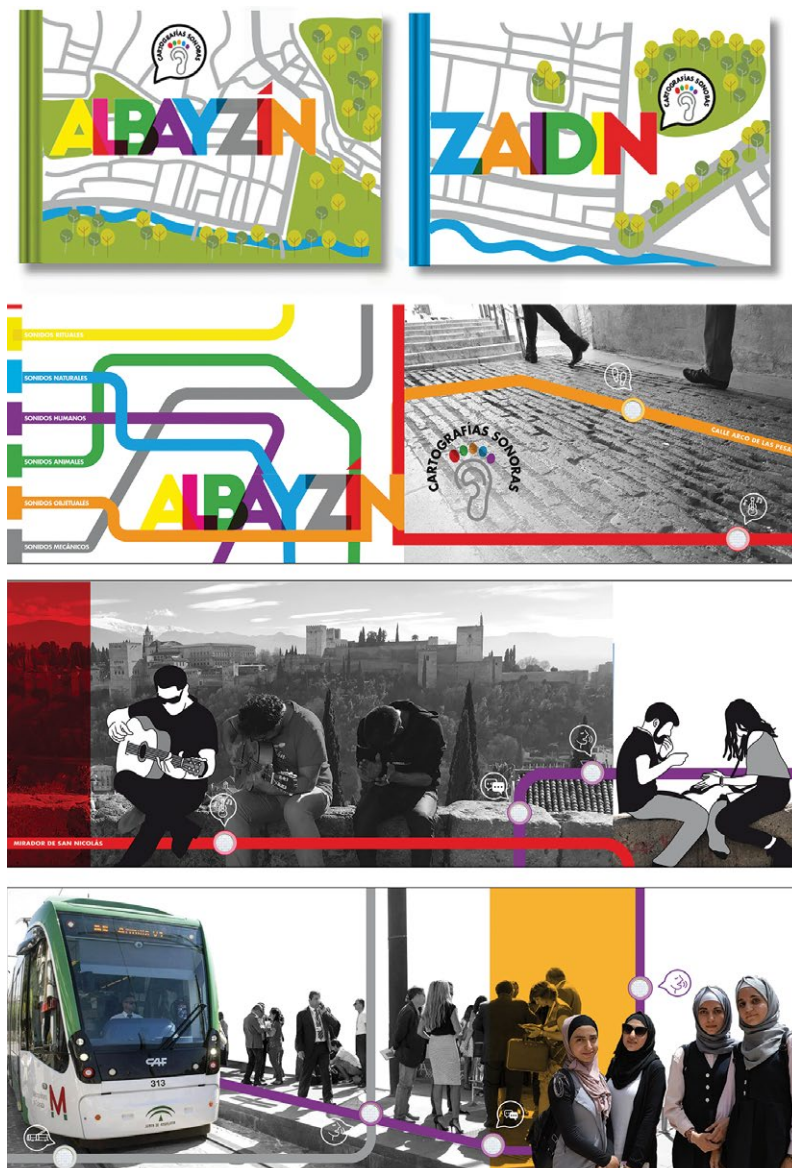


9. Laura Apolonio y Mar Garrido-Román, *Organización de los grupos de sonidos y ejemplos de iconos*, 2020, Granada, España. © Laura Apolonio y Mar Garrido-Román.

nuestra identidad se contrapone, al día de hoy, a la degradación ocasionada por la arquitectura contemporánea —con calles demasiado anchas que imposibilitan la intimidad de la escucha— y por la contaminación acústica debida a la sobrepoblación y sobreaceleración de la vida. En las condiciones de vida moderna el ambiente sonoro pasa casi siempre desapercibido. Como escribe Pallasmaa: “Nuestros oídos han sido cegados.”⁸⁶

Urge la necesidad de un urbanismo que favorezca el despertar de la percepción de lo cotidiano, descubrir su riqueza, invitar a ralentizar, pasear, sentir con el cuerpo la infinita riqueza del ambiente sonoro que nos envuelve y escuchar la vida en sus efímeras expresiones. La escucha es una actitud que adopta una perspectiva de sostenibilidad porque invita a volver a la sencillez, a nuestro cuerpo, a eliminar lo superfluo y a prestar atención a nuestro entorno percatándonos de su riqueza y sobre todo de su diversidad. Cuando escuchamos

86. Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, 52.



10. Laura Apolonio y Mar Garrido-Román, *Albayzín y Zaidín. Cartografías sonoras de Granada*, portadas y páginas interiores, libro electrónico (Granada, España, 2020). © Laura Apolonio y Mar Garrido-Román.

atentamente, vivimos el presente, habitamos el instante y nos dejamos sorprender por la multitud de sonidos que percibimos a los que por lo común no prestamos atención. Conectamos con nuestro lado más poético y abandonamos lo funcional. Descubrimos lo que Perec llama lo “infraordinario”,⁸⁷ es decir, el milagro dentro de lo banal, lo extraordinario en lo cotidiano. Entonces nos invade el sentimiento estético más profundo, lo que para David Le Breton es el efecto de cualquier paseo, “l’émerveillement du monde”⁸⁸ (el asombro maravillado del mundo).

En las fechas en las que escribimos este artículo, no podemos dejar de mencionar la crisis sanitaria COVID-19 que nos acecha, que ha convulsionado todo el conjunto de las relaciones sociales, las instituciones y los valores. Esta conmoción de la realidad, ha transformado el material auditivo recopilado hace tan sólo unos meses en un documento ya histórico. Ahora las aglomeraciones turísticas y las multitudes urbanas han desaparecido. Aunque ya se habla de un “romanticismo del coronavirus” que propone este momento como la oportunidad para detenernos, para observar, para escuchar y en definitiva promover el sosiego y la desaceleración, tampoco podemos engañarnos: basta salir a las calles para observar que la calma es tensa y la inactividad ha sido impuesta, no decidida. Aun así, numerosos ciudadanos han podido disponer de una temporalidad más lenta, un aire menos contaminado y nuevos sonidos naturales (pájaros, ríos...) han vuelto a surgir en el paisaje urbano.

Pasado el estado de alarma, en la nueva fase de “anormal normalidad”, todos los países del planeta siguen enfrentando la acometida de esta pandemia. Parece claro que éste pueda ser el momento de rotunda transformación. ¿Qué huellas sonoras dejará la distancia social en las ciudades? ¿Qué futuro sonoro y urbano nos espera? Aunque, por un lado, nos asusta la incertidumbre sanitaria y económica, por otro, se vislumbra una tenue esperanza de que pueda nacer un significativo cambio de paradigma. Como ya se ha citado tantas veces, la palabra china para crisis 危機 se compone de dos caracteres: riesgo y oportunidad. Confiamos pues en que la segunda se abra camino. ❀

87. Georges Perec, *L'infra-ordinaire* (París: Éditions du Seuil, 1989). Kindle.

88. David Le Breton, “Pourquoi prendre le temps de marcher” (¿Por qué tomarse el tiempo de caminar?), 17 de julio, 2020, <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/20200715-pourquoi-prendre-le-temps-marcher> (consultado el 20 de agosto de 2020).

El impacto de las nuevas tecnologías en la estética fotográfica. Tipologías en la obra de Pedro Meyer

The Impact of New Technologies in Photographic Aesthetics. Typologies in the Work of Pedro Meyer

Artículo recibido el 2 de febrero de 2020; devuelto para revisión el 9 de septiembre de 2020; aprobado el 20 de noviembre de 2020; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2021.119.2754>

Nekane Parejo Universidad de Málaga, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Departamento de Comunicación Audiovisual, nekane@uma.es, <https://orcid.org/0000-0003-3021-1223>

Líneas de investigación Historia de la fotografía; relación fotografía-cine; imágenes artísticas.

Lines of research History of photography; relation between photography and cinema; artistic images.

Publicación más relevante “La fotógrafa Denise Bellon: surrealismo, documentalismo y fotografía humanista”, *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, núm. 23 (2017): 139-146, <https://doi.org/10.17811/li.23.2017.139-146>

Agustín Gómez Gómez Universidad de Málaga, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Departamento de Comunicación Audiovisual, agomez@uma.es, <https://orcid.org/0000-0002-1736-0630>

Líneas de investigación Relación cine-arte; el cine del yo; el cine rural y el documental.

Lines of research The relation between cinema and art; the cinema of the self; rural cinema and the documentary.

Publicación más relevante “Autorretrato, retrato de familia y autoficción en *Días de agosto* (2005) de Marc Recha”, *Revista de Comunicación*, núm. 19 (marzo, 2020): 109-123, <https://doi.org/10.26441/RC19.1-2020-A7>

Resumen Pedro Meyer es un pionero y un paradigma del tránsito de la fotografía analógica a la digital. El propósito de esta investigación es ahondar en su obra y métodos de trabajo para establecer y definir las tipologías de su trayectoria. Para lograrlo se seguirá una metodología de análisis de contenido que contará con una muestra que incluye las publicaciones: *Fotografía para recordar* (1991), *Verdades y ficciones: un*

viaje de la fotografía documental a la digital (1995) y su versión CD ROM, *The Real and the True* y *Herejías* (2008). A partir de su estudio se intentará revelar cómo el paso de las imágenes en papel a formatos digitales no resulta un impedimento para que permanezcan ciertas estéticas inherentes a las imágenes.

Palabras clave Fotografía digital; fotografía analógica; manipulación fotográfica; Pedro Meyer; estética fotográfica.

Abstract Pedro Meyer is a pioneer and a paradigm of the transition from analog to digital photography. The purpose of this research is to deepen his work and work methods so as to establish and define the typologies of his career. To achieve this, a content analysis methodology will be followed in a qualitative version that will address a sample including: *I photograph to remember* (1991), *Truths and Fictions: a Journey from Documentary Photography to Digital Photography* (1995) and its CD ROM version, *The Real and the True*, and *Heresies* (2008). From the study of the exhibition an attempt will be made to reveal how the conversion of images from paper to digital formats is not an impediment to maintaining certain aesthetics inherent in his work.

Keywords Digital photography; analogic photography; photo manipulation; Pedro Meyer; photographic aesthetics.

NEKANE PAREJO Y AGUSTÍN GÓMEZ GÓMEZ
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El impacto de las nuevas tecnologías en la estética fotográfica

Tipologías en la obra de Pedro Meyer

Sobre la obra de Pedro Meyer. Introducción, objetivos y metodología

Un recorrido por la obra del fotógrafo mexicano (nacido en España) Pedro Meyer evidencia que estamos ante una referencia obligada en fotografía contemporánea. Una primera observación de orden cuantitativo nos lleva a valorar su elevada producción. En 2008 el fotógrafo se refería a la problemática que le supuso realizar una selección en el año 2002 de cara al ofrecimiento del director del Centro de la Imagen en Ciudad de México, Alejandro Castellanos, para hacer una retrospectiva de sus cinco últimas décadas (lo que se materializaría en *Herejías*, de la que trataremos más adelante). En relación a esta propuesta aportó los siguientes datos:

Había en mis archivos 80 mil fotografías de un tema concreto, Estados Unidos; de otro, los petroleros, 18 mil; algún otro más con 20 mil... y así sucesivamente hasta llegar a más de 300 mil imágenes. Resultaba obvio que “elegir” únicamente seis fotos de cada tema terminaba siendo una propuesta no sólo banal, sino inaceptable.¹

1. Pedro Meyer, “Tras las bambalinas y una serie de agradecimientos”, en *Herejías*, ed. Pedro Meyer (Barcelona: Lunwerk, 2008), 333.

Desde esta perspectiva somos conscientes de las dificultades que entraña el propósito de nuestra investigación, la cual profundiza en las imágenes de este autor y sus modos de trabajo, pero también pretende establecer las tipologías que convergen en su trayectoria, así como apreciar el impacto que las nuevas tecnologías han producido en su obra.

Nuestro trabajo parte de un artículo anterior titulado “De la fotografía documental al documento digital”.² En él, con base en las reflexiones de Meyer sobre su obra, argumentábamos que este fotógrafo consideraba que sus imágenes no debían depender del azar o del encuentro del instante apropiado. Además, considerábamos que el acto fotográfico se situaba en las antípodas de fotógrafos como Henri Cartier-Bresson, para quien obtener el “momento decisivo” se constituía en el fundamento de sus instantáneas, pero a la par constatábamos que Meyer catalogaba sus tomas de documentales. Esto nos ha llevado a repensar, en este texto, el concepto de formato en su quehacer ya que a lo largo de su carrera hallamos tomas analógicas y digitales que evidencian un instante decisivo mediante un único disparo de cámara.

De forma genérica, Meyer divide su obra en dos fases, que se corresponden con las diferentes herramientas empleadas: A.C. (antes de las computadoras) y D.C. (después de las computadoras). Estas etapas incluyen fotografías analógicas y digitales sin retoque, fotografías analógicas en soporte digital, la combinación y manipulación de analógicas y digitales, y estas últimas modificadas con programas de computadora. Ambos periodos confluyen en el proyecto *Herejías*, en el que todas las tipologías tienen cabida.

El método que se empleará para abordar la producción de Meyer es el análisis de contenido en su versión cualitativa del conjunto de fotografías que resultó de la revisión de la obra completa, y que conformó *Herejías* (por el autor y los comisarios). Desde ahí, la muestra acotada se compone del primer CD ROM del mundo con imágenes y sonido, *Fotografía para recordar* (1991),³ el libro *Verdades y ficciones: un viaje de la fotografía documental a la digital* (1995)⁴ y su

2. Nekane Parejo, “De la fotografía documental al documento digital”, *Revista Zer* 13, núm. 25 (diciembre de 2008): 179-196.

3. Esta obra se encuentra en el siguiente enlace que pertenece a la página web del fotógrafo: <https://pedromeyer.com/es/apendice-fotografia-para-recordar/>

4. Pedro Meyer, *Verdades y ficciones: un viaje de la fotografía documental a la digital* (Ciudad de México: Casa de las Imágenes, 1995).

versión de CD ROM, *The Real and the True*⁵ y *Herejías* (2008).⁶ En torno a estas publicaciones se establecen dos categorías principales: lo digital como soporte y las tipologías de la obra de Meyer. En esta última se estudiarán, a su vez, tres subcategorías de elaboración propia: el instante decisivo mediante disparo analógico y digital, el instante decisivo creado digitalmente, y la imagen discordante o la ficción digital detectable.

Nuestro propósito es determinar que estamos, como el mismo fotógrafo señala, ante “una obra en proceso”.⁷ Un proceso en el que el tránsito de las imágenes en papel a formatos digitales no es óbice para que mantenga la tradición fotográfica documental. Un recorrido que comienza a los 12 años⁸ con una toma hoy extraviada y de la que el autor rememora el momento:

Recuerdo mi primera fotografía: un borreguito negro que había nacido de una borrega blanca. En 1947 caminaba por el valle de la Marquesa con mi primera cámara, una Brownie. Observé entonces una oveja que estaba pariendo; no salía de mi asombro al ver que esa oveja blanca estaba dando a luz un borreguito negro.⁹

En cualquier caso, y aunque se trata de una fotografía de la infancia y de una toma de contacto con el medio, estamos ante una imagen significativa en su ámbito familiar, ya que contribuyó a dibujar su perfil de oveja negra.¹⁰ No en vano, cuando a los 38 años comunicó que iba a dejar la empresa que dirigía para dedicarse profesionalmente a la fotografía, sus intenciones no fueron bien acogidas por su padre.¹¹

El trabajo de Meyer, como afirma Cecilia Vidal: “es ante todo el resultado de una inmensa curiosidad, de una inquietud por indagar en las nuevas

5. Pedro Meyer, *The Real and the True. The Digital Photography of Pedro Meyer* (Indianápolis: New Riders Publishing, 2005).

6. Meyer, *Herejías*, <http://www.pedromeyer.com/book/indexsp.html>

7. Jorge Salgado, “Meyer una obra en proceso”, <https://library.co/document/rz337dmz-pedro-meyer-un-poeta-de-la-luz.html> (consultado el 25 de marzo de 2019).

8. Pedro Meyer se hace eco de cómo, con anterioridad, a los nueve años sentía una fuerte atracción por la magia del laboratorio fotográfico.

9. Benjamín Mayer, “Negro. Oveja. Mago”, en *Herejías*, 27.

10. Benjamín Mayer reflexiona sobre esta fotografía a la que considera no sólo su primer retrato, sino su primer autorretrato. Mayer, “Negro. Oveja. Mago”, 27-30.

11. Para más información sobre aspectos biográficos véase: Mayer, “Negro. Oveja. Mago”, 19-30.

posibilidades que la tecnología trae cada día”.¹² De hecho, estamos ante un pionero de la fotografía digital que en 1979 comenzó a tratar las imágenes, aunque con más dedicación a partir de que adquiere la primera Apple que se vendió en México en 1983, en concreto, una Macintosh IIx de 40 Mhz. En este sentido, Christian Caujolle ratifica que: “antes que nadie percibió, primero intuitivamente y luego totalmente consciente los límites de la fotografía y las mutaciones a las que conducían los nuevos avances tecnológicos”.¹³ Él mismo recuerda en una entrevista de Jorge Salgado sus comienzos digitales y cómo sus nuevas imágenes no fueron bien recibidas, hasta el punto que muchos las consideraron banales y se preguntaban los motivos por los que invertía su tiempo y dinero en ellas. Sin embargo, afirma: “me di cuenta a los diez minutos de estar haciendo las imágenes que esto era 20 veces más adecuado para el futuro en comparación con la fotografía que estábamos haciendo”.¹⁴ Y con esta convicción comienza su viaje desde los negativos de su laboratorio¹⁵ hasta los programas de retoque fotográfico.

Lo digital como soporte

El proceso evolutivo de la tecnología analógica a la digital fue lento y marcado por un necesario aprendizaje de esta novedosa herramienta. Es preciso tener presente que las transformaciones que se producen están relacionadas no sólo con el hecho de elaborar las tomas, sino también con la forma en que éstas se ponen en circulación. Por tanto, nos encontramos ante un proceso paulatino que parte de unas fotografías vinculadas al ámbito personal y que Meyer quiere que lleguen a una colectividad de sujetos fuera de su alcance más próximo. Ya en la primavera de 1993 este autor se refería al cambio de siglo como un punto de inflexión en el que soportes en ese momento desconocidos compartirían espacio con los tradicionales y afirmaba: “algunas de esas alternativas se

12. Cecilia Vidal, “Pedro Meyer. En busca de lo que vendrá. El fotógrafo mexicano inaugura en Montevideo la muestra retrospectiva de su obra”, *Revista Dixit*, núm. 23 (julio-diciembre de 2015): 64.

13. Christian Caujolle, “Presentación”, en *Herejías*, 15.

14. Salgado, “Pionero de la fotografía”, <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num9/ent2/ent2-2.htm> (consultado el 25 de marzo de 2019).

15. Recordemos que las primeras tiras de contactos las lleva a cabo a los 13 años gracias a que un amigo de su padre, Gerhard Herzog, le regaló el equipo.

encuentran en los discos CD ROM; discos de láser; redes de fibra óptica; transmisión vía satélite; transmisión por cable; tarjetas de memoria ultrarrápida”.¹⁶ Precisamente en esta línea animaba tres años después a los fotógrafos a distribuir su trabajo en CD ROM o en Internet.¹⁷

En este punto es preciso señalar que en 1991 publicó el primer CD ROM en el mundo con sonido¹⁸ e imagen continuos, *Fotografía para recordar*.¹⁹ Hasta ese momento este material estaba conformado por una caja de impresiones que el fotógrafo mostraba a sus allegados. El hecho de transferirlas a este novedoso sistema supuso un punto de inflexión en su trayectoria, que a partir de entonces quedará definitivamente marcada por los avances de la tecnología digital. En el caso que nos ocupa, a finales de los años 90 tuvo que trasladarse a Shock-wave debido a que el formato Macro Media Director Player se había quedado desfasado y resultaba ilegible.

Fotografía para recordar es, por tanto, un trabajo que nos permite acceder a casi un centenar de fotografías en blanco y negro que recorren la vida de los padres de Meyer desde su noviazgo hasta los últimos momentos de la existencia de ambos, víctimas del cáncer. Nos encontramos ante un producto propio de la narrativa digital que, como define Richard Héctor Jones, “normalmente se presenta como cortos relatos multimedia, con mucho sentimiento y a menudo están hechos con fotos, texto y música, y de aproximadamente dos minutos de duración”.²⁰ Si exceptuamos la duración, el que nos ocupa es de 35 minutos, la pieza cumple con los rasgos comunes expuestos. De hecho, se trata de una producción austera en la que se combinan fotos, texto y la emotiva voz de Meyer. En este sentido, Jonathan Green desarrolla el concepto de narrativa en su texto introductorio y matiza que “no es un producto digital, sino más bien una expresión digital” en la que confluyen la fotografía y la

16. Pedro Meyer, “La revolución digital”, *Luna Córnea*, núm. 2 (primavera de 1993): 41, <https://www.circuloa.com/luna-cornea-2-nuevas-tecnologias/> (consultado el 2 de enero 2020).

17. Alex Barnett, “Pedro Meyer. Fotógrafo digital”, <https://n9.cl/xtavq> (consultado el 23 de marzo de 2018).

18. Será su hijo Manuel Rocha quien se encargará de componer la música.

19. Posteriormente en 2006 se reactualizó y se creó la posibilidad de que pudiera bajarse en diversos formatos, entre ellos a un iPod. En la actualidad está disponible de forma gratuita en <https://pedromeyer.com/es/apendice-fotografia-para-recordar/>

20. Richard Héctor Jones, “Relatando historias”, <http://zonezero.com/magazine/articles/jones/indexsp.html> (consultado el 4 de febrero de 2019).

memoria. En concreto, señala que se trata de una narración: “construida con ayuda de la fotografía”.²¹

Una producción que entronca con el género del álbum familiar, pero con altas dosis de innovación y coraje por parte del fotógrafo. De hecho, de acuerdo con Serge Tisseron: “Las fotografías que revelan signos de una enfermedad en uno de los miembros de la familia son intencionadamente separadas en vida del enfermo. De lo contrario, una vez fallecido, esas fotografías pueden volver a ser reagrupadas.”²² Aquí la naturalidad con la que se desarrolla el acto fotográfico es subrayada por el autor y por sus padres, lo que no es obstáculo para que el público lo acoja con cierta extrañeza: “A menudo me han preguntado cómo pude fotografiar a mis padres en las situaciones en que lo hice. Siempre fotografié a mi familia: la cámara era entre nosotros un instrumento omnipresente, prácticamente transparente a nuestros ojos.”²³

En esta obra destaca la ausencia de manipulación digital, pero sobre todo la austeridad con la que se muestran estas tomas en clave documental y que el fotógrafo presenta deliberadamente como si se tratara de pasar diapositivas.²⁴ En este sentido, Íñigo Sarriugarte manifiesta que: “El autor optó más por la narración y la coherencia artística que por el desarrollo excesivo de la tecnología, mostrando de esta manera si cabe aún más el valor humano del proyecto.”²⁵ Un proyecto que parece inspirado en las palabras de Proust cuando se refería a que se reconoce mejor a nuestros allegados en una imagen fotográfica que en nuestros recuerdos.²⁶

De hecho, el título no responde a la casualidad, Meyer ha expresado en diversas ocasiones que registrar ciertos momentos le ha resultado de utilidad para suplir la falta de memoria. Además, esta publicación le permitiría afrontar

21. Jonathan Green, “El arte del relato: fotografía para recordar”, http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1352%3Athe-art-of-storytelling-pedro-meyers-i-photograph-to-remember&catid=5%3Aarticles&lang=es (consultado el 5 de septiembre de 2020).

22. Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000), 135-136.

23. Mayer, “Negro. Oveja. Mago”, 24.

24. Es necesario recordar que se trata de un formato que habían trabajado otros fotógrafos como Raymond Depardon en *Les années Declick* (1984). La novedad estriba en el formato CD ROM.

25. Íñigo Sarriugarte, “Pedro Meyer y la propuesta *Fotografía para recordar*: una mirada al retrato familiar”, en *Cuarta Jornada. Imagen, cultura y tecnología*, eds. María Pilar Amador, Jesús Robledano y María del Rosario Ruiz Franco (Madrid: Editorial Archiviana, 2006), 215.

26. Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida*, 123.

el duelo: “no terminaría de enfrentar apropiadamente la muerte de mis padres hasta haber terminado de imprimir las fotos que había tomado”.²⁷

Con el mismo formato CD ROM se publica *Truths and Fictions* (1993) que dos años después adquirirá formato libro como *Verdades y ficciones: un viaje de la fotografía documental a la digital* (1995). Paradójicamente este trabajo es coetáneo a *Fotografía para recordar*, pero Bob Stein de la Voyager Company, al ver las imágenes de los padres de Meyer, priorizó este proyecto.

Verdades y ficciones cuenta con un recorrido peculiar. Se trata de una obra que surge desde un planteamiento analógico en cuanto al acto fotográfico se refiere, pero que se editará en digital para finalmente retornar a lo analógico en formato libro. Aun así, la publicación impresa también contó con Internet como poderosa arma de diseño, cuya ejecución corrió a cargo de Pedro Meyer y una diseñadora neoyorquina, Wendy Byrne, a la que no conoció en persona sino hasta el día de la presentación del libro y cuyas interacciones laborales fueron exclusivamente digitales. La misma suerte tuvo la edición digital coordinada entre el autor residente en esas fechas en Los Ángeles y la editorial en Nueva York. Si bien esta forma de trabajo no supuso obstáculo alguno, Meyer hace hincapié en otra cuestión relacionada:

con la distribución física que volvía inexistente a la obra por ser tan difícil de encontrarla en cualquier parte. En principio muy pocos lugares vendían CDROMS [...] Más adelante, cuando creció el interés se construyeron secciones enteras en las librerías [...] La competencia por el espacio en las repisas de los libreros se volvió feroz.²⁸

En cualquier caso, *Verdades y ficciones*, la primera exhibición de imágenes digitales, es una confrontación en clave de *road movie* entre el México más atávico y los Estados Unidos de la etapa de Ronald Reagan. La abundancia y la escasez del norte y el sur respectivamente, se evidencian entre las discordancias de lo rural y lo urbano que vienen delimitadas por la frontera que separa a estos dos países. Pero, además, y de acuerdo con Inés Bortagaray,²⁹ este trabajo no sólo muestra estas divergencias, sino que la combinación de posibles encuentros abarca otras posibilidades

27. Green, “El arte del relato”.

28. Pedro Meyer, “algunos pensamientos de fondo”.

29. Para mayor información al respecto consúltese <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Bortagaray/Meyer3.htm>

entre las que destacan aquellas vinculadas a la crítica social, en las que prevalece la fantasía o en las que una nueva frontera se establece entre lo real y lo ficticio.

En este sentido, nos encontramos con unas tomas en las que el pasado y el presente se fusionan y se retocan con la memoria como eje vertebrador. Además, el fotógrafo se:

adentra en la encrucijada de la manipulación armado con la retórica de la paradoja (fotos que parecen retocadas y no lo han sido; fotos que parecen reales y no lo son) y ofrece al espectador la eficacia de unas imágenes surgidas del cruce entre la perfecta técnica quirúrgica de la informática y el viejo espíritu de los fotomontadores.³⁰

El trabajo de Meyer, en cuanto a soporte digital, no se limita a la distribución mediante CD ROM de su obra. En 1995 crea el espacio digital ZoneZero (<http://zonezero.com/es/>).³¹ En la actualidad esta galería digital y medio de intercambio entre autores de todo el mundo, se encuentra dividido en ZoneZero 2.0 y ZoneZero 3.0 que aglutinan tres etapas claramente diferenciadas. La primera, *De lo analógico a lo digital*, se corresponde con unos inicios que abogan por el campo de la reflexión en torno al tránsito tecnológico que se está produciendo. Además, en palabras de Enrique Soto, citando a Mark Harworth-Booth, “él pensó que dirigiendo una revista en línea permitiría, por un lado, ofrecer un puente entre la fotografía analógica y digital y, por otra parte, le permitiría mantenerse al día debido al constante flujo de innovaciones técnicas”.³² Podemos decir que durante esta etapa se potencia un nuevo contexto, el digital, aunque predomine la fotografía analógica. La segunda, denominada *Desde la pantalla de luz*, abarca el periodo de 2010 a 2013, donde en artículos y las muestras de casi 400 galerías se recoge la evolución de la imagen digital desde aspectos como la producción, la distribución y el consumo.

30. Barnett, “Pedro Meyer. Fotógrafo digital”.

31. En sus inicios este portal de fotografía se dividía en dos espacios: “*La Galería*, para trabajos individuales, y *El Portafolio*, dedicado a muestras colectivas. A estas dos propuestas se suman editoriales, noticias y foros de discusión en torno a la fotografía”. Véase Nekane Parejo, “De la fotografía documental al documento digital”, *Revista Zer* 13, núm. 25 (diciembre de 2008): 182.

32. Enrique Soto, “Pedro Meyer”, *Revista Elementos, Ciencia y Cultura*, núm. 78 (abril-junio de 2010): 57, www.elementos.buap.mx (consultado el 29 de marzo de 2019).

La tercera etapa *ZoneZero 3.0 y la convergencia fotográfica* aborda un recorrido en el que confluyen diversas disciplinas que de acuerdo con su director Alejandro Malo (2014) son: “un encuentro más amplio hacia el cual avanzamos quienes vamos desde la fotografía. Es a través de este encuentro donde coinciden medios, geografías, usos, prácticas sociales y demás”.³³ Se enfatiza la última versión de este espacio digital (inserto en la Fundación Pedro Meyer) en el que se comparten conocimientos e imagen mediante la difusión, el diálogo y la educación. Como afirma el autor en cuestión: “la clave de la fotografía de hoy no reside tanto en que todo el mundo tenga una cámara incorporada, sino en el crecimiento exponencial de su distribución casi instantánea”.³⁴

La experiencia que había ido adquiriendo en la primera fase de *ZoneZero* le resultó útil para organizar *Herejías*, una muestra retrospectiva (la mencionábamos al inicio de este texto) que se celebró en octubre de 2008. Pero *Herejías* no fue una exposición al uso, ya que se pudo contemplar en 65 museos de forma simultánea y contó con 20 comisarios de diferentes países. Además, el proyecto incluyó una exposición y un comisariado propio para cada museo, a la par que una muestra en línea y un libro común para todos ellos. De esta forma, Meyer vuelve a revolucionar las fórmulas de exhibición y plantea utilizar el soporte digital como medio alternativo a las imágenes impresas en papel que se mostrarían en las diferentes sedes. Como si de salas cinematográficas se tratara, su producción contaría con un alcance sincrónico por parte de estos museos mediante una base de datos con acceso mundial. De este modo, no quedaría en el olvido parte de su obra, tal y como expone el fotógrafo: “al entrelazar la exposición en línea con la muestra física, se abrirían numerosas posibilidades. Ya que mientras un museo puede exponer obras impresas a grandes tamaños, la red es capaz de mostrar una cantidad mucho mayor de imágenes”.³⁵ Por tanto, *Herejías* parte de un planteamiento en el que se pretende dar cabida a la mayor parte de la obra de Meyer desde la cultura de la globalización, pero sin dejar de lado la idiosincrasia de lo local. Para terminar, es necesario mencionar su página web oficial,³⁶ en la que, tras la presentación del fotógrafo en el *link* de inicio, se tiene acceso a su trayectoria profesional que incluye una rela-

33. Alejandro Malo, “ZoneZero 3.0 y la convergencia fotográfica”, <https://alejandromalo.com/2014/05/26/convergencia-fotografica/> (consultado el 5 de septiembre de 2020).

34. Vidal, “Pedro Meyer. En busca de lo que vendrá”, 67.

35. Pedro Meyer, “Tras las bambalinas y una serie de agradecimientos”, en *Herejías*, 335.

36. Para la página web oficial de Pedro Meyer consúltese el siguiente enlace: www.pedromeyer.com

ción de exposiciones individuales y colectivas, un listado de los museos e instituciones en lo que cuenta con obra, certámenes en los que ha sido jurado, conferencias y talleres impartidos, intervenciones en televisión, premios y publicaciones. En otros *links* se desglosan sus proyectos más relevantes como son *ZoneZero*, *Herejías*, la Fundación y la presentación de su archivo. Además, incluye enlaces a las redes sociales Facebook e Instagram.

Tipologías en la obra de Pedro Meyer

Las tipologías que aquí se establecen están fundamentadas en la publicación *Herejías*.³⁷ Los criterios de selección de ésta encuentran su justificación en dos razones. La primera, porque este proyecto aglutina la obra más representativa del autor (independientemente de que algunas imágenes hubieran sido publicadas con anterioridad), la segunda, porque en los pies de las fotografías, además del título, incluye información sobre el modo de producción o en su caso manipulación de la toma. Ya en 1993 el fotógrafo manifestaba: “ahora tendremos que dejar muy claro para todo aquel interesado, cuándo una fotografía es un documento testimonial y cuándo no lo es”.³⁸

El instante decisivo con disparo analógico y digital

Partimos del clásico planteamiento de Henri Cartier-Bresson, fotógrafo que acuñó la expresión “instante decisivo”: “Para mí la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una parte, del significado de un hecho, y, por otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho”.³⁹ Es el caso de *Detrás de la Estación de St. Lazare* (1932),⁴⁰ entre muchas tomas de su producción. Ahí, el autor fue capaz, en una fracción de segundo, de darse cuenta del significado del brinco de un hombre sobre un charco y, a la vez, conseguir encuadrar la toma en función de

37. En el siguiente enlace puede encontrarse este catálogo en formato electrónico descargable: <http://v3.pedromeyer.com/es/proyectos/herejias>

38. Meyer, “La revolución digital”, 47.

39. Henri Cartier-Bresson, *Fotografiar al natural* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), 29.

40. Esta fotografía puede consultarse en, <https://www.theimagen.com/tras-la-estacion-de-san-lazaro-el-momento-decisivo-de-cartier-bresson/>

las formas entre las que destaca un cartel al fondo en el que otra persona, una bailarina, está realizando la misma acción de saltar.

En función de lo expuesto, esta categoría está compuesta por aquellas imágenes en las que Meyer, ya bien en formato analógico o en digital, ha captado con el disparador de su cámara el momento preciso. Basta recordar entre los instantes analógicos tomas como *Paulus* (1961),⁴¹ donde apreciamos el nacimiento de un bebé; *Miradas libres* (1974),⁴² que muestra a unos niños escudriñando la parte delantera de una cámara en trípode, mientras el resto dirige sus ojos hacia el cielo; *El exposímetro* (1976),⁴³ en la que dos hombres desnudos conversan con sus cámaras fotográficas al cuello, mientras un exposímetro cubre el miembro sexual del que se encuentra a la derecha; *El balazo* (1979),⁴⁴ en la que coincide una figura humana en el agujero que un proyectil ha producido en un cristal en primer plano; *Dirigentes* (1979),⁴⁵ una imagen que recuerda a Eric Salomon, donde se muestra a tres guerrilleros nicaragüenses sentados en sus respectivas sillas, en un momento distendido; o *El Partenón* (1996),⁴⁶ en la cual se observa a dos perros en pleno encuentro sexual con el edificio homónimo tras ellos.

Destacamos aquí dos fotografías. La primera de 1962, cuyo título, *Un momento decisivo*,⁴⁷ hace referencia al enunciado que aquí tratamos y lo muestra mediante el instante en el que un padre de familia sujeta a un niño mientras su madre le quita el calzoncillo para orinar. La segunda es *Mi padre volando* (1987).⁴⁸ Sobre ésta, Green (2008) afirma: “la expresiva y panorámica imagen del padre volando invita a la metáfora de la transición entre lo analógico y lo digital”.⁴⁹ Este mismo autor se hace eco de cómo Meyer en sus producciones digitales “transforma la tierra en aire mediante Photoshop”, mientras ahí su progenitor se encuentra “de rodillas sobre una silla con sus brazos estirados no hacia el

41. Esta obra parte de un negativo en formato 6 x 6. La imagen y las características de la misma pueden consultarse en Meyer, *Herejías*, 51. También en <https://pedromeyer.com/en/herejias/> (consultado el 3 de febrero de 2019).

42. Esta obra parte de un negativo en formato 6 x 6, Meyer, *Herejías*, 148.

43. Meyer, *Herejías*, 42 (a partir de un negativo de 35 mm).

44. Meyer, *Herejías*, 67 (a partir de un negativo de 35 mm).

45. Meyer, *Herejías*, 102 (a partir de un negativo de 35 mm).

46. Meyer, *Herejías*, 88-89 (a partir de un negativo de 35 mm).

47. Meyer, *Herejías*, 53 (a partir de un negativo en formato 6 x 6).

48. Meyer, *Herejías*, 214-215 (a partir de un negativo de 35 mm).

49. Green, “El arte del relato”.



1. Pedro Meyer, *Un momento decisivo*, 1962, Ciudad de México, MXDIFEMXSSFF-FD00013-001.
© Archivo Pedro Meyer.

cielo sino hacia el interior de la elegante y costosa sala de su casa, su gesto de vuelo está anclado en el dolor de la realidad”⁵⁰ (figs. 1 y 2).

Otras fotografías analógicas sobre las que debemos detenernos son aquellas realizadas en película de 35 milímetros que captan un momento decisivo, pero parecen estar manipuladas. Es el caso de dos imágenes de 1985: *La libertad enterrada*⁵¹ y *El diablo en Nueva York*.⁵² En la primera se aprecia tras una alambrada un busto de la estatua de la libertad enterrado en la Ciudad de México, en la segunda, destaca un rostro que no parece real de un hombre en primer plano. Ambas delatan cómo, desde sus inicios, Meyer combina su interés por el registro puro, a la par que siembra en el espectador la incertidumbre sobre los mecanismos empleados para obtener la toma.

Como vemos con la fotografía analógica, algunas de sus imágenes parecen estar modificadas. En este sentido, resulta significativa la comparación entre dos fotografías. Se trata de *Palmeras en la oficina* (1987),⁵³ en negativo de 35 milímetros, y *El contador de historias* (1991/1995),⁵⁴ que parte de una transparencia en analógico modificada digitalmente. En ambas el fondo visual es el prota-

50. Green, “El arte del relato”.

51. Puede consultarse en Meyer, *Herejías*, 99.

52. Meyer, *Herejías*, 206-207.

53. Meyer, *Herejías*, 302.

54. Meyer, *Herejías*, 303.



2. Pedro Meyer, *Mi padre volando*, 1987, Ciudad de México, negativo en b/n, 35mm, PSFAMIPSSFF-FDII856-OOI. © Archivo Pedro Meyer.

gonista. Mientras en la primera resalta el contraste entre el ocio representado como un trampantojo en el que se insertan en primer plano las figuras de dos oficinistas, en la segunda, aparentemente menos retocada, pero con modificación digital como hemos señalado, Meyer sitúa a los personajes sobre un telón de fondo que encuentra y fotografía en la parte posterior de un camión de carga. En las dos imágenes las palabras del fotógrafo cobran sentido: “siento que soy el director de un teatro: delante de mí hay un escenario, y voy a llamar en diferentes actos y establecer diferentes elementos en el escenario”.⁵⁵

Por otra parte, también encontramos disparos con cámara digital que remiten al trabajo desarrollado por Cartier-Bresson en el que prima la yuxtaposición de contrastes. Es el caso de *Símbolos* (2004) (fig. 3),⁵⁶ donde sobre una misma pared en la que se observa un cartel de una dirigente de Calcuta se superponen varios emblemas, una esvástica y varias banderolas con la hoz y el martillo —de las que de manera circunstancial una de ellas tapa en parte el rostro de la dirigente. Paradójicamente, dos años después, en 2006, Meyer captará la imagen de Martin Luther King impresa en un abanico. La fotografía de idéntico nombre registra el instante en que una señora se protege del sol con este utensilio propagandístico en Los Ángeles. También en 2006, en *La cabeza de san Juan Bautista y las papas fritas*⁵⁷ se aprecia un acto en el que el contraste es evi-

55. Meyer, *Verdades y ficciones*, 116.

56. Se trata de un original digital que puede consultarse en Meyer, *Herejías*, 179.

57. Se trata de un original digital. Meyer, *Herejías*, 239.



3. Pedro Meyer, *Símbolos*, 2004, Calcuta, India, ININDIINO404-FDOI633-001. © Archivo Pedro Meyer.

dente. Mientras en primer plano un soldado con rictus serio porta la bandeja de san Juan Bautista con su cabeza, el que se sitúa inmediatamente detrás de él a la derecha da cuenta de un paquete de patatas fritas. Mediante el coitejo de estos dos gestos se establece un juego sobre la desacralización de las escenificaciones religiosas.

En este punto, y como transición al siguiente, subrayamos dos tomas con el mismo título: *La caída* (autorretrato).⁵⁸ Ambas son originales digitales, aunque la primera como ha sido modificada responde a dos fechas, 2002 cuando se efectuaron los disparos fotográficos en Los Ángeles y 2008, momento en el que se produjeron las manipulaciones digitales a partir de la sesión anterior. Esta sesión se tradujo en un mosaico de seis tomas en el que se aprecian distintos momentos del cuerpo fragmentado y radiografiado de Meyer, así como una séptima en la que su rostro aparece bocabajo (en obvia correspondencia con su estado físico). De acuerdo con Vesta Mónica Herreras Cuevas este acto fotográfico: “construye un tipo particular de autorretrato que convierte en memoria lo sufri-

58. Estas imágenes pueden consultarse en Meyer, *Herejías*, 158-159.

do, un acto que registra y congela las heridas”.⁵⁹ A partir de ahí, en 2008 construye una imagen en la que se conforma el recuerdo de lo que pudo ser su caída.

El instante decisivo creado digitalmente

En este subtítulo se pueden englobar tres posibilidades. A la primera nos hemos acercado con tomas como la de la caída de Meyer. Se trata de fotografías que cuentan con retoques que configuran encuadres de algo que estuvo a punto de suceder. En estos casos el autor considera las escasas diferencias, en cuanto a resultados finales se refiere, entre las posibles manipulaciones en la fotografía analógica y la digital. Después de todo, e independientemente de la tecnología empleada, para Meyer los fotógrafos son: “contadores de cuentos, pero eso no lo saben, creen que somos disparadores de instantes”.⁶⁰

A partir de esta afirmación emerge todo un posicionamiento acerca de cómo la fotografía analógica nos ha engañado a lo largo de su historia. En efecto, no podemos olvidar que un acercamiento a la fotografía documental tradicional evidencia que el “registro puro” no siempre estuvo exento de cierta planificación. Podemos referirnos a la planificación como señala Enrique Soto, en relación con los instantes decisivos, que “en cierta parte se buscan, en cierta forma los crea el ojo y la mente del fotógrafo que persigue y prefigura los acontecimientos”.⁶¹ Pero, además, en ocasiones para lograrlos el autor no duda en emplear otras estrategias. Desde sus inicios los fotógrafos echaron mano tanto de manipulaciones antes, durante y después del acto fotográfico. Ya fueran éstas reconstrucciones, interpretaciones, manejos técnicos *a priori* o retoques después de la toma, el universo de la fotografía documental está plagado de ejemplos en este sentido.⁶²

La única diferencia entonces radica en los medios empleados, e independientemente de que se pretenda mostrar imágenes sin manipular o alteradas “lo

59. Vesta Mónica Herrerías Cuevas, “Los autorretratos de Pedro Meyer”, <https://studylib.es/doc/4463329/los-autorretratos-de-pedro-meyer> (consultado el 8 de octubre de 2019).

60. Jorge Salgado, “Somos contadores de cuentos”, <https://1library.co/document/rz337dmz-pedro-meyer-un-poeta-de-la-luz.html> (consultado el 25 de marzo de 2019).

61. Soto, “Pedro Meyer”, 54.

62. Parejo elabora las clasificaciones mencionadas y ejemplifica cada una de ellas. Para ampliar la información véase: Parejo, “De la fotografía documental al documento digital”, 179-196.

que hemos dado en llamar fotografía tradicional puede ser producida ya sea de manera analógica utilizando procesos químicos, o digital en formato electrónico”.⁶³ Esta consideración implica que una fotografía analógica manipulada y una fotografía modificada de manera digital puedan reproducir un instante decisivo. Ahora bien, la segunda con una mayor comodidad.

Dentro de esta categoría de creaciones digitales, en la que uno de sus rasgos definitorios es que la manipulación es indetectable, es preciso destacar, entre otras, *Los Meyer* (1940/2000),⁶⁴ donde encontramos una aparente toma familiar de dos padres con dos niños. En realidad, se trata de una composición en la que el fotógrafo aparece en dos ocasiones, a la derecha como hijo y a la izquierda como padre. No obstante, si ahondamos en el hecho de mostrar un momento decisivo no detectable y que ha sido creado digitalmente, debemos detenernos en *¿Dónde está la lana?* (1985/1999) (fig. 4).⁶⁵ Aquí la copia final muestra a una señora degollando una oveja mientras en primer plano aparece un hombre con sendos billetes en cada mano. Meyer explica pormenorizadamente el acto fotográfico mediante las diversas tomas que obtuvo ese día. Las tiras de contactos evidencian que ambos personajes confluyen en el mismo escenario, pero no en el mismo encuadre. Para él “en el enfoque tradicional el haber arreglado previamente la composición no hubiera representado ningún problema”.⁶⁶ Y expone algunas posibilidades: “Podría haberle pedido al hombre que se volteara y se colocara en el mismo lugar de la imagen final. O podría haber cambiado mi posición. En cualquier caso, tales prácticas nunca han sido mal vistas o consideradas como manipulación”.⁶⁷ Por tanto, esta imagen es una muestra de cómo es posible conseguir un instante decisivo con un programa informático, sin depender del azar y lo que es más importante para este fotógrafo, sin cambiar el significado de lo que estaba ocurriendo.

63. Pedro Meyer, “Traditional Photography vs. Digital Photography”, <http://www.zonezero.com/editorial/marzo01/march.html> (consultado el 11 de abril de 2008).

64. Para obtener la imagen final se parte de un negativo en formato 6 x 6 y una imagen digital que han sufrido modificaciones digitales. Puede consultarse en Meyer, *Herejías*, 52.

65. Para obtener la imagen final se parte de negativos de 35 mm que fueron modificados digitalmente. Meyer, *Herejías*, 319.

66. Pedro Meyer, “Si te gustaba el trabajo documental, te encantarán las imágenes digitales”, <http://www.zonezero.com/magazine/articles/meyer3/02sp.html> (consultado el 14 de marzo de 2018).

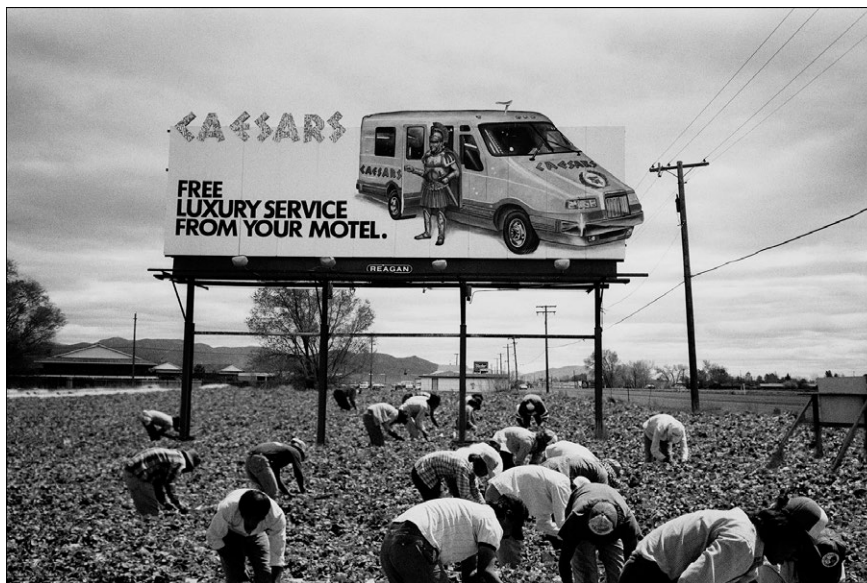
67. Pedro Meyer, “Si te gustaba el trabajo documental”.



4. Pedro Meyer, *¿Dónde está la lana?*, 1985/1999, Ecuador. © Archivo Pedro Meyer.

Sin embargo, en ocasiones (y ésta es la segunda posibilidad que Meyer emplea para crear el instante decisivo), aunque la manipulación digital no es obvia, y la información que proporciona la toma parece verosímil, a la par que irónica, los elementos que aparecen en la imagen nunca coincidieron en el espacio (como ocurría en el caso anterior). Por tanto, lo que se muestra en la toma no sucedió, es el fotógrafo quien coliga imágenes que observa en una misma porción de tiempo. *Trabajadores migratorios mexicanos* (1986/1990) (fig. 5)⁶⁸ es fruto de esta paradoja. En ésta también se parte de dos negativos de 35 milímetros que fueron yuxtapuestos de manera digital para crear un momento decisivo en el que concurren una veintena de trabajadores agrícolas mexicanos bajo una valla publicitaria que promociona servicios de lujo gratis desde un hotel. Servicios a los que evidentemente no tendrán acceso los trabajadores retratados que en realidad no se encontraban junto al anuncio, sino que como indica Meyer: “Vi a los trabajadores a unos kilómetros del anuncio. Yo había hecho la asociación entre las dos escenas en mi mente, pero estaban sepa-

68. Para obtener la imagen final se parte de negativos de 35 mm que fueron modificados digitalmente. Véase Meyer, *Herejías*, 64.



5. Pedro Meyer, *Trabajadores migratorios mexicanos*, 1986/1990, California, Estados Unidos, USARIZUSSFF-FDOOOOI-OO. © Archivo Pedro Meyer.

radas en el espacio.”⁶⁹ Por tanto, el fotógrafo en esa ocasión vincula dos actos fotográficos diferentes que se desarrollan en distintos escenarios y un tiempo asincrónico, pero cuyo nexo de unión son sus pensamientos. Y desde ahí, en diferido construirá esta imagen, ya que como él mismo manifiesta: “No tenía la intención de esperar una semana, diez días, o el tiempo necesario para que algo sucediera, para conseguir un ‘momento decisivo’ [...] Ese ‘momento decisivo’ sencillamente no ocurrió, había que crearlo.”⁷⁰

A partir de ahí entroncamos una tercera posibilidad que es aquella en la que Meyer recuerda haber visto una imagen susceptible de ser captada, pero en ese momento no tuvo la oportunidad de materializarla (a diferencia de la anterior donde las dos tomas, aunque en espacios diferentes, se realizan el mismo día). Desde este planteamiento, el hecho de hacerlo *a posteriori* en la computadora

69. John Mraz, “¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoperiodismo dirigido al digital. Digitalizar al fotoperiodismo”, <http://v1.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mrazo6sp.html> (consultado el 10 de marzo de 2018).

70. Meyer, *Verdades y ficciones*, 116.

le parece un argumento de suficiente peso. Es el caso de *La Plantación, el Centro, California*, 1987/1995.⁷¹ La toma final parte de un negativo realizado en California en 1987, al que ocho años más tarde se le añade el individuo que aparece de espaldas en primer plano. En definitiva, la persona de la copia final procede de la memoria del fotógrafo, ya que no la registró en el encuadre inicial. En cierto modo estamos ante la traslación de *Fotografía para recordar* a *Recuerdo para fotografiar*. En este sentido, Meyer expresa que: “Cuando creo una imagen o altero alguna parte, en realidad estoy restituyendo elementos que tal vez le faltaban, que eran imposibles de captar en su momento [...] Ahora, gracias a la fotografía digital, a las fotografías les puedo añadir mi propia memoria.”⁷² Y de este modo, apelando a la memoria, parece insertarse una oveja negra (recuérdese el borreguito negro de su primera toma a los 12 años) en la fotografía *Insólita nevada en el Ajusco con oveja negra*, 1966/2008.⁷³ Encontramos ahí un negativo de un paisaje en blanco y negro de 1966 al que 42 años después se le añade una imagen digital de una oveja negra (que el fotógrafo no captó, pero permanecía en sus recuerdos).

La imagen discordante: la ficción digital detectable

En esta categoría se incluyen aquellas fotografías que han sido manipuladas y en las que la distancia entre el acto fotográfico y la copia final es obvia. Las alteraciones pueden ser diversas en estas fotografías en las que Meyer combina negativos, desenfoca algunas partes, borra otras, las pinta, las tapa con terceras, etc. En cualquier caso, son imágenes con numerosas capas intermedias que se alejan de su referente y en cierta medida violentan nuestro concepto de objetividad fotográfica. Aquellas para las que “la verdad constituye una opción, ya no una obstinación”.⁷⁴

71. Esta fotografía y sus características puede consultarse en la página web del Museum of Contemporary Photography Columbia College Chicago, <https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Meyer%2C+Pedro&record=0>

72. Pedro Meyer, “Ensayos sobre Fotografía para recordar”, http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1355:ensayos-sobre-fotografia-para-recordar&catid=5:articles&lang=es&Itemid=0 (consultado el 3 de octubre de 2019).

73. Para obtener la imagen final se parte de un negativo en formato 6×6 y una imagen digital que han sufrido modificaciones digitales. Puede consultarse en Meyer, *Herejías*, 19.

74. Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Ga-



6. Pedro Meyer, *Crisis emocional*, 1990/1993, Texas, Estados Unidos, USTEXAUSSFF-FD00002-004. © Archivo Pedro Meyer.

En ocasiones, como en *Crisis emocional*, 1990/1993 (fig. 6),⁷⁵ se trata de pequeñas modificaciones que a partir de un concepto —el hecho de toparse con una valla publicitaria de una empresa cuyo cometido es ayudar a superar una crisis emocional—, se desencadena la necesidad de construir una imagen con mensaje. Ahí sólo se incluyen dos negativos, un paisaje con un tren y el de la valla, que se yuxtaponen en aras de la simetría y de otorgar un significado último acerca de la soledad. Después, añade un toque de humor cuando deforma la línea discontinua de una carretera. Precisamente esta fusión del humor, la metáfora y la crítica social es uno de los rasgos recurrentes de este autor. En este sentido, el director de coediciones internacionales de Lunwerg, Javier Ortega

laxia Gutenberg, 2016), 30.

75. Para obtener la imagen final se parte de un negativo de 35 mm que ha sido modificado digitalmente. Puede consultarse en Meyer, *Herejías*, 40.



7. Pedro Meyer, *El santo de paseo*, 1991/1992, Nochixtlán, Oaxaca, México, MXMIXTMXSSFF-FD00030-002. © Archivo Pedro Meyer.

señala que “detrás de sus imágenes hay un finísimo sentido del saber sonreír para después, mirar, atrapar y archivar”.⁷⁶

En otras de tema religioso, como *El santo de paseo*, 1991/1992 (fig. 7)⁷⁷ o *La tentación del ángel* 1991/1992,⁷⁸ las manipulaciones se vuelven más complejas y evidentes. De acuerdo con Green: “consolidan la experiencia americana en términos distintivamente religiosos y evangélicos. Unen y yuxtaponen momentos visuales discordantes que son fusionados en la memoria para construir apariciones de lo sagrado dentro de lo secular”.⁷⁹ En la primera, cuyo origen son tres transparencias a color de 35 milímetros, la composición remite a las prác-

76. Citado en Fran Casillas, “Las mentiras verdaderas de Pedro Meyer conquistan el planeta fotográfico”, <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/24/cultura/1224858715.html> (consultado el 5 de septiembre de 2020).

77. Para obtener esta imagen se modificaron digitalmente tres transparencias de 35 mm, 106.

78. Para obtener esta imagen se modificaron digitalmente dos transparencias de 35 mm, 177.

79. Jonathan Green, “La teoría de la relatividad según Pedro Meyer. Verdades y ficciones”, <https://n9.cl/on7jx> (consultado el 19 de marzo de 2018).

ticas de las vanguardias históricas. En ella concurren diversos escenarios en sobreimpresión, cuyos originales son un paisaje urbano con una mujer y un niño que suben unas escaleras, una mujer envuelta en un lienzo (fotografiada en casa de un amigo de Meyer) y un santo retratado en el patio de una iglesia. El hecho de que los dos últimos se inserten en el primer escenario sin una aparente lógica (la mujer a gran tamaño y en primer plano y el santo levitando) torna a la imagen inverosímil. Pero, para Meyer, esta fotografía resume los logros de la fotografía digital: “con la fotografía digital, uno puede hacer imágenes, que son representaciones de sueños, donde la imaginación puede fluir, o levitar, al igual que el santo”.⁸⁰

En *La tentación del ángel* se combinan dos transparencias, una que funciona como principal sobre la que se superpone la figura de una mujer. Mientras en la primera se percibe a unas personas disfrazadas entre las que destaca una niña en primer plano vestida de ángel, la segunda, según Meyer, se corresponde con una imagen que captó cuando una mujer le estaba enseñando cómo preparar un baño tradicional mexicano. En cualquier caso, ambos perfectamente verosímiles. Es su conjunción la que convierte a la percepción de la imagen como algo discordante. Esto se debe a que el fotógrafo ha focalizado la atención en el ángel (desenfocando al resto de las figuras) que mira distraídamente hacia la izquierda a la par que ha reducido y situado a la señora encima de la mesa de ajedrez delante del ángel. De este modo, la situación que se le presenta al espectador es una pequeña señora que camina sobre una mesa de ajedrez con una rama ardiendo y que se dirige hacia una niña disfrazada de ángel del todo ajena a la situación.

Precisamente estas dos fotografías, que cuentan con un escenario común como es Oxaca y un imaginario pictórico evidente, son paradigmas significativos de esta categoría. Como expresa Green:

Aquí no hay una constante unificadora, no hay fijeza, no hay una coherencia absoluta. Lo que permanece constante es la realidad fotográfica de las partes componentes, pero la verosimilitud del todo es abandonada, y con ese abandono también renunciamos a la verdad fotográfica tradicional y entramos a un universo en donde la barrera entre realidad y mito se hace más permeable y transparente.⁸¹

80. Meyer, *Verdades y ficciones*, 117.

81. Green, “La teoría de la relatividad según Pedro Meyer. Verdades y ficciones”.

Pero tampoco hay una constante unificadora en tomas de la era analógica cuyos retoques son también detectables, como *Autorretrato en el infierno*⁸² (1978/1978) donde se aprecia una clara manipulación en el proceso de revelado sobre una toma Polaroid. Si nos referimos a esta toma en este apartado es para corroborar la hipótesis de que el paso de la tecnología analógica a la digital no ha sido un impedimento, sino todo lo contrario, para que Meyer mantenga una línea fotográfica, independientemente del tipo de manipulaciones que pudieran haberse operado en la imagen.

Conclusiones

Partimos en este texto de una publicación anterior en la que confrontábamos la obra de Meyer con la de Henri Cartier-Bresson en función del término “instante decisivo” acuñado por este último. Transcurridos 12 años se advierte que el momento decisivo es un lugar común que cobra presencia durante toda su trayectoria, tanto la analógica como la digital.

Iniciamos este artículo con la afirmación de que la carrera de Meyer evidencia una obra en proceso en la que se distinguen *a priori* dos etapas, una analógica y otra digital. Pero el recorrido de este autor va más allá, ya que consolida tres fórmulas diferentes. En sus inicios sus tomas se caracterizan por la transparencia narrativa y la búsqueda del instante en el que se aúnan el humor, la metáfora y la crítica social. A partir de ahí la tecnología digital bifurcará su propuesta en dos posibilidades. Por un lado, aquella que usa los nuevos medios, pero que mantiene la apariencia de la foto documental. Es decir, la que se obtiene con un solo disparo de cámaras fotográficas digitales, o también en las que se combinan imágenes digitales con negativos analógicos que se tratan mediante la computadora. La importancia ahí radica en la apariencia del “haber estado allí”⁸³ al que aludió Roland Barthes. Por este motivo en un principio hemos categorizado los momentos decisivos que provienen de disparos fotográficos no manipulados, ya fueran analógicos o digitales, para posteriormente diferenciarlos de los momentos decisivos creados mediante la computadora, aunque algunos estén más próximos a su memoria que lo instan-

82. Para obtener la imagen final se parte de una fotografía Polaroid 3,5 x 4,2 modificada durante el revelado. Véase Meyer, *Herejías*, 55.

83. Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1980), 121.

táneo. Fotografías estas últimas en las que, a pesar de que conjugan escenarios y tiempos diversos, no se muestra sutura alguna y que podemos aceptar como momentos auténticos. Por otro lado, encontramos aquellas (en su mayoría elaboradas con tecnología digital, aunque también se localizan algunas con retoque analógico) en las que Meyer rompe con este pacto para configurar una realidad nueva y artificial. Pero una realidad en la que también están presentes los pilares que destacábamos como recurrentes: el humor, la metáfora y la crítica. Estos elementos, que configuran la estética de sus imágenes y que pudieran haber sido descubiertos con su obra digital ya estaban presentes desde sus inicios. Es más, estos rasgos que propiciaban en numerosas ocasiones la obtención del instante decisivo se mantienen en la obra de Meyer, aunque ahora el fotógrafo los trabaja en *playback*. ❀

El caso Ayotzinapa. Arte y derechos humanos

The Case of Ayotzinapa: Art and Human Rights

Artículo recibido el 31 de mayo de 2020; devuelto para revisión el 30 de noviembre de 2020; aceptado el 6 de abril de 2021; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2021.119.2755>

Blanca Gutiérrez Galindo Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Artes y Diseño, gutierrezgalindo.blanca@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1147-3458>

Líneas de investigación Las articulaciones entre arte, política, memoria y movimientos sociales.

Lines of research articulations of art, politics, memory and social movements.

Publicación más relevante “Las movilizaciones por Ayotzinapa: tres imágenes”, *Cuadernos Del CILHA*, núm. 33 (2020): 141-165, <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/3938>.

Resumen La desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa y el asesinato de seis personas más, la noche del 26 al 27 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, pusieron en evidencia la grave crisis de derechos humanos por la que atraviesa México y generaron una enorme solidaridad entre los artistas. El objetivo de este artículo, de acuerdo con la noción de litigio artístico de la abogada colombiana Yolanda Sierra, es explicar las piezas *Papalotes*, de Francisco Toledo, *Nivel de confianza*, de Rafael Lozano-Hemmer y *Retratos de LEGO. Caso Ayotzinapa*, de Ai Weiwei. Se mostrará que, articuladas a partir de las imágenes de los rostros de los estudiantes, estas piezas ejecutan acciones de reconocimiento y memoria que contribuyen a gestionar el duelo, imaginar formas diferentes de relación social entre los mexicanos y llamar la atención sobre el caso en el ámbito global.

Palabras clave Imágenes de desaparecidos; litigio artístico; duelo; memoria; imagen postpop.

Abstract The disappearance of 43 students at the Escuela Normal Rural (Rural Teacher-Training Institute) “Raúl Isidro Burgos” of Ayotzinapa and the murders of another six individuals, on the night of 26-27 September, 2014, in Iguala, Guerrero, brought to light the appalling crisis of human rights which Mexico has been undergoing, and generated

overwhelming solidarity among artists. Along the lines of Colombian lawyer Yolanda Sierra's notion of artistic litigation, this article sets out to explicate the works *Papalotes* (Kites) by Francisco Toledo, *Nivel de Confianza* (Confidence Level) by Rafael Lozano-Hemmer and *Retratos de LEGO. Caso Ayotzinapa* (LEGO Portraits: the Ayotzinapa Case) by Ai Weiwei. The article will show that, elaborated from the images of the faces of the students, these works perform actions of recognition and memory that help to deal with mourning, while conceiving of different forms of social relations among Mexicans and drawing attention to the case in the global arena.

Keywords Images of the disappeared; artistic litigation; mourning; memory; post-pop images.

43 estudiantes desaparecidos:

1. Abel García Hernández
2. Abelardo Vázquez Peniten
3. Adán Abraján de la Cruz
4. Antonio Santana Maestro
5. Alexander Mora Venancio
6. Benjamín Ascencio Bautista
7. Bernardo Flores Alcaraz
8. Carlos Iván Ramírez Villarreal
9. Carlos Lorenzo Hernández Muñoz
10. César Manuel González Hernández
11. Christian Alfonso Rodríguez Telumbre
12. Christian Tomás Colón Garnica
13. Cutberto Ortiz Ramos
14. Dorian González Parral
15. Emiliano Alen Gaspar de la Cruz
16. Everardo Rodríguez Bello
17. Felipe Arnulfo Rosas
18. Giovanni Galindes Guerrero
19. Israel Caballero Sánchez
20. Israel Jacinto Lugardo
21. Jesús Jovany Rodríguez Tlatempa
22. Jhosivani Guerrero de la Cruz
23. Jonás Trujillo González
24. Jorge Álvarez Nava
25. Jorge Aníbal Cruz Mendoza

26. Jorge Antonio Tizapa Legideño
27. Jorge Luis González Parral
28. José Ángel Campos Cantor
29. José Ángel Navarrete González
30. José Eduardo Bartolo Tlatempa
31. José Luis Luna Torres
32. Julio César López Patolzin
33. Leonel Castro Abarca
34. Luis Ángel Abarca Carrillo
35. Luis Ángel Francisco Arzola
36. Magdaleno Rubén Lauro Villegas
37. Marcial Pablo Baranda
38. Marco Antonio Gómez Molina
39. Martín Getsemany Sánchez García
40. Mauricio Ortega Valerio
41. Miguel Ángel Hernández Martínez
42. Miguel Ángel Mendoza Zacarías
43. Saúl Bruno García

6 personas asesinadas:

1. Julio César Mondragón Fontes, estudiante.
2. Daniel Solís Gallardo, estudiante.
3. Julio César Ramírez Nava, estudiante.
4. David Josué García Evangelista, futbolista.
5. Víctor Manuel Lugo Ortiz, chofer.
6. Blanca Montiel Sánchez, pasajera de un taxi.

BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM

El caso Ayotzinapa. Arte y derechos humanos

Entre un número mayor de obras, proyectos, intervenciones y performativos artísticos derivados de las movilizaciones generadas por la desaparición de los 43 estudiantes de la Escuela Normal “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa, en este texto me propongo analizar las piezas *Papalotes* (2014), de Francisco Toledo, *Nivel de confianza* (2015), de Rafael Lozano-Hemmer y *Retratos de LEGO. Caso Ayotzinapa* (2019) de Ai Weiwei con el objetivo de mostrar las formas como se insertan en la defensa por los derechos humanos. Para ello partiré de las ideas de la jurista colombiana Yolanda Sierra León, quien ha establecido diversas nociones importantes para abordar las relaciones entre arte y derechos humanos; en particular retomaré la noción de litigio artístico que Sierra León explica como un campo de trabajo de investigación en el ámbito de los derechos culturales y en específico de la reparación simbólica.¹ La noción de litigio artístico se refiere

al amplio catálogo de obras o piezas de arte, de autoría de profesión o de oficio que se manifiestan en campos como el cine, teatro, literatura, artes plásticas, *performance* y que [...] buscan poner de manifiesto una situación concreta de vulneración de los derechos humanos, ya sea de una víctima, un grupo de víctimas o incluso vulneraciones propias de un periodo de represión concreto.²

1. Todo ello en el Departamento de Derechos de la Universidad de Externado de Colombia. Yolanda Sierra León, *Reparación simbólica. Jurisprudencia, cantos y tejido*, ed. Yolanda Sierra León (Bogotá: Universidad de Externado Colombia, 2018), 11.

2. Sierra León, *Reparación simbólica*, 30. El par conceptual del litigio artístico es el litigio estético, “definido como un mecanismo de defensa de los derechos humanos, utilizado por

Si bien esta idea, al igual que otras importantes abordadas por Sierra León, ha sido elaborada en el contexto jurídico colombiano, resulta sumamente productiva para avanzar en el estudio de lo que, sin duda, es una de las vertientes que hoy día definen las relaciones entre arte y movimientos sociales, y entre arte y política: la de la defensa de los derechos fundamentales y la reparación simbólica “como campo propio de la reparación integral a las víctimas de graves violaciones a los derechos humanos”³ que abarca “desde derechos autónomos como la verdad, la dignidad y la memoria, hasta garantías de satisfacción y no repetición”.⁴

Desde diferentes perspectivas, las piezas que analizaré en este texto se inscriben en los horizontes del litigio artístico porque comparten el hecho de haber sido realizadas por artistas autónomos e independientes, es decir, que no han sufrido directamente los hechos que tematizan en sus obras,⁵ y quienes por voluntad propia decidieron “exponer en la palestra pública una situación de impunidad, anormalidad, injusticia, indiferencia social y estatal”.⁶ Estas piezas se refieren al delito de desaparición forzada contra los 43 estudiantes y el asesinato de otros tres; buscan dignificarlos; incorporan los derechos de verdad y memoria; se sitúan del lado de los familiares y pretenden apoyar en el trámite seguido a la tragedia;⁷ asimismo, buscan un efecto sensibilizador que genere empatía y solidaridad y permita al público acercarse a la realidad atroz del caso Ayotzinapa.⁸

El criterio de selección de las piezas fue el uso que en cada una se hace de las imágenes de los rostros de los 43 estudiantes, toda vez que las imágenes de los rostros de los desaparecidos representan un elemento clave en las batallas de los familiares y constituyen un factor central de las luchas políticas contra la desaparición forzada. Como afirma Ana Longoni, junto con las siluetas, las fotos de miles de rostros en pancartas enarboladas en marchas y movilizaciones por los derechos humanos son los referentes más importantes de esas batallas.⁹

las comunidades de víctimas, mediante el uso del arte, las prácticas culturales o el patrimonio cultural”, 33.

3. Sierra León, *Reparación simbólica*, 12.

4. Sierra León, *Reparación simbólica*, 13.

5. Sierra León, *Reparación simbólica*, 31.

6. Sierra León, *Reparación simbólica*, 30-31.

7. Sierra León, *Reparación simbólica*, 33.

8. Yolanda Sierra León, “Relaciones entre arte y Derechos Humanos”, *Revista de Derecho del Estado*, núm. 32 (enero-junio de 2014): 90-93, <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/derest/article/view/3815/4008> (consultada el 16 de mayo de 2019).

9. Ana Longoni, “Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los



1. “Marcha aniversario Ayotzinapa”. Foto: Comisión Interamericana de Derechos Humanos CC BY 2.0.

Al hacer uso de las imágenes de los rostros de los estudiantes, los artistas se apropian de un artefacto privilegiado de las movilizaciones sociales y comparan con éstas la exigencia del reconocimiento moral, social y jurídico¹⁰ de los estudiantes (fig. 1). De tal suerte, explicaré el papel de esas imágenes en la articulación del litigio artístico y sus vínculos con esas movilizaciones.

Papalotes

El 28 de diciembre de 2014 el artista Francisco Toledo elaboró 43 papalotes en tela color blanco en los cuales estampó con estencil los rostros de los estudiantes desaparecidos enmarcados en una figura de un diamante. Las piezas

desaparecidos”, en *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, ed. Emilio Crenzel (Buenos Aires: Biblos, 2010), 43-63.

10. Axel Honneth, *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales* (Barcelona: Crítica, 1997).



2. Francisco Toledo vuela un papalote en homenaje a los 43 de Ayotzinapa el 15 de diciembre de 2014. Foto: Arturo Pérez Alfonso, Cuartoscuro.

fueron realizadas en colaboración con trabajadores del Taller Arte y Papel de San Agustín Etla, alumnos de primaria de distintas escuelas de la ciudad y asiduos del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. Los papalotes se echaron a volar en el andador turístico de la ciudad de Oaxaca en tres ocasiones (figs. 2 y 3).

Estas acciones se efectuaron en los momentos en que los familiares de los estudiantes comenzaban a buscar sus restos en fosas clandestinas, y después de que, el 7 de noviembre, el ex procurador de la República, Jesús Murillo Karam, diera a conocer lo que llamó la “verdad histórica” sobre los hechos, a saber, que al confundirlos con integrantes de un cártel rival, la policía municipal de Iguala habría entregado a los 43 normalistas al grupo de narcotraficantes Los Rojos, quienes tras asesinarlos habrían quemado sus cuerpos en una gran fogata en el basurero de Cocula y esparcido sus cenizas en el río San Juan. Astrid Adriana Pozos Barcelata afirma que los familiares iniciaron la búsqueda primero en las inmediaciones de Iguala y luego en otros lugares del país porque la violencia ejercida sobre Julio César Mondragón y las numerosas desapariciones ocurridas en Guerrero, les hicieron pensar que los cuerpos podrían estar



3. Francisco Toledo, *Papalotes*, 2014, Oaxaca de Juárez, Oaxaca, Cuartoscuro.

en alguna de las numerosas fosas clandestinas¹¹ que se habían multiplicado desde la puesta en marcha de la “guerra contra el narcotráfico” en 2006.

Papalotes fue la contribución de Toledo a esa búsqueda. En las acciones efectuadas en Oaxaca, y con posterioridad en las marchas y movilizaciones, y en su presentación en museos y centros culturales, los papalotes con las imágenes de los rostros de los normalistas fueron emplazados en diferentes relaciones con el espacio y los cuerpos, de modo que sus posibilidades de interpretación son diversas tal y como trataré de mostrar en los párrafos siguientes.

Portadas de manera individual por los participantes en las movilizaciones, marchas y concentraciones, las imágenes de los rostros de los normalistas impresas en los papalotes tienen un valor de verdad, un valor simbólico y un valor afectivo que es también agentivo. En efecto, son prueba de su existencia y de la existencia de la desaparición forzada en el país, y su exhibición en el es-

11. Astrid Adriana Pozos Barcelata afirma que a menos de 15 días de la desaparición de los estudiantes llegaron 500 miembros de la Unión de Pueblos y Organizaciones del Estado de Guerrero (UPOEG), que también tenían miembros desaparecidos en la región, con la consigna de no abandonar Iguala hasta no encontrar vivos o muertos a los desaparecidos. “Le Corps absent comme sujet politique: le processus de construction des disparitions forcées au Mexique comme un problème d’action publique (1969-2018)”, tesis de doctorado en Ciencias Políticas (Québec: Université du Québec, 2018), 334.

pacio público materializa el conflicto de la ciudadanía con la respuesta de los diferentes niveles de gobierno a la tragedia. Al mismo tiempo, poseen un valor simbólico que está definido por sus usos, que van de la forma en la cual las madres y padres las portan en cada una de sus apariciones públicas hasta la confección de vestidos y su ubicación en los mesabancos de las escuelas.¹² Así, los papalotes han pasado a formar parte del imaginario visual de las luchas políticas contra la desaparición forzada que han convertido las imágenes de los rostros en uno de sus artefactos centrales.¹³ La dimensión afectiva de estas imágenes cohesiona la lucha e impacta a la población al apelar a su empatía o desafiar su percepción, y afecta su conciencia y su propia capacidad para actuar sobre los acontecimientos.

Ahora bien, en las acciones callejeras en las cuales Francisco Toledo, acompañado de niños, ha echado a volar *Papalotes* se agrega otra capa de sentido estrechamente vinculada con la dimensión afectiva de las imágenes. De acuerdo con las declaraciones del propio Francisco Toledo, cuando realizó los papalotes los estudiantes podrían estar muertos: “Si se les busca bajo tierra, también hay que buscarlos en los aires. Confío en que sigan con vida”.¹⁴ El artista explicó que la idea de imprimir los rostros en las superficies del armazón que sería elevada por el aire proviene de una tradición antigua que se practica en Juchitán, Oaxaca, de donde era originario el artista, y en la cual la gente los utiliza para atraer las almas de las personas que han fallecido, de modo que el día de los

12. Los usos de las fotografías de los desaparecidos van desde coserlas a la propia vestimenta, imprimir sus imágenes en prendas de vestir y portarlas con las dos manos, hasta presentar el propio cuerpo para la confección de siluetas. Véase Ludmila Da Silva Catela, “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina”, en *El pasado que miramos. Memoria e imagen en la historia reciente*, comps. Claudia Feld y Mor Stites (Buenos Aires: Paidós: 2007), 243-247; Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008); Diana Taylor, *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015). En el caso específico de las movilizaciones por Ayotzinapa véase Cristina Híjar González, “El retrato y el numeral 43: artefactos político-estéticos en la acción colectiva por Ayotzinapa en México”, tesis de maestría en Comunicación y Política (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 2016).

13. Victoria Langland, “Fotografía y memoria”, en *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, comps. Elizabeth Jelin y Ana Longoni (Madrid: Siglo XXI Editores, 2005), 87.

14. Luis Hernández Navarro, “Un papalote para Toledo”, *La Jornada*, 6 de septiembre de 2019, <https://eloficiodehistoriar.com.mx/2019/09/06/un-papalote-para-toledo/> (consultado el 21 de mayo de 2020).

muertos, el 2 de noviembre, los difuntos bajan a través del hilo de los cometas a tomar el alimento y luego vuelven a volar.¹⁵ Se trata de una construcción de sentido que, en esa región del Istmo de Tehuantepec, permite a sus habitantes tramitar la pérdida de los seres queridos. En consecuencia, se puede afirmar que, en las acciones ejecutadas por Toledo en el espacio público, las imágenes de los rostros se insertan en el mundo de los rituales funerarios, de modo que *Papalotes* puede ser entendida como una herramienta para el procesamiento del duelo por la desaparición de los estudiantes.

Esas imágenes desempeñan un papel semejante al de las usadas en los ritos funerarios antiguos, cuando servían para dotar de vida a los difuntos y fijar un lugar para ellos en orden a reintegrarlos dentro de la comunidad.¹⁶ *Papalotes* señala un lugar para los 43, y ese lugar es el cielo, donde, de acuerdo con la tradición católica moran las almas de los justos y los virtuosos, donde gozan de la presencia de Dios después de muertos. De manera semejante a la operación de reconocimiento y restitución realizada por Paul Celan para los judíos desaparecidos en los crematorios de los campos de concentración nazis en su *Fuga de muerte*, en donde a la letra escribe “Cavamos una tumba en el aire donde no hay opresión”, Toledo ejecuta una acción ritual que, luego de la criminalización de los estudiantes por parte de las autoridades cuando intentaron vincularlos con grupos de narcotraficantes¹⁷ y con grupos guerrilleros,¹⁸ les restituye su lugar en la comunidad.

Así, en las acciones callejeras donde se elevan los cometas o se fijan en los muros y ventanas del espacio público, lo que se ejecuta es una puesta en escena cultural en donde las imágenes de los estudiantes son aclamadas dentro de la comunidad. Se puede decir, así, que *Papalotes* forma parte de las puestas en escena culturales¹⁹ que permiten extraer el cuerpo simbólico de los jóvenes

15. Lizbeth Flores, “Toledo y los papalotes que voló por los 43 normalistas”, *El Universal*, 27 de septiembre de 2019, <https://oaxaca.eluniversal.com.mx/sociedad/27-09-2019/toledo-y-los-papalotes-que-volo-por-los-43-normalistas> (consultado el 16 de enero de 2020).

16. Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz, 2010), 181.

17. Un ejemplo de esto es la película *La noche de Iguala* (2015), escrita por el columnista Jorge Fernández Menéndez y producida por TV Azteca, en la cual se afirma que la tortura y el desollamiento de Julio César Mondragón se debió a que el normalista era jefe narcotraficante del grupo Los Rojos. En ella se explica lo ocurrido aquella noche avalando la versión del entonces procurador general de la república, Jesús Murillo Karam.

18. Raymundo Riva Palacio, “Ayotzinapa: ‘Los Rojos’ y la guerrilla”, *El Financiero*, 13 de noviembre de 2015, <https://www.elfinanciero.com.mx/opinion/raymundo-riva-palacio/ayotzinapa-los-rojos-y-la-guerrilla> (consultado el 10 de agosto de 2018).

19. Hans Belting, *Imagen y culto* (Madrid: Akal, 2009), 23.

estudiantes del basurero de Cocula y de las fosas clandestinas para restituir su presencia entre los suyos, en el mundo de los vivos.

Es importante señalar que en esas puestas en escena las imágenes no imitan los rostros de los estudiantes, sino que, mientras que sus cuerpos desaparecen materialmente, las imágenes llenan su ausencia entre sus deudos; por ello son imágenes para los vivos.²⁰ Una función semejante desempeñan las imágenes portadas por las madres y los padres de los normalistas en cada una de sus apariciones públicas porque para ellos las imágenes de los rostros “son” los estudiantes. De tal suerte, y de acuerdo con Hans Belting,²¹ los papalotes formarían parte de aquel conjunto funerario conformado por máscaras, momias, estelas y urnas con las cuales desde la antigüedad se suele suplantar a los ausentes. Me parece que ése es el sentido de su exhibición suspendidas del techo en el Museo de Memoria y Tolerancia en 2015 y en el Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM en 2018 (fig. 4).

Ahora bien, en *Papalotes*, las imágenes de los rostros tienen también una función memorial pues están ahí para celebrar el recuerdo de los que no están. Tal es su papel cuando los papalotes se exhiben en conjuntos ordenados en secuencias que forman paneles o rejillas tanto en el espacio público o en museos y centros culturales; por ejemplo, en el Centro Cultural Independiente “El Ocote” de Juchitán, Oaxaca en 2016. A esa función pueden subsumirse cuando se exhiben en una secuencia ininterrumpida en un manto adosado a la pared como en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO) en 2019 (fig. 5), donde pareciera que, igual que el santo sudario en el que se imprimieron el cuerpo y la cara de Cristo después de su muerte, esas imágenes pertenecerían a la categoría de imágenes “no fabricadas”.²² En ellas la tela es simultáneamente *medio de contacto* y *medio visual*: en el primer caso testimonia la realidad de un cuerpo y en la segunda muestra un rostro como imagen.²³ En su calidad de “imágenes no fabricadas” estas imágenes parecerían habitadas y animadas, como las imágenes milagrosas de los dioses antiguos.

Así, los significados materializados en *Papalotes* inciden en la causa política sintetizada en la consigna “Vivos se los llevaron, vivos los queremos”, que reclama al Estado la responsabilidad de dar cuenta del paradero de los estu-

20. Belting, *Antropología de la imagen*, 181.

21. Belting, *Antropología de la imagen*, 183.

22. Hans Belting, *La Vraie image. Croire aux images?* (París: Gallimard, 2005), 85.

23. Belting, *La Vraie image*, 80.



4. Francisco Toledo, *Papalotes*, exposición “Sublevaciones”, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México. Foto cortesía MUAC.



5. Francisco Toledo, *Papalotes*, 2014, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Oaxaca, 2019. Foto: © Fernando Luna Arce, 25 de octubre de 2017, Oaxaca de Juárez, Oaxaca, México.

diantes y llevar a cabo procesos de justicia, y también en la causa humanitaria que permitiría a los familiares y a la sociedad, si eso fuera posible, cerrar el ciclo de existencia de las persona desaparecidas al ensayar el trámite del duelo que pudiera ayudar a superar “la ausencia”, “el hueco”, “el vacío”, en suma “la quiebra del sentido que deja la desaparición”.²⁴ Por esa vía, al solidarizarse con los afectados²⁵ y al incorporar tradiciones relacionadas con los procesos de duelo, la pieza ubica el problema de la desaparición de los estudiantes en la esfera pública y apela a la empatía.²⁶ Además, y de manera importante, *Papalotes* le restituye al arte una función dentro de la comunidad.

Nivel de confianza

Yolanda Sierra León establece que las contribuciones de las obras artísticas que tematizan el problema de las violaciones al derecho humanitario no

24. Gabriel Gatti, “Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante catástrofes sociales)”, *Confines*, núms. 2 y 4 (diciembre de 2006), 29.

25. Sierra León, *Reparación simbólica*, 32.

26. Sierra León, *Reparación simbólica*, 33.

necesariamente generan cambios en las relaciones de dominación y poder que crean la vulnerabilidad, pero sí tienen la capacidad de “influir los discursos, las subjetividades, los modos de interrelación social, los imaginarios sociales, las representaciones del otro y las identidades, de manera tal que se incida positivamente sobre la condición de vulnerabilidad de las víctimas, y se contribuya a que las causas de esa vulnerabilidad sean visibles”.²⁷ Considero que *Nivel de confianza* de Rafael Lozano-Hemmer puede pensarse en ese horizonte.

El 26 de marzo de 2015 Lozano-Hemmer activó *Nivel de confianza*, una pieza basada en los algoritmos usados por los sistemas policíacos para identificar a criminales a partir de una base de datos de individuos sospechosos que funciona en la interacción de los espectadores con las imágenes en blanco y negro de los rostros de los 43 estudiantes. La pieza está conformada por un *software* y un instructivo que pueden ser descargados gratuitamente por personas o instituciones para proyectarla con dispositivos básicos como una computadora, una *webcam* y una pantalla. Una vez que los usuarios entran en contacto con ella, la tecnología biométrica detecta sus rasgos faciales al tiempo que establece coincidencias con uno o varios de los rostros de los estudiantes, y la pantalla muestra en tiempo real el “parecido” entre ambas personas traducido en porcentajes (fig. 6). De ahí el título de la pieza, que alude a la idea del nivel de confianza en estadística, que indica qué tan probable es que el parámetro de población esté dentro del llamado intervalo de confianza. Según palabras del artista, el título también alude “a la desconfianza que genera la ineptitud de nuestros gobernantes”.²⁸

Nivel de confianza se activó de manera simultánea en el Departamento de Arte y Gestión Cultural de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, en la Galería Guy Bärtschi de Ginebra y en la galería FOFA de la Universidad de Concordia en Montreal. Poco después se presentó en el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes en la Ciudad de México y en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM. En este último recinto estuvo ubicada en el espacio que antecede a la entrada principal, por lo que cualquier persona que transitara por ahí podía encontrarse con ella. Desde entonces ha sido presentada en numerosos museos, universidades y centros culturales.

27. Sierra León, “Relaciones entre el arte y los derechos humanos”, 90.

28. Andrea G. Cuevas, “Nivel de confianza, entrevista de Andrea G. Cuevas con Rafael Lozano-Hemmer”, 2017, https://nanopdf.com/download/nivel-de-confianza_pdf (consultado el 11 de diciembre de 2019).



6. Rafael Lozano-Hemmer, *Nivel de confianza*, 2015. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México. Foto cortesía MUAC.

Nivel de confianza es un dispositivo intermedia que involucra la alta tecnología, las imágenes de las fotografías análogas de los estudiantes remediadas en imágenes sintéticas y la generación interna de imágenes del cuerpo humano.²⁹ Si, como intenté mostrar renglones arriba, en la pieza de Toledo los diferentes

29. Belting, *Antropología de la imagen*, 25-29.

papeles desempeñados por las imágenes quieren reintegrar a los 43 en el núcleo social, *Nivel de confianza* elabora, con las mismas imágenes, sobre nuestros vínculos con ellos en una perspectiva dialógica y reflexiva que involucra la memoria como práctica social.

En la medida en que el público activa la pieza, ésta teje un argumento sobre la búsqueda y posible aparición con vida de los normalistas entre nosotros, en nuestra comunidad, y, debido a que esa búsqueda se basa en el parecido de unos rostros con rasgos indígenas, induce una reflexión sobre un “nosotros” que se proyecta en un sentido nacional. Lozano-Hemmer declaró que como dispositivo para la búsqueda de los estudiantes, “en sentido práctico” el proyecto fue “un fracaso” pues no consiguió la cantidad suficiente de fotografías de los rostros de los normalistas para “entrenar” a los algoritmos, y porque la pieza se puede mostrar sólo en un reducido número de lugares.³⁰ Entonces afirmó que “el verdadero objetivo de este proyecto aparte de generar dinero para la comunidad afectada y aparte de continuar ‘haciendo presentes’ a los estudiantes en los medios y en los lugares de exposición, es que el público interiorice la búsqueda, que se encuentren en cierta medida ‘en cada uno de nosotros’”.³¹ En esa misma dirección explicó que su propósito fue “ayudar a crear lazos de parentesco y familiaridad con los estudiantes”.³²

Frente a las imágenes sintéticas de los rostros de los estudiantes, ejecutamos una especie de comparecencia en la que los niveles de parecido marcados en la pantalla conducen a la autogeneración de imágenes en una reflexión sobre qué es aquello que nos une o nos separa de esos jóvenes de rasgos indígenas y afro-mestizos. El dispositivo activa la aparición de imágenes que nos descubren en una relación primaria con ellos, de parecido, y por ello filial. De modo que así, por medio de la atención perceptual y la dedicación emocional, efectuamos un primer reconocimiento: nos detenemos a mirarlos y a mirarnos a nosotros mismos en relación con ellos.

El artista declaró que su proyecto no es un homenaje, entre otras cosas porque “no funciona para preservar la imagen de los estudiantes”, pues parte de las imágenes “severas, oficiales y de mala calidad” son las fotos de credencial

30. Cuevas, “Nivel de confianza, entrevista”.

31. Cuevas, “Nivel de confianza, entrevista”.

32. Citado en Onia Ávila, “Buscan a los 43 vía electrónica”, *Excélsior*, 27 de abril de 2015, https://antimodular.com/texts/bibliography/articles_level_of_confidence/Excelsior_27Apr2015.pdf (consultado el 7 de abril de 2019).

escolar. Por ello, si se le ha de considerar en relación con la memoria debe tomarse en cuenta que:

En este proyecto la memoria no es fosilizada, ni es algo que esté afuera o en el pasado si no [*sic*] que es algo que se produce en el instante de la observación y el subsecuente análisis de coincidencias. En esta pieza la memoria no existe sin la presencia del público que la produzca en relación consigo mismo.³³

Se puede decir, en consecuencia, que *Nivel de confianza* funciona como contramonumento en el sentido que James A. Young conceptualizó el término, a saber, como un artefacto que activa la participación del espectador en la construcción colectiva del recuerdo.³⁴ Efectivamente, el contramonumento pone especial énfasis en el tiempo, que es, de hecho, donde tiene lugar el transcurrir de la memoria, así como en la participación colectiva. Para Young resulta imposible separar la dimensión estética del contramonumento de su dimensión política, pues ésta reside en su responsabilidad cívica, en su capacidad para generar un impacto real en la vida de los ciudadanos: hacia dónde los moviliza, hacia qué conclusiones históricas, hacia qué tipo de comprensión y de acciones en sus propias vidas.³⁵

Maurice Halbwachs señaló que los individuos no recuerdan de manera aislada, lo hacen siempre en grupos situados espacial y temporalmente, y de acuerdo con sus intereses y valores en el presente.³⁶ De ahí que la memoria es una práctica social. El contramonumento multiplica las memorias, si bien en ese horizonte estético-político arriba señalado, por lo que, en lo que sigue, trazaré algunos pasajes relacionados con la historia de México que estimo pueden activarse de forma afectiva en contacto con *Nivel de confianza*, o que, en mi caso personal, me vinieron a la mente en interacción con los rostros de los estudiantes y mi nivel de parecido con ellos.

Al tratarse del problema de la desaparición forzada, las relaciones de parecido con los estudiantes guerrerenses, *Nivel de confianza* nos remite a esa alteridad llamada genéricamente indígena, menospreciada en primera instancia como “no igual” por los conquistadores españoles, y tiempo después, desde el prin-

33. Cuevas, “Nivel de confianza, entrevista”.

34. James E. Young, “Cuando las piedras hablan”, *Puentes*, núm. 2 (agosto de 2000): 93.

35. James E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust, Memorials and Meaning* (New Haven/Londres: Yale University Press, 1993), 13.

36. Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria* (Barcelona: Anthropos, 2004).

cipio de la guerra de Independencia, temida por las élites criollas que impusieron en México una formación social basada en la inequidad y la racialización del acceso a la riqueza. Con el paso de la historia, al significativo indígena, el primer “enemigo interno” de la nación, se agregaron los significantes “subversivo” y “desaparecible”.³⁷

Esos dos significantes confluyen con la red de escuelas normales rurales creadas por un régimen posrevolucionario en los años 20 con el propósito de contribuir al desarrollo de las comunidades campesinas con una educación basada en premisas socialistas y a la cual pertenece la “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa. Esas escuelas, donde la educación parte de las formas de organización colectivas fundadas en el autogobierno y las luchas campesinas, se convirtieron en centros importantes para la formación de subjetividades disidentes al devenir del proyecto posrevolucionario que pretendió desaparecer al indígena en el mestizo y diseñó el indigenismo como política cultural de asimilación a la nación, al tiempo que conservaba las estructuras de explotación y dominación heredadas del siglo XIX. En la escuela “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa se formaron Genaro Vázquez Rojas (1931-1972) y Lucio Cabañas Barrientos (1936-1974), líderes de grupos armados que durante los años setenta intentaron transformar las estructuras que mantenían a los campesinos indígenas, afromexicanos y mestizos en situación de pobreza y marginación extremas.³⁸ Los dos fueron asesinados durante la llamada Guerra Sucia, como se conoce a la política de exterminio de movimientos y grupos insurgentes ejecutada por el Estado entre 1969 y 1982 en diferentes regiones del país, pero de manera especialmente cruenta y despiadada en Guerrero. En la recomposición neoliberal de México y en el contexto de “la guerra contra el narcotráfico” de Felipe Calderón, a esa concepción sobre el “subversivo” y “desaparecible” se agregaría la de “miembro del crimen organizado”.

En este horizonte, la desaparición de los 43 normalistas no fue un evento aislado, muchos miembros de sus familias habían sido perseguidos, asesinados y desaparecidos o habían sufrido similares violaciones a sus derechos funda-

37. Pozos Barcelata, *Le Corps absent*, 159. Véase Zigmunt Bauman, *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011); Zigmunt Bauman, *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias* (Barcelona: Paidós, 2005); Carlos Illades y Teresa Santiago, *Estado de guerra. De la guerra sucia a la narcoguerra* (Ciudad de México: Era, 2014).

38. Bertely Busquets, “Breve historia de las escuelas normales”, 87.

mentales.³⁹ No obstante, sus denuncias no fueron escuchadas por las autoridades, el único acompañamiento con el que contaron fue el de los organismos de defensa de los derechos humanos.⁴⁰ La atención prestada a los casos de Alejandro Martí⁴¹ e Isabel Miranda de Wallace,⁴² cercanos a los grupos en el poder por su pertenencia a las élites criollas, es una muestra de que en México la práctica de la justicia sigue racializada. Quizá por esa razón Rafael Lozano-Hemmer declaró que su deseo era que su pieza contribuyera a que la tragedia de Iguala se personalizara de modo que, por ejemplo, “Enrique Peña Nieto se viera ante este espejo biométrico y descubriera qué estudiante tiene los rasgos faciales más parecidos a los de él, para generar empatía, intimidad y una sensación de responsabilidad y parentesco.”⁴³

Es posible que *Nivel de confianza* nos remita a las imágenes del pasado y al presente de inequidad y menosprecio prevaleciente en Guerrero y en México, y nos conduzca a recordar a los indígenas zapatistas quienes en los años 90 interpellaron a la naturalización del mito del mestizaje, heredado de la revolución de principios del siglo xx, según el cual México es una nación democrática, donde el papel que cada uno ocupa en la sociedad no está definido por la pertenencia a determinadas etnias o grupos sociales.

Si bien *Nivel de confianza* comparte con *Papalotes* la solidaridad con las víctimas y la proyección en la esfera pública del delito de la desaparición forzada, también con Sierra León se puede decir que está “conformada técnica y estéticamente de tal manera que contribuya a modificar las condiciones de vulnerabilidad que posibilitan la violación de los derechos humanos”.⁴⁴ Y, en ese sentido, puede “contribuir a la imaginación de relaciones sociales y de poder distintas y a imaginar futuros más deseables”.⁴⁵

39. Pozos Barcelata, *Le Corps absent*, 211.

40. En específico con Tlachinollan, Centro de Derechos Humanos de la Montaña de Guerrero.

41. Conocido empresario que, en 2008, a raíz del secuestro y asesinato de su hijo menor, Fernando, fundó la organización México sos para contribuir al fortalecimiento de las instituciones de justicia en el país.

42. Derivado del supuesto secuestro y asesinato de su hijo Hugo Alberto Wallace Miranda, el 11 de julio de 2005 fundó la organización Alto al Secuestro, A.C. Aprobó sin restricciones la política de seguridad de Felipe Calderón, quien en 2010 le otorgó el Premio Nacional de Derechos Humanos. En 2012 fue candidata por el PAN al gobierno del entonces Distrito Federal.

43. Cuevas, “Nivel de confianza, entrevista”.

44. Sierra León, “Relaciones entre el arte y los derechos humanos”, 89.

45. Sierra León, “Relaciones entre el arte y los derechos humanos”, 90.



7. Ai Weiwei. *Restablecer memorias*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2019. Foto: Oliver Santana. Foto cortesía MUAC.

Retratos de LEGO. Caso Ayotzinapa

El 13 de abril de 2019, a casi cinco años de la desaparición de los estudiantes, se inauguró en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM la muestra *Restablecer memorias*, del artista chino Ai Weiwei (fig. 7). Ahí se presentó la pieza *Retratos de LEGO. Caso Ayotzinapa*, una instalación conformada por un panel monumental con los retratos a color de los 43 estudiantes desaparecidos y los tres asesinados en Iguala realizados con piezas de LEGO, una cronología que inicia en 1821 y se detiene en los acontecimientos más importantes del caso entre 2014 y 2019, y un conjunto de monitores que muestran entrevistas con algunos de los familiares de los estudiantes normalistas, con expertos en derechos humanos que los han acompañado en su lucha y con periodistas que han investigado la tragedia,⁴⁶ y finalmente, pero no menos importante,

46. Santiago Aguirre Espinoza, subdirector del Centro Prodh; Ximena Antillón Najlis, investigadora en el área de Derechos Humanos y lucha contra la impunidad de Fundar; Francisco Cox, miembro del GIEI; Kate Doyle, analista de la política de Estados Unidos para América Latina en el National Security Archive; John Gibler, escritor y periodista; Témoris Grecko, escritor y periodista, y Ernesto López Portillo, fundador y director ejecutivo en el Instituto para la Seguridad y la Democracia, A. C.

una mesa con documentos y libros relacionados con la investigación del caso, las transcripciones de los testimonios de los familiares de los estudiantes registradas en los videos,⁴⁷ investigaciones periodísticas y literatura referente al derecho humanitario (fig. 8).⁴⁸

Así, la estructura de la instalación se materializa conforme a las estrategias expositivas de muchos de los museos de memoria que se han creado alrededor del mundo a partir de los años noventa como resultado de la llamada transición a la democracia, y donde aparentemente las batallas por los derechos humanos en regímenes dictatoriales como Argentina y Chile habrían sido ganadas por las víctimas. Al seguir el guión de esos museos, la instalación de Ai Weiwei monumentaliza y museifica la memoria de los 43 desaparecidos y el sufrimiento de los familiares, esto es, rinde homenaje a los estudiantes, contextualiza los actos criminales perpetrados contra ellos, incluye declaraciones en el género testimonial, así como un pequeño centro de documentación sobre la tragedia.

Durante una visita guiada para las madres y padres de los 43, Cuauhtémoc Medina, curador de la muestra, presentó los retratos de los estudiantes realiza-

47. Forman parte de la película *Vivos* realizada por Ai Weiwei y estrenada en 2020.

48. Esos materiales son: “Situación de los derechos humanos en México” (Organización de los Estados Americanos); “Doble injusticia. Informe sobre las violaciones de los derechos humanos en la Investigación del Caso Ayotzinapa” (Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos); “Ayotzinapa Report. Research and Initial Conclusions of the Disappearances and Homicides of the Normalistas from Ayotzinapa” (Interdisciplinary Group of Independent Experts [GIEI]); “Informe Ayotzinapa II Avances y nuevas conclusiones sobre la investigación, búsqueda y atención a las víctimas” (Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes [GIEI]); “Dictamen sobre el Basurero de Cocula, febrero, 2016” (Equipo Argentino de Antropología Forense); “Informe del Mecanismo Especial de Seguimiento al Asunto Ayotzinapa” (Comisión Interamericana de Derechos Humanos y Organización de los Estados Americanos); “Situation Report. Special Follow-up Mechanism to the Ayotzinapa Case of the IACHR” (Interamerican Commission of Human Rights); “I couldn’t even imagine that they would kill us. An oral history of the attacks against the students of Ayotzinapa” y “Una historia oral de la infamia. Los ataques contra los normalistas de Ayotzinapa” (John Gibler); “Faces of Ayotzinapa: A Chronicle of Injustice” (Tryno Maldonado); “La verdadera noche de Iguala. La historia que el gobierno trató de ocultar” y “A Masacre in Mexico. The True Story Behind the Missing Forty-Three Students” (Anabel Hernández); “Ayotzinapa. La travesía de las tortugas. La vida de los normalistas antes del 26 de septiembre de 2014” (Ediciones Proceso); “Mentira histórica. Estado de impunidad, impunidad del Estado” (Témoris Grecko); “El tiempo de Ayotzinapa” (Carlos Marín Beristain); “Ayotzinapa. Horas eternas” (Paula Mónaco Felipe); “Yo solo quería que amaneciera”. Impacto psicológico del caso Ayotzinapa. Entrevistas relacionadas con el caso Ayotzinapa 25.03.2018-08.10.2018” e “Interviews Relating to the Ayotzinapa Case” (Ai Weiwei Studio); y fotocopias de documentos legales para el recurso de revisión del caso.



8. *Ai Weiwei. Restablecer memorias*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2019. Foto cortesía MUAC.

dos en LEGO como un “homenaje” en forma de “mural”,⁴⁹ es decir, como un reconocimiento público a los estudiantes desaparecidos en un memorial. Y explicó que: “Esta pieza tiene dos propósitos: por un lado, el de recordar y hacer presentes a los que no están con nosotros, pero también hacer que el público que viene al museo sepa que ha habido una falla, una ofensa, una total falta de responsabilidad por parte de las autoridades”⁵⁰ en el tratamiento judicial del caso. Por su parte, el sufrimiento de los familiares se exhibe para mostrar que “la negligencia que su destino ha encontrado de parte del gobierno y la sociedad se ha multiplicado en muchos otros destinos y víctimas”.⁵¹ Aunque el curador no explica la inclusión de la mesa con libros y documentos cuyo contenido ubi-

49. Citado en *Gaceta UNAM*, “Familiares de los 43 desaparecidos de Ayotzinapa visitan el MUAC”, 6 de junio de 2019.

50. Citado en *Gaceta UNAM*, “Familiares de los 43 desaparecidos de Ayotzinapa visitan el MUAC”.

51. Cuauhtémoc Medina, “Algo bello ya no está. Sobre el quebranto de la memoria”, en *Ai Weiwei. Restablecer memorias* (Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM/Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey), 16.

ca la tragedia de Iguala en la perspectiva de los derechos humanos, se puede decir que esos materiales vienen a completar las dimensiones narrativa y argumentativa de la instalación en los marcos de sentido producidos por los museos de memoria y derechos humanos.

Retratos de LEGO. Caso Ayotzinapa es una obra que busca lo que Sierra León llama “efecto sensibilizador”, en donde “la obra de arte es una herramienta cognitiva, didáctica, emocional o comunicativa, que le permite al espectador u observador aproximarse a un universo que le es desconocido”.⁵² Éste es el caso de la instalación de Ai Weiwei que constituye un caso representativo de su activismo,⁵³ y es coherente con su programa artístico en favor de los derechos humanos. Medina reporta que entre 2016 y 2017 el artista visitó México para planificar una exposición que se presentaría en el Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM, y que en ese momento decidió hacer una pieza sobre la realidad mexicana al interesarse por la crisis de derechos humanos en el país.⁵⁴ También señala que con ese motivo visitó el Centro de Derechos Humanos “Miguel Agustín Pro Juárez”⁵⁵ de la Ciudad de México y concibió la instalación y la película *Vivos* al coincidir por casualidad con algunos de los pares de los estudiantes normalistas, con quienes mantuvo una breve conversación. María Luisa Aguilar Rodríguez,⁵⁶ defensora de los derechos humanos de ese Centro, y quien ha acompañado en su lucha a los familiares de los normalistas desaparecidos, señaló la importancia que para los defensores de derechos humanos reviste el interés de Ai Weiwei por el caso Ayotzinapa debido a que él es “activista, víctima, sobreviviente y artista. El paquete completo”.⁵⁷

52. Sierra León, “Relaciones entre el arte y los derechos humanos”, 90.

53. Véase Sarah Thornton, *33 artistas en 3 actos* (Buenos Aires: Edahsa, 2015).

54. Medina, “Algo bello ya no está”, 15.

55. Junto con Servicios y Asesoría para la Paz, A. C. (Serapaz), Centro de Análisis e Investigación Fundar y Tlachinollan Centro de Derechos Humanos de la Montaña de Guerrero, el Centro Prodh forma parte del equipo de la sociedad civil que acompaña a las familias de los estudiantes desaparecidos desde los días de la denuncia de su desaparición. Véase María Luisa Aguilar Rodríguez, “Ayotzinapa: defender la dignidad”, en *Ai Weiwei. Restablecer memorias*, 238-245.

56. En una entrevista con el artista y con Cuauhtémoc Medina celebrada el día anterior a la inauguración de la muestra, y filmada y transmitida por TV UNAM dentro de la serie Pensadores Contemporáneos.

57. Ai Weiwei, Cuauhtémoc Medina y María Luisa Aguilar, “Conversatorio con Ai Weiwei”, MUAC, TV UNAM, Pensadores contemporáneos, 12 de abril de 2019, en <https://culturaendirecto.unam.mx/video/ai-weiwei-en-pensadores-contemporaneos/> (consultado el 10 de abril de 2020).

Sin ninguna clase de ironía, esa última declaración señala las articulaciones entre activismo por los derechos humanos y medios de comunicación, y el papel que en ellas desempeñan en la actualidad neoliberal la mercadotecnia y la publicidad. Se trata, en efecto, de un activismo no violento y profesionalizado que en el mundo globalizado opera como poder blando (*soft power*)⁵⁸ por medio de las celebridades y personajes de renombre en los mundos de la cultura y el espectáculo.

Si bien las movilizaciones que siguieron a la denuncia nacional e internacional de la desaparición de los estudiantes contaron con la participación de redes nacionales e internacionales de activistas organizadas en las acciones globales por Ayotzinapa, que dieron la vuelta al mundo a través de las redes sociales y los medios de comunicación tradicionales,⁵⁹ y a pesar de la adhesión de artistas como Marcelo Brodsky, o los mismos Toledo y Lozano-Hemmer, colectivos como Forensic Architecture o cantantes como Sting, hasta el momento de la exposición de Ai Weiwei en México, el caso no había penetrado los más importantes circuitos globales de la cultura y el arte contemporáneo. Además, a casi cinco años de la tragedia, el apoyo de la sociedad a las movilizaciones de los familiares había disminuido, igual que su visibilidad mediática. De tal suerte, la atención prestada al caso por el artista lo cubre con su propio prestigio y amplifica su importancia. Respecto al hilo conductor de este texto, que es el papel que desempeñan las imágenes de los rostros de los normalistas en estas piezas, enseguida anotaré algunos comentarios sobre las operaciones con las cuales el artista chino introduce y proyecta esas imágenes en el mundo de la cultura global.

En primer lugar, importa señalar que para los retratos de los estudiantes el artista eligió las convenciones de estética del arte pop del primer Andy Warhol, utilizadas anteriormente por él mismo en las piezas *Trace* (2014) y en *Circle of Animals* (2010). *Trace* se creó por primera vez como parte de una retrospectiva celebrada en 2014, en la ex cárcel de la isla Alcatraz, en San Francisco, convertida en espacio de arte contemporáneo. La experiencia como preso de conciencia en China en 2011 lo impulsó a trabajar en esta retrospectiva con

58. Tomo esta idea de José Antonio Moreno Chávez, Curso Activismo y Derechos Humanos. Historia, evolución y cultura activista desde 1960 hasta la fecha. Museo de Memoria y Tolerancia. Centro Educativo Truper. Curso presencial, septiembre de 2019. Sobre la idea de *soft power* véase Joseph S. Nye Jr., “El poder blando y la política exterior americana”, *Relaciones Internacionales*, núm. 14 (2010): 117-140.

59. Pozos Barcelata, *Le Corps absent*, 435.

Amnistía Internacional y otros grupos de defensores de derechos humanos en la recopilación de las historias de 176 activistas y defensores de la libertad de expresión de 33 países, que perdieron su libertad debido a sus creencias. En aquella ocasión la empresa LEGO⁶⁰ se negó a cooperar con el artista porque no quería que sus productos se usaran “con fines políticos”, por lo que los retratos se realizaron con donaciones. En *Trace* se incluyeron los retratos de personalidades muy conocidas como Luther King, Nelson Mandela, Liu Xiaobo, Edward Snowden y Chelsea Manning, y otros no tan conocidos como John Kiriakou y Shaker Aamer.⁶¹

Los retratos en LEGO de los 43 estudiantes de Ayotzinapa guardan una relación de semejanza visual con las imágenes de celebridades como Marilyn Monroe y Jackie Kennedy, realizadas por Warhol en los años setenta, como señala Cuauhtémoc Medina, quien retoma el argumento del historiador Thomas Crow,⁶² para quien esas imágenes indican la inadecuación entre la estética de la mercancía y la imagen del sufrimiento y la muerte producida y diseminada por medios de reproducción masiva, lo que haría de Warhol un artista empático y comprometido,⁶³ y un practicante de cierta “pintura de historia”.⁶⁴ En una entrevista con el propio Medina, Ai Weiwei explicó que cuando, con motivo de la exposición en San Francisco, recibió las fotografías de Amnistía Internacional muchos prisioneros no tenían una fotografía clara y que en ocasiones sólo había una imagen de un periódico viejo y por esa razón se le ocurrió “producirlos con LEGO para renderizar cada imagen en una calidad similar. Son píxeles y fabricados industrialmente. El color de los LEGOS es consistente. La gente lo entiende perfectamente”. Y agregó que algo similar sucedió en el caso de los 43 ya que “muchas de sus fotografías no son aceptables. Dado que provienen de familias pobres, muchas de las fotografías no son de alta calidad”.⁶⁵

60. LEGO es una empresa y marca de juguetes danesa mundialmente conocida por sus bloques de plástico interconectables. Fundada en 1932 por Ole Kirk Christiansen, su nombre es abreviatura de dos palabras danesas *leg* *godt* (“jugar bien”).

61. Roger Catlin, “Ai Weiwei Depicts the Brutality of Authoritarianism in an Unusual Medium-Legos”, *Smithsonian Magazine*, 2017, en <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/ai-weiwei-depicts-brutality-authoritarianism-unusual-medium-legos-180964006/> (consultado el 10 de enero de 2020).

62. Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano* (Madrid: Akal, 2002), 55-74.

63. Douglas Crimp, *Posiciones críticas. Ensayos sobre la política de arte e identidad* (Madrid: Akal, 2005), 168.

64. Crow, *El arte moderno*, 65.

65. Medina, “Algo bello ya no está”, 118.

De acuerdo con los argumentos de Crow, quiero reflexionar sobre la condición de intercambiabilidad del millón de piezas de LEGO con las cuales los estudiantes de la Facultad de Artes y Diseño y la Facultad de Arquitectura de la UNAM crearon las imágenes que habrían permitido satisfacer la necesidad declarada por el artista de mejorar la calidad de las imágenes de los rostros plasmados en las fotografías de los normalistas. Si en la pieza de Toledo el problema fundamental es el de la imagen de los ausentes y en la de Lozano-Hemmer el de la generación de imágenes del recuerdo y la multiplicación de memorias, en la de Ai Weiwei el problema son los medios del arte a la manera en que lo fueron para Warhol, es decir, mostrar que en la sociedad del consumo y el espectáculo experimentamos el mundo por medio de las imágenes y que su condición artística es un resultado institucional.⁶⁶ En la medida en que las piezas que conforman los retratos son intercambiables se pueden pensar en la idea de “fotografías hechas a mano”, con la que el mismo Thomas Crow⁶⁷ interpretó imágenes de Warhol como *Do It Yourself*, que el artista produjo en 1962 con base en los *kit* comerciales para artistas amateurs y en los cuales esos aspirantes a artistas debían someterse a una serie de ejercicios imitando composiciones y efectos visuales ya hechos. Crow explica que son “fotografías hechas a mano” porque a menudo las imágenes seleccionadas por los pintores autodidactas para calcarlas y pintarlas laboriosamente provenían de las fotografías de lo que en aquella época era el genuino *underground del arte*: “estrellas pop, atletas, pin ups, niños, coches y animales de compañía”,⁶⁸ es decir, las imágenes con las cuales se produce al sujeto de la masa, que Warhol habría de elevar al estatus de imágenes artísticas gracias a estos y otros procedimientos semejantes.

De esa manera, con las piezas intercambiables de LEGO se cumple la aspiración del artista chino en el sentido de la mejora de la calidad de las imágenes de los estudiantes y del carácter democrático de su hechura y “comprensión”. Así a pesar de que cada rostro está singularizado por el nombre del estudiante, ningún retrato es mejor que otro, todos están hechos con los mismos colores, todos son el mismo retrato,⁶⁹ todos son reconocibles, igual que las imágenes de la publicidad.

La intercambiabilidad de las piezas reside en su carácter serial, en su producción industrial —como el mismo Ai Weiwei señala—, de modo que el uso

66. Hans Belting, *Le Chef d'œuvre invisible* (Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2003), 492.

67. Crow, *El arte moderno*, 104.

68. Crow, *El arte moderno*, 106.

69. Belting, *Le Chef d'œuvre invisible*, 494.

de LEGO para facturar los retratos de los estudiantes desaparecidos es significativo en más de un sentido. No sólo muestra que cualquiera puede hacer o identificar esas imágenes, evidencia también el carácter intercambiable de los individuos en la sociedad de masas, de modo que los retratos podrían referirse a la posibilidad de que cualquiera de nosotros podría ser asesinado o desaparecido. Pero esta idea es engañosa, ya que la desaparición de los estudiantes normalistas ocurrió en Guerrero, precisamente en razón de su pertenencia a unas escuelas con tradición socialista y a unas comunidades que desde décadas habitan un territorio de muerte, esto es, por su condición de “desaparecibles”. Así, la intercambiabilidad representa una operación de igualación o nivelación que está también presente en la forma en la cual Ai Weiwei equipara visualmente a los tres estudiantes asesinados (uno de ellos Julio César Mondragón, cuyo cuerpo abandonado en un baldío con el rostro arrancado fue un mensaje de los criminales), con las de los 43 desaparecidos, e igualmente nivela visualmente los rostros de los estudiantes con los de los 176 prisioneros de *Trace*. Esa operación también está presente en el formato de las entrevistas a los padres y madres de los estudiantes, y en el tamaño y ubicación espacial de las pantallas exhibidas en el museo. Pareciera que, de ese modo, el artista quisiera extenuar las imágenes de los 43 estudiantes como imagen publicitaria, aspecto que constituye una de las dimensiones de *Retratos de LEGO* y forma parte de su efecto sensibilizador.

Así, los 46 jóvenes de la Escuela Normal de Ayotzinapa entran en un inmenso salón trasnacional de víctimas agrupadas bajo el gran paraguas de la oposición al autoritarismo y la injusticia. El título *Retratos de LEGO* y el subtítulo *Caso Ayotzinapa* muestra que en el futuro ese salón puede ser ampliado. Todas esas operaciones de igualación que hacen identificables a las imágenes encubren una decisión que es política: la de omitir la comprensión de las particularidades del capitalismo criminal y los diferentes momentos y modalidades de su articulación con los Estados en el planeta. Así es que, si bien los retratos de LEGO amplifican la visibilidad del caso, también encubren su singularidad histórica que reside en que los estudiantes fueron desaparecidos y asesinados por su origen y condición.

Y eso es posible porque, si bien es verdad que el carácter conmemorativo de los retratos de los normalistas los vincula con las imágenes pop creadas por el primer Warhol, también hay que anotar que Ai Weiwei procede en forma inversa al artista estadounidense. En efecto, a diferencia de éste, que para comunicar su carácter funeral sometió las fotografías en blanco y negro de Marilyn a la borradura y el barrido, Ai Weiwei, en su afán por mejorar la calidad

de las fotografías de los estudiantes y dotarlas de un *look* post-pop, procede a la aniquilación del descoloramiento y las borraduras producidas por la baja calidad de las impresiones, pero también por el desgaste generado por los usos a los que han sido sometidas, es decir a las huellas de una materialidad que informa los contextos concretos de vida, sufrimiento y lucha cotidiana de quienes sobreviven en los territorios de la miseria, la marginación y la desigualdad. Por ello el procedimiento de Ai Weiwei es más bien semejante al llevado a cabo en la serie *La última cena*, en la cual Warhol confeccionó una imagen más “real” que la de la pintura original de Leonardo, en ese momento casi borrada por completo.⁷⁰

Retratos de LEGO. Caso Ayotzinapa pone en evidencia una especie de paradoja que consiste en que, si bien constituye un reconocimiento público a los estudiantes y un acto de memoria con un amplio efecto sensibilizador, porque sin duda contribuye a mostrar y evidenciar los daños causados por la violencia y la impunidad que han marcado el caso de los 43 estudiantes, también obra una solidificación de las formas del recuerdo en esas imágenes “más reales”. La instalación elabora retratos para una memoria *ready made* y, en esa medida, despoja de agencia a las imágenes, cuyas propiedades materiales son en sí mismas significantes porque en ellas confluyen afectos y contextos que mueven a la acción individual y colectiva. En ese sentido, una imagen contrastante y conmovedora es la de las madres y los padres de los estudiantes en la exposición del artista, portando las imágenes descoloridas, pero “vivas” de sus hijos, algunas decoradas con motivos florales y vegetales (fig. 9); imágenes que, como indiqué más arriba, “son” los estudiantes.

Reflexión final

La desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa y la rápida denuncia de los hechos por parte de organismos de derechos humanos, haciendo un llamamiento internacional a reaccionar ante el caso, hizo posible que de manera inmediata, el 3 de octubre de 2014, la Oficina para el Alto Comisionado de Naciones Unidas por los Derechos Humanos calificara el caso como “uno de los sucesos más terribles de los tiempos recientes”.⁷¹ Después vendrían las movilizacio-

70. Belting, *Le Chef d'œuvre invisible*, 497.

71. Pozos Barcelata, *Le Corps absent*, 428.



9. Nicolás Gamboa, Madres y padres de los estudiantes normalistas delante de *Retratos de LEGO de Ai Weiwei*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2019. Tomada de <https://www.gaceta.unam.mx/padres-y-madres-de-ayotzinapa-visitan-el-muac/>

nes en todo el país y en el extranjero que, por su magnitud y multiplicidad, no tienen precedente en la historia reciente.⁷² De esa manera, la tragedia de Iguala hizo evidente la crisis de derechos humanos en el país y suscitó la preocupación de numerosos artistas quienes se unieron a las movilizaciones y comenzaron a tematizar los hechos.

Las tres piezas analizadas en este texto pueden comprenderse mediante la noción de litigio artístico, acuñada por Yolanda Sierra León, en la medida en que, desde diferentes perspectivas, dignifican la memoria de los estudiantes y contribuyen a mantener la lucha de los familiares por una investigación justa que dé con el paradero de los jóvenes y castigue a los culpables. Se trata de piezas realizadas de manera independiente que median las relaciones entre víctimas y afectados, y entre víctimas y sociedad en diferentes niveles.

72. Pozos Barcelata, *Le Corps absent*, 434.

Así, *Papalotes* es un gesto de reconocimiento que se despliega en diferentes versiones y perspectivas y utiliza las imágenes de los rostros de los estudiantes para reintegrarlos a la comunidad mediante rituales funerarios solidarizándose, de ese modo, con los afectados al poner a su disposición un artefacto para el procesamiento del duelo.

En cuanto contramonumento, *Nivel de confianza* se propone como mediación entre las víctimas y los diversos grupos sociales pues activa la generación de los múltiples recuerdos e imágenes de la memoria individual y colectiva que nos ponen en una relación intersubjetiva con los estudiantes quienes, por su origen y condición, fueron desaparecidos y asesinados, y en esa medida puede contribuir a imaginar otras relaciones sociales en nuestro país.

Por último. *Retratos de LEGO. Caso Ayotzinapa* constituye una muestra ejemplar del efecto sensibilizador en la medida en que utiliza la militancia en la defensa de los derechos humanos en la actualidad neoliberal para promover, en un ámbito mediático global sin precedentes, la estima social de los 46 estudiantes de Ayotzinapa y la solidaridad con sus familiares por medio de la monumentalización y museificación de su memoria y del sufrimiento de sus familiares.

Sierra León plantea el “efecto transformador” como par conceptual del efecto sensibilizador, en el que el primero, además de incluir los elementos propios del segundo, “permite la modificación de las condiciones de vulnerabilidad que facilitan la violación de los derechos humanos. No basta, entonces, con incorporar el tema, es preciso que el artista se sumerja en las condiciones sociales de las víctimas, de los desprotegidos, y contribuya decididamente a conformar grupos de resistencia política donde el arte es un medio para lograr ese propósito”.⁷³ Resulta evidente que ninguna de las piezas analizadas aquí posee ese efecto. No obstante, como he tratado de mostrar, las tres introducen en el debate estético mexicano la defensa de los derechos humanos, y, en consecuencia, nos permiten reflexionar sobre las articulaciones entre arte y política en una nueva dimensión: la de la utilidad del arte en los procesos relacionados con las acciones y procesos necesarios a la reparación simbólica de los daños resultantes de la violencia política, la injusticia y la impunidad. ❀

73. Sierra León, “Relaciones entre el arte y los derechos humanos”, 93.

N.B. Este artículo se realizó con el apoyo del Programa de Apoyos para la Superación del Personal Académico (PASPA) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) durante los meses de octubre y noviembre de 2019 y enero de 2020.

(Auto)biografía de un fracaso: el pintor-funcionario Adolfo Moreno Sanjuán a través de sus memorias

(Auto)biography of a Failure; the Painter and Civil Servant Adolfo Moreno Sanjuán Through his Memories

Artículo recibido el 26 de marzo de 2020; devuelto para revisión el 20 de noviembre de 2020; aceptado el 12 de enero de 2021; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2021.119.2757>

Pablo Allepuz García Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Instituto de Historia, pablo.allepuz@cchs.csic.es, <https://orcid.org/0000-0003-3162-381X>

Líneas de investigación Historia del arte; autobiografía; vanguardias; estudios de memoria.

Lines of research History of art; autobiography; avant-garde; memory studies.

Publicación más relevante “¿Dalí joven, Dalí genial? Mitos y leyendas de artista en *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942)”, *Goya. Revista de Arte*, núm. 370 (2020): 48-63.

Resumen Adolfo Moreno Sanjuán (1888-1965) completó su formación en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, pero recién egresado aceptó un puesto administrativo en el Ministerio de Fomento. En adelante su trabajo creativo quedaría limitado a un par de admisiones en las Exposiciones Nacionales, el consuelo insuficiente de los Salones de Otoño y la participación esporádica en eventos menores. El cotejo de sus memorias inéditas con diversas fuentes de archivo y hemeroteca, por una parte, permite reconstruir su larga trayectoria y completar la imagen que tenemos sobre el sistema del arte del momento, pues ofrece una perspectiva frecuentemente escamoteada por los relatos hegemónicos. Por otra parte, dentro del contexto específico de la autobiografía de artista, el análisis de los discursos desplegados en su texto permite problematizar este tipo de egodocumento y proponer un contramodelo de representación tanto identitario como historiográfico.

Palabras clave Historia del arte; autobiografía; artista; franquismo; estudios culturales.

Abstract Adolfo Moreno Sanjuán (1888-1965) completed his education at the Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado in Madrid, but soon after his graduation he accepted an administrative post in the Ministry of Economic Development. From then on his creative work

was limited to a few admissions in National Exhibitions, the insufficient consolation of the Salones de Otoño and occasional participation in lesser events. The article presents a collation of his unpublished memoirs with diverse sources in archives and periodicals. This enables us, on the one hand, to reconstruct his long artistic career and to complete the image we have of the artistic establishment of the period, since it offers a perspective frequently buried beneath the hegemonic accounts. On the other hand, within the specific context of the artist's autobiography, a discourse analysis of the material provided by his text helps us to problematize this kind of "ego-document" and to propose a countermodel of both historiographic and identity representation.

Keywords Art history; autobiography; artist; Francoism; cultural studies.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA
INSTITUTO DE HISTORIA, CSIC, ESPAÑA

(Auto)biografía de un fracaso: el pintor-funcionario Adolfo Moreno Sanjuán a través de sus memorias

La escritura de la vida, en general, así como la biografía y la autobiografía, en particular, han supuesto durante siglos un ámbito de exclusividad para privilegiados, y sólo recientemente se han replanteado tales categorías para posibilitar la inclusión de los subalternos en el flujo de la historia; “digo historia”, con Isidoro L. Lapuya, y contra Thomas Carlyle, “pensando en que ésta no se compone solamente de la narración de hechos transcendentales, realizados por grandes hombres”, sino que “valen también mucho los detalles de la vida media, de los hombres que iban camino de la cumbre y no llegaron a ella”.¹ A partir de los años sesenta del siglo xx, buena parte de la historiografía internacional ha redoblado los esfuerzos por completar un cambio de paradigma hacia enfoques como la historia desde abajo o la microhistoria, que dieran cuenta de tantos y tantos episodios olvidados: siempre y cuando no se caiga en el pintoresquismo o el localismo fútiles, observar lo minúsculo —lo aparentemente insignificante— puede revelarse de la mayor importancia y contribuir a desjerarquizar las visiones del pasado.²

1. Isidoro L. Lapuya, *La bohemia española en París a fines del siglo pasado. Desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados* (Sevilla: Renacimiento, 2001), 21; Thomas Carlyle, *Sobre los héroes. El culto al héroe y lo heroico en la historia* (Sevilla: Athenaica Ediciones, 2017).

2. Véase Justo Serna y Anacleto Pons, *Microhistoria. Las narraciones de Carlo Ginzburg* (Granada: Comares, 2019) y Timothy G. Ashplant, “Life Writing ‘From Below’ in Europe: Introduction”, *European Journal of Life Writing*, núm. 7 (2018): 1-9.

La disciplina de la historia del arte ha puesto en práctica algunas de esas aportaciones mediante la asimilación de corrientes sociológicas, feministas o decoloniales, entre otras, pero la vigencia del criterio específico de “calidad” mantiene prácticamente inalterables los fundamentos de sus discursos hegemónicos, ya sean historiográficos, museísticos o comerciales: si bien se han ido incorporando manifestaciones otrora minusvaloradas, lo cierto es que el proceso de recuperación de las mismas suele replicar esa lógica patrimonialista de la excepcionalidad; es decir, los casos marginales van adaptándose a la norma hasta encajar en el canon preestablecido en lugar de reivindicar su otredad radical para ponerlo en crisis, todo lo cual contribuye en última instancia a la paradoja de su legitimación.³

Esto resulta en especial evidente en el tratamiento del fracaso, a menudo pura omisión y la mayoría de ocasiones un mero obstáculo provisional que el protagonista debe superar para convertirse en héroe: más allá del fracaso como condición del creador maldito⁴ o como procedimiento plástico de ensayo y error,⁵ apenas se han prodigado estudios sobre la verdadera relevancia de un fenómeno que ha constituido siempre el destino más probable para cualquier aspirante a artista.⁶ Así pues, la gran cantidad de alumnos matriculados en las Escuelas de Bellas Artes o de Artes y Oficios que no sobresalieron por su talento, de egresados que no consiguieron consolidar un estudio ni fijar clientela, de candidatos que fueron rechazados sistemáticamente en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, de expositores en los Salones de Otoño u otros eventos de menor prestigio que no generaron ninguna repercusión, de trabajadores de todo tipo que abandonaron la profesión para ganarse la vida... carecen de reflejo en las representaciones científicas del pasado.

3. Véase Gabriele Guercio, *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project* (Cambridge: MIT Press, 2006); Estrella de Diego, “En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto”, en Carlos González Navarro, comp., *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* (Madrid: Museo del Prado, 2020), 25-39.

4. Véase Jean-Yves Jouannais, *Infamie* (París: Hazan, 1995) y Francisco Calvo Serraller, *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013).

5. Véase Lisa Le Feuvre, ed., *Failure* (Cambridge: Whitechapel Gallery/ MIT Press, 2010).

6. Prácticamente la única iniciativa de relieve en este sentido ha sido “Towards a Loser's Art History: Artistic Failure in the Long Nineteenth Century”, Conference Session, 102º College Art Association Annual Conference, Chicago, 12 de febrero de 2014.

En efecto, la realidad artística solía ser bastante diferente de la que termina conformando el relato de la historia del arte con mayúsculas y, como ya afirmó Jaime Brihuega, la atención excesiva a las propuestas vanguardistas en España desemboca en un correlato poco ajustado a su contexto:⁷ por cada artista de vanguardia que destaca en el panorama internacional, hay un buen puñado de artistas de retaguardia que imitan las novedades sin demasiada solvencia o que se mantienen anclados en concepciones reaccionarias; por cada artista que se incorpora al grupo de moda en la capital cultural del momento, hay ciertas camarillas de provincias que imponen su cuota de poder y cuestionan cualquier irrupción de modernidad; por cada artista que logra hacerse un nombre entre los críticos e historiadores, hay una lista interminable de aquellos que fracasan en su intento y lo pierden para siempre.⁸

Adolfo Moreno Sanjuán sin duda pertenece a los segundos. La suya es una biografía de vocación no cumplida, de ambición muy moderada, de empeño derrochado en vano, de conformismo, desencanto, resignación... en suma, de todo lo que se descarta de inmediato al reconstruir un periodo histórico-artístico; pero tampoco alcanza el estatuto de heterodoxo o “anormal”,⁹ pues no era pobre de solemnidad ni enfermo mental, ni represaliado de guerra, ni exiliado político, ni sufría discriminación por su género biológico, orientación sexual, condición racial o diversidad funcional..., lo cual le habría podido valer una consideración diferente. No. El motivo de su perfil bajísimo hay que buscarlo precisamente en su acomodada posición del justo medio, ni tan singular en su obstinación como para sorprender por su obra, ni tan rebelde en su apatía como para fascinar por su personalidad: hombre sin atributos instalado en la mediocridad —áurea o no—, de manera muy significativa concluyó sus memorias calificando su pintura, y por extensión su propia vida, como “discreta”.¹⁰

Al seguir el hilo de estas memorias inéditas —debidamente contrastadas con material de archivo y hemeroteca—, las páginas siguientes darán cuenta de esa vida discreta: las preocupaciones cotidianas, la gestión de las expectativas personales, la escasez de oportunidades, la pugna con el servilismo del

7. Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936* (Madrid: Istmo, 1981), 22-33.

8. Sobre la importancia del nombre, véase el epígrafe “Naming: Canons, Acculturation, and Keeping Up with Readers”, de Julie F. Codell, en *The Victorian Artist. Artists’ Life Writings in Britain, ca. 1870-1910* (Nueva York: Cambridge University Press, 2012), 24-29.

9. Michel Foucault, *La vida de los hombres infames* (La Plata: Altamira, 1996), 121-138.

10. Adolfo Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas del pintor Adolfo Moreno Sanjuán*, documento inédito conservado en colección particular, 1964, 56.

medio, las omisiones más que elocuentes... todo lo cual resulta perfectamente extrapolable a un amplio número de colegas. A diferencia de las vicisitudes de los considerados grandes genios, esta perspectiva microhistórica explica mucho mejor las dinámicas del sistema del arte durante la primera mitad del siglo xx en España y los límites de la construcción de la personalidad del artista al margen de los modelos narrativos ya institucionalizados.¹¹

La infancia en provincias: prefiguraciones de un fracaso anunciado

Adolfo Moreno Sanjuán nació en Navas de San Juan (Jaén) el 24 de diciembre de 1888, fruto único del matrimonio entre Silverio Moreno León y Adolfinia Sanjuán Moreno,¹² y creció en la cercana localidad de Castellar de Santisteban junto a la familia materna gracias a una permuta laboral de su padre con otro maestro de escuela.¹³ Allí pasaría su infancia y su adolescencia completas, momentos clave para el desarrollo de la personalidad de los que no queda más información que la aportada por él en su opúsculo autobiográfico:¹⁴ niño enfermizo y con un tumor blanco en la rodilla derecha que le acarrearía diversos problemas a lo largo de su vida, contrarrestó las inseguridades derivadas de su deficiencia física con una memoria visual prodigiosa y precoz, en virtud de la cual recitaba cuentos cortos, escribía palabras y reproducía ilustraciones antes incluso de haber aprendido a leer; “éstos fueron mis primeros indicios de

11. Véase Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical. On the (Self-)Representation of Modern Artists* (Ámsterdam: Valiz, 2017).

12. Archivo General del Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana, España (en adelante, AGMITMA), *Personal*, leg. 6061, Partida de bautismo legalizada.

13. La ascendencia materna hunde sus raíces en la Comarca del Condado desde su tatarabuelo Mariano Sanjuán Rico hasta la generación de su madre y sus tíos José y Enrique —mellizos—, Mariano, Eloy y Herminia. Agradezco encarecidamente al cronista de Castellar —Jacinto Mercado Pérez— la ayuda que me ha prestado al compartir conmigo sus investigaciones genealógicas; así como el hecho de ponerme en contacto con un familiar lejano de Adolfo —Javier Sanjuán Rodríguez— gracias a quien ha sido posible esclarecer muchos de estos aspectos. Lamentablemente no parece haber descendientes directos de Adolfo y por tanto tampoco un archivo familiar del que nutrir esta investigación, lo cual tiene que ver a su vez con las dinámicas de desmemoria que afectan a los personajes marginales del relato dominante.

14. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 1-8. Para la importancia de la infancia y la juventud en los relatos historiográficos sobre artistas, véase Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista* (Madrid: Cátedra, 2010), 31-32.

dibujante” —asume— “que quizás nacieron y se revelaron, así como mis otras facultades mentales, por mi incapacidad para moverme”.¹⁵ El pequeño Adolfo sólo recibió educación reglada entre los diez y los doce años, primero por su precaria salud y negligencia de sus progenitores, después por cierre del colegio, de manera que el resto del tiempo lo pasó en casa atendiendo a las esporádicas lecciones a cargo de su padre, un cura, un médico y un farmacéutico, ejercitándose en el jardín o construyendo sus propios juguetes e ingenios mecánicos.

El desparpajo y el aplomo que derrochaba entonces en tales actividades, impropios para alguien tan joven, fueron dando paso paulatinamente a una timidez casi patológica por su complejo de inferioridad respecto a otros vecinos sanos y fornidos; buena parte de las veces infundada, pues a base de esfuerzo se sabía ya más audaz, más ágil, más informado y más noble que sus compañeros. El reconocimiento que de ellos obtenía por cada proeza deportiva o artística no sólo no le servía para mejorar su autoestima, sino que contribuía a la sobrevaloración de los demás en detrimento de sí mismo, hasta el punto de no ser capaz siquiera de intervenir en una conversación trivial:

tenía admiradores entre los de mi edad por mis defectuosos y desgraciados dibujos, pero yo envidiaba a otro chico, uno o dos años menor, que dibujaba con gran soltura, ¡cada cabeza de toro o el mismo completo!, ¡cada torero con su gorra y su capote!, ¡y cada picador a caballo o estos separados!¹⁶

A pesar de todo, Adolfo continuó con sus trabajos manuales y dedicaba muchas horas a sus inquietudes plásticas: hacía retratos de personas conocidas, que su padre solía recoger para enseñarlos a parientes y amigos; imitaba en tamaño reducido —con lápices de colores— cuadros al óleo de paisajes que luego ampliaba con aportes fantásticos; o dibujaba de memoria la iglesia colegial y el portal de su casa, en vez de copiarlos del natural. Pero, siempre según su relato, no escapaba a la frustración: “nada me satisface pensando en aquellos toros, toreros y caballos, que dibuja mi amigo”, “nadie me alienta ni dirige”, porque “no hay en el pueblo quien se interese por el dibujo ni la pintura, ni que entien-

15. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 2. Para la relación entre enfermedad y arte, así como entre melancolía y genialidad, véase Esperanza Guillén, *El sufrimiento creativo. Textos íntimos de artistas* (Madrid: Minerva, 2018); o Rudolf Wittkower y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa* (Madrid: Cátedra, 2015), 100-130.

16. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 4.

da; y si alguno me dice algo acerca de mis dibujos, lo hace con sorna o chanza”. La incomprensión por sus inclinaciones era generalizada, especialmente en el seno familiar, y en todo caso planteaban para él una carrera corta de delineante, correos o aduanas... de ahí la atípica escena que rememora: “tengo diez y ocho [años] y un buen día me pregunta mi padre: ‘¿Quieres ser pintor?’ Le contesté que sí y al cabo de unos meses salgo de Castellar para hacerme pintor”.¹⁷

Etapas de formación en Madrid: primeras decepciones

Adolfo llegó a Madrid en octubre de 1907, pero esos antecedentes geográficos, familiares y personales no habían quedado atrás. Sirva como ejemplo el simple hecho de plantarse en Madrid entrado octubre, justo un mes después de que se hubieran celebrado los exámenes oficiales de ingreso a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, cuando ya no había ningún margen de manobra: poca gente del medio rural giennense podría haberle advertido al respecto, nadie de su entorno más cercano se informó debidamente del proceso de matrícula y él, a fin de cuentas un adolescente de provincias sin vocación definida, tampoco estaba al tanto de requisitos ni plazos. La consecuencia inmediata para el recién llegado sería un año completo desperdiciado a nivel formativo, toda vez que no fue capaz de formular una alternativa a la altura de sus necesidades.

Una de las escasas opciones que pergeñó para aprovechar ese tiempo libre fue el Museo de Reproducciones Artísticas del Casón del Buen Retiro, adonde acudían a copiar vaciados clásicos dibujantes de toda procedencia, clase, sexo y edad, pero su falta de experiencia en comparación con sus eventuales compañeros le produjo de nuevo una profunda vergüenza y buscó la evasión por múltiples vías: primero, refugiándose en el culto al cuerpo, y después, entregándose al cortejo de alguna “modistilla madrileña”; en definitiva, estrenando el libertinaje anónimo que brinda la gran ciudad, siempre en perjuicio del aprendizaje plástico. “Mi vida en Madrid durante el curso 1907-1908 me dañó bastante”,¹⁸ reconoce con cierto arrepentimiento. Y es que, llegado el momento de concurrir al dichoso examen de ingreso, no consiguió superarlo en ninguna de las dos convocatorias —ni septiembre ni febrero— y volvió a quedar fuera de la Escuela; esta vez sin ningún tipo de excusa burocrática, sino

17. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 7-8.

18. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 15.

exclusivamente por culpa de su escasa destreza técnica y la fuerte exigencia de las pruebas.

Lejos de claudicar ante ese contratiempo, obtuvo el permiso y la ayuda económica de su padre para proseguir con el plan de hacerse pintor en el estudio de José Garnelo y Alda, primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892 y catedrático de Dibujo del Antiguo y Ropajes desde 1899. Allí encontró un ambiente propicio para preparar el examen, por cuanto implicaba el sometimiento a una disciplina con horarios fijos, y pronto venció su timidez gracias a la solicitud de sus tres compañeros y el talante del maestro.

Don José era bondadoso, delicado en sus maneras y un perfecto caballero, así como también era un gran profesor. [...] a los pocos días, me indicó podía ir también a dibujar a su clase de la citada Escuela, sentándome en sitio que estuviese vacío, y dibujar —de lo que pudiera— lo que más me apeteciese, como así lo hice. Todos los días me corregía en su clase, lo mismo que a los alumnos oficiales. Al poco tiempo parecía no estar descontento de mí, a juzgar por la amabilidad con que me trataba, por el interés que ponía en que me enterase bien de lo que me explicaba y hacerme fácil el trabajo.¹⁹

Así continuó hasta septiembre de 1910: al fin, con tres años de retraso, y aun volviendo a suspender en septiembre y en noviembre, logró ingresar en la Escuela;²⁰ acto seguido abandonó el estudio particular de Garnelo, aunque asistiría a sus clases oficiales año tras año.²¹ La experiencia acumulada junto a él le facilitaría la adaptación a ese entorno educativo —con el que ya estaba familiarizado— donde coincidiría con personajes tan diversos como Alejandro Pardiñas, Juan Adsua o Pedro Muguruza, entre otros. Tanto es así que el curso

19. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 14-15.

20. Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid (en adelante AGUCM), caja 107/09-10, cursos 1909-1910 y 1910-1911.

21. El expediente académico personal de Adolfo Moreno Sanjuán no se ha podido localizar en la caja 150 del Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (en adelante AHBFAUCM), de manera que la reconstrucción de su paso por la Escuela depende casi en exclusiva de los registros de matrícula de cada curso —estos sí conservados— y de su propio relato autobiográfico —con todas las precauciones posibles—, pues las noticias sobre él por parte de terceras personas son nulas.

1910-1911, nada más incorporarse, dice obtener diploma de primera en todas las asignaturas.²²

Los dos cursos siguientes estuvieron marcados por las obras de rehabilitación en el edificio principal de la Escuela, de cierta envergadura e incierta duración: la mayoría de las clases se suspendieron indefinidamente, otras se mantuvieron con gran irregularidad, los profesores daban muestra de su incomodidad y apenas unos pocos alumnos terminaron matriculándose. Durante 1911-1912 Moreno Sanjuán sólo lo hizo en Dibujo del Antiguo y Ropajes, con Garnelo, y asistía como oyente a Anatomía Artística, por la personalidad cautivadora de José Parada Santín; durante 1912-1913, añadió la de Paisaje y obtuvo medalla de primera en Dibujo del Antiguo y Ropajes. “Así se pasan los años 12 y 13, por mi parte, casi sin hacer nada”.²³

A pesar del esfuerzo invertido para acceder a la Escuela y de la ilusión puesta en el comienzo de sus estudios, el segundo y el tercer curso se resolvieron con escaso provecho. Ante la posibilidad de malgastar un año más sin demasiado beneficio, se informó sobre las clases particulares de Cecilio Plá —del que tenía buenas referencias por medio de algunos compañeros— y recabó una vez más el respaldo paterno para hacer frente a los elevados costos que ello acarreaba. Al igual que Garnelo, Plá demostró ser un profesor atento a los avances del alumno y durante todo el curso 1913-1914 compaginó dichas lecciones privadas con una considerable carga discente en la Escuela.

Desde los primeros días Don Cecilio parecía corregirme con interés de que me enterase bien de sus lecciones, y al poco tiempo y con frecuencia, empezó a alabar mis trabajos y a decirme que tenía personalidad; recomendándome que no fuera a copiar a ningún Maestro del Museo del Prado, como ya lo había hecho en dos ocasiones, hasta que él me lo dijese.²⁴

Para el curso 1914-1915 todo volvió a la normalidad: la Escuela inauguró los nuevos locales, las lecciones retomaron su funcionamiento habitual y Adolfo enca-

22. Hay ciertos desfases entre el relato de Adolfo y la información oficial conservada tanto en el AGUCM, 107/09-02 y 107/09-03 como en el AHBFBUCM, 199-1, 199-2 y 200. Véase la síntesis de todo ello en la figura 2.

23. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 17.

24. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 18. En el Registro de copistas del Museo del Prado de los años 1906-1914 (signatura L35) consta su nombre con fecha de 18 de enero de 1912 y recomendación del entonces director de la Escuela, Antonio Muñoz Degraín.

raba su último año con asignaturas de segundo grado; además, abandonó el estudio de Cecilio Plá para ahorrarse ese importante desembolso y dedicarse por entero a las asignaturas restantes. A diferencia de Garnelo, parece que Plá quedó contrariado por ese repentino abandono y se cobraría su venganza como profesor de Estética del Color: a pesar de aquellas cumplidas felicitaciones, a la hora de valorar la última figura —un busto de la gitana Agustina— le otorgó un diploma de segunda que empañaba las calificaciones de ese curso (fig. 2).²⁵

Este suceso en apariencia intrascendente da la medida del personaje, pues probablemente no fuera tanto una cuestión de frustración académica como de pundonor y orgullo personal, máxime teniendo en cuenta que su currículo general no había sido ni mucho menos excelso. Así que la finalización de los estudios oficiales dejó en él impresiones contradictorias: por una parte, había aprobado todas las asignaturas necesarias para ser pintor, y en ese sentido pudo dar por cumplido su sueño; por otra, le había sentado tan mal la jugarreta de Plá, sin una palabra de consuelo o justificación, que se prometió no volver más por la Escuela.²⁶

La confirmación de las sospechas: de pintor a funcionario

Salir por la puerta de atrás de la Escuela no fue un movimiento inteligente: mientras que otros alumnos —como él mismo indica— solían permanecer varios años frecuentando las lecciones que más les interesaban o avivando el contacto con los profesores que más les convenían, Adolfo cometió la torpeza de desvincularse casi por completo de las dinámicas estudiantiles y de perder el favor de dos personalidades de la talla de José Garnelo y Cecilio Plá.

En tales circunstancias, se le presentaba un horizonte no precisamente halagüeño: rondaba ya la treintena, edad más que considerable en la época para un pintor sin experiencia; la economía familiar no era ni mucho menos desahogada, y sus padres presionaban desde la distancia para que optara por una emancipación con garantías; carecía de amparo institucional o personal, consecuencia de sus malas elecciones estratégicas; los réditos de la venta de cuadros se antojaban a todas luces insuficientes, a pesar del relativo interés generado; y aunque de vez en cuando se convocaban plazas de profesor en

25. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 18-19.

26. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 18.

	1910-1911	1911-1912	1912-1913	1913-1914	1914-1915	1915-1916	1916-1917	1917-1918
Teoría de las BB.AA.		Sin registros a causa de las obras de rehabilitación del edificio		I	I			
					1ª			
Historia de las BB.AA.				I	I			
					2ª			
Perspectiva				I	I			
					1ª			
Anatomía artística				I	I			
					1ª			
Dibujo del Antiguo y Ropajes	I		I	I	X			
			1ª 1ª	2ª				
Dibujo del natural						I	I/8	I
Paisaje			I		I			
					1ª 1ª			
Colorido y composición						I	I/6	
						2ª		
Teoría estética del color						I	I/4	
Pintura decorativa						I	I/7	
Sin identificar / Ropajes							7	
Sin identificar / Estética							I/8	
							2ª	

2. Relación de asignaturas matriculadas y diplomas obtenidos en cada curso. Elaboración propia a partir de los datos del Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid y del Archivo Histórico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (los exclusivos del primero, en azul; del segundo, en rosa; las coincidencias, en verde).

escuelas artísticas o industriales, sus posibilidades de competir en igualdad con otros candidatos por uno de esos puestos se reducían al mínimo. Así pues, ante la incertidumbre del mundo del arte, la seguridad del funcionariado: en 1917 ingresó en la Escala Auxiliar del Cuerpo Técnico-Administrativo del entonces Ministerio de Fomento —más tarde de Obras Públicas—, donde pasó por diversas secciones y departamentos.

Su hoja de servicios²⁷ resulta bastante caótica durante los años anteriores a la Guerra Civil: escribiente de tercera temporero hasta noviembre de 1918, auxiliar de tercera, segunda y primera clase entre 1918 y 1922 y oficial de administración de tercera y de administración civil hasta la II República; durante ese tiempo acumuló una buena cantidad de licencias por asuntos personales o bajas por enfermedad que iba encadenando unas tras otras y que le costó algún apercibimiento por su conducta. A partir de la posguerra, gracias a la exención de depuración laboral,²⁸ su situación se estabilizó e inició una serie de ascensos constantes: durante la década de los años cuarenta, como jefe de Negociado de tercera, segunda y primera clase; durante la década de los años cincuenta, como jefe de Administración de tercera, segunda y primera clase; hasta que, en 1958, ya con el cargo de jefe superior del Cuerpo de Administración Civil, cumplió la edad reglamentaria de 70 años y se jubiló definitivamente.

Sin embargo, la despreocupación de percibir un sueldo fijo cada mes y de poder vivir sin apuros en Madrid contrastaba con la desazón que le producía la renuncia a sus aspiraciones artísticas. En sus memorias cuenta amargamente la nefasta incidencia de este empleo sobre su rutina pictórica, ya que después de pasar toda la mañana trabajando a disgusto encerrado, apenas le quedaba motivación para coger los pinceles por la tarde, y en cambio necesitaba salir a tomar el sol y ver a las chicas; es decir, se vuelve más remolón para trabajar en la pintura y sólo lo hace cuando tiene algún retrato de encargo o siente “impulsos incontenibles”, así que pasa de profesional a aficionado.²⁹

Esa pérdida de categoría la cifra él sobre todo en el hecho de no contar con un estudio independiente y bien equipado, factor diferencial para mantener el respeto de sus colegas y la confianza de una hipotética clientela. La mixtificación del estudio del pintor arrastra un importante componente romántico,³⁰ pero también responde a cierto pragmatismo: su apuesta estética, basada en la mimesis de la pintura académica tradicional, requiere una especial atención al

27. El expediente laboral completo de Adolfo Moreno Sanjuán puede consultarse en AGMITMA, leg. 6061.

28. AGMITM, leg. 6061, “Minuta del 2 de enero de 1940” y “Carta de D. Ángel Michelena y Villanueva”, 27 de agosto de 1941. La misma carta se encuentra en el Archivo General de la Administración (en adelante AGA), (S)1.7, caja 31/07428, *Boletín*, núm. 168.

29. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 22-23. Véase Carlos Eymar, *El funcionario poeta. Elementos para una estética de la burocracia* (Madrid: Fórcola, 2009).

30. Esperanza Guillén, *Retratos del genio* (Madrid: Cátedra, 2007) y Calvo Serraller, *La novela del artista*, 67-70.

ambiente representado, la luz, el modelo, la pose, el vestuario, necesidades que el espacio doméstico no puede satisfacer en absoluto; como tampoco ofrece la posibilidad de trabajar grandes formatos ni de plantear composiciones ambiciosas, por lo que debe olvidarse de obtener ningún tipo de recompensa en certámenes.

*Por amor al arte:
¿qué hace un funcionario como tú en una exposición como ésta?*

La vía para no perder el contacto con la esfera artística iba a ser la Asociación de Pintores y Escultores, fundada en 1910 y organizadora, a partir de 1920, de los célebres Salones de Otoño. Con toda probabilidad, Adolfo estaba ya al tanto de la actividad de la Asociación, pues sin ir más lejos Garnelo había sido socio fundador y responsable de su revista *Por el Arte*, pero no se haría miembro hasta un momento indeterminado entre ambas fechas;³¹ ello sería el comienzo de una larga y fluctuante relación, no exenta de tiranteces, durante unos 40 años.³²

Las primeras participaciones en dichos Salones resultaron muy satisfactorias para él, no sólo porque le admitieran los cuadros sino también por sus colocaciones, lejos de las declaradamente malas y cada vez más cerca de las buenas;³³ en el segundo, de 1921, un óleo titulado *Sirve a la patria aunque fallezca tu padre; ése es tu deber*;³⁴ en el tercero, de 1922, otros dos, *Una verata*

31. Hay constancia de pagos de cuotas al menos desde la séptima a la undécima, incluidas. Véase, respectivamente, *Gaceta de Bellas Artes. Revista Quincenal Ilustrada, Órgano de la Asociación de Pintores y Escultores*, núm. 166 (15 de abril de 1921): 13; núm. 168 (15 de mayo de 1921): 15 y núm. 183 (1 de enero de 1922), suplemento; núm. 198 (15 de agosto de 1922): 10-11; núm. 200 (15 de septiembre de 1922): 7 y núm. 202 (15 de octubre de 1922): 11; núm. 231 (1 de enero de 1924): 14.

32. Los registros conservados por la propia Asociación son incompletos y confusos, por lo que deben tomarse con precaución: Adolfo Moreno Sanjuán figura en el periodo de 1910 a 1950 con especialidad de pintura y fecha de nacimiento/alta de 1936 —en cualquier caso, incorrecta—, así como en el periodo de 1950 a 1993 con especialidad de dibujo —lo cual no sería tampoco del todo preciso— sin más datos. Véase Fernando de Marta Sebastián, *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores 1910-1993. Ocho décadas de Arte en España* (Madrid: Asociación Española de Pintores y Escultores, 1994), 604, 636 y 669.

33. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 21.

34. *Catálogo del Segundo Salón de Otoño* (Madrid: Asociación de Pintores y Escultores, 1921), 21. Véase *Gaceta de Bellas Artes*, núm. 176, 15 de septiembre de 1921, 15.

(Cáceres) y *Mi amigo*, además de un dibujo al lápiz, *Retrato de la Sra. González Álvarez*,³⁵ delante de los cuales al parecer se detuvo Garnelo para mirarlos con detenimiento y ponderarlos; en el cuarto, de 1923, dos pinturas más, *Inocencia* y *Un panó con tres paisajes*,³⁶ en el quinto, de 1924, de nuevo otras dos, *La vuelta de la ronda (tipos de la Vera, Cáceres)* y *Esperanza*.³⁷

Esta proyección ascendente se vio truncada, según él, por la renovación de la Junta Directiva, a la que habían accedido algunos de sus condiscípulos, y pronto comenzaría el declive de su posición: “yo sufro todo esto resignadamente, sin quejarme a nadie y como no solamente no me quejo, sino que estoy como siempre, amable, correcto y deferente”, aquéllos “se creen que soy tonto o un pobre hombre al que se le pueden hacer todas las perrerías que se quieran”.³⁸ La gota que colmó el vaso de su paciencia llegaría al tercer año consecutivo de tales agravios, cuando además explicitaron mediante la revista de la Asociación que en la sala donde se encontraban sus obras habían hacinado todo lo malo por no rechazarlo.³⁹ Al día siguiente de enterarse, todavía con el ímpetu del enfado, escribió al presidente para darse de baja “por no querer deslucir el Salón de Otoño con mis obras. No volví a mandar nada”.⁴⁰

Algo antes, en pleno apogeo de sus participaciones en los Salones, se había animado a presentar obra por primera vez a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924, pero su óleo *Vestigios* fue rechazado por un jurado presidido por Cecilio Plá;⁴¹ como también lo fueron en 1930 *Cerrando el trato* y *Desde mi balcón*,⁴² en 1932 *Ruinas* y *Alisos*,⁴³ en 1934 *Plaza de Bohoyo (Gredos)* y *Sierra de*

35. *Catálogo del Tercer Salón de Otoño* (Madrid: Asociación de Pintores y Escultores, 1922), 23.

36. *Catálogo del Cuarto Salón de Otoño* (Madrid: Asociación de Pintores y Escultores, 1923), 22.

37. *Catálogo del Quinto Salón de Otoño* (Madrid: Asociación de Pintores y Escultores, 1924), 22.

38. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 21-22.

39. No se han podido identificar ni el artículo concreto ni el Salón en cuestión, aunque todo apunta hacia 1924; a pesar de ello, debe entenderse la reacción en línea con los enconados debates sobre el espíritu de las convocatorias o la calidad de las propuestas que se reproducían en los números 201 y 202, de 1922, o 226 y 227, de 1923.

40. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 22.

41. AGA, (5)1.7, caja 31/07407, “Libro de resguardos”, núms. 401-600, resguardo núm. 514; AGA, (5)1.7, caja 31/07409, Listas de expositores, “Señores expositores de la sección de pintura”, 6; “Relación de los señores expositores por orden riguroso de presentación de obras”, 17; AGA (5)1.7, caja 31/07408, leg. 21943, “Libro de boletines de obras rechazadas”, núm. 913.

42. AGA, (5)1.7, caja 31/07413, resguardo núm. 24; AGA (5)1.7, caja 31/07415, *Boletín de Inscripción*, s. n.; AGA, (5)1.3, caja 31/01030, “Acta del jurado de admisión y colocación”.

43. AGA, (5)1.7, caja 31/07416, “Libro de resguardos”, núms. 201-400, resguardo 206.

*Boboyo*⁴⁴ y en 1936 *¡¡¡Muchos ya!!!* y *Retrato de la Sra. de M.*,⁴⁵ según él “no por peores, sino por lo que fuera”.⁴⁶ Durante todos esos años sólo le aceptaron un lienzo, *Cacharros*, en 1932, que además consideraba bien colocado;⁴⁷ opinión no compartida por la prensa, pues hacía notar que en la sala XIV, “bastante floja en general”, decaía el interés por su “conjunto de medianías y vulgaridades”, entre las que *Cacharros* se enumera dentro de las “más inferiores categorías”.⁴⁸ El balance resulta ciertamente pobre y el desencanto era compartido por algunos de sus amigos, quienes le aclararon que las Nacionales se mueven por favoritismo, aunque él se empeñara en declinar la oferta que le hacía un señor político: “recomendado, siempre tendría la duda si no habría sido admitido solamente por la recomendación. Prefiero, si ha de ser así, no volver a presentar”.⁴⁹

Cada vez más íntegro, cada vez menos integrado, por esa época le surgió una gran oportunidad para explotar sus intereses gracias a lo que él denomina “Exposición del Traje Regional” de manera un tanto confusa. Sobre la base del consenso obtenido por la Exposición del Traje Regional e Histórico de 1925, punto de partida para la percepción social de un patrimonio invisibilizado hasta el momento, el Concurso Nacional de Pintura de 1934 había abierto la recepción de obras de tamaño natural que sirvieran de complemento documental para los fondos del Museo del Pueblo Español;⁵⁰ “un tema español, para pintores genuinamente españoles”⁵¹ —valga la redundancia— que apro-

44. AGA, (5)I.7, caja 31/07421, *Boletín de Inscripción*, núm. 257; “Libro de resguardos”, resguardo núm. 80; AGA, (5)I.7, caja 31/07422, “Lista de señores expositores en la sección de pintura”, núm. 58.

45. AGA, (5)I.7, caja 31/07424, leg. 21952, segunda parte, *Boletín de Inscripción*, núm. 173; AGA, (5)I.7, caja 31/07425, “Libro de resguardos de obras retiradas”, resguardo núm. 248; AGA, (5)I.7, caja 31/07418, *Boletín de Inscripción* s.n.

46. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 31.

47. AGA, (5)I.3, caja 31/01031, “Actas de actuación del Jurado de admisión y colocación de obras”, *Boletín*, núm. 206; *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932* (Madrid: Blass S.A., 1932), 30.

48. *El Noticiero Gaditano. Diario de información y de intervención política*, núm. 5045, 10 de junio de 1932, 3.

49. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 27.

50. *Gaceta de Madrid*, núm. 127, 7 de mayo de 1934, 900. Véase María Antonia Herradón Figueroa, “Icono y Patrimonio. El traje popular en la Edad de Plata”, en *La palabra vestida II. Indumentaria histórica y popular* (Soria: Diputación Provincial de Soria, 2016), 67-95.

51. Luis de Galinsoga, “El concurso nacional de pintura de este año. Un tema español, para pintores genuinamente españoles”, *ABC*, 4 de diciembre de 1934, 6-7.

vechó para colocar entre el más de medio centenar de propuestas su *Tipos de Bohoyo* (Ávila), sin recibir ninguna mención.⁵²

Un punto de inflexión omitido: la Escuela de Veterinaria por la Guerra Civil

A pesar de los innumerables obstáculos y el callejón sin salida al que se había abocado él mismo, llegados los años treinta Adolfo parece haber alcanzado una doble madurez —teórica y práctica— como artista. Teórica, porque para entonces había forjado una postura muy clara acerca de su panorama inmediato: “por esta época empieza a manifestarse en la pintura, el vanguardismo, el cubismo y demás ‘ismos’, como igualmente el abstracto”, aunque “la mayoría de la gente lo toma a broma y muchos se indignan ante los cuadros de estos estilos; más que nada, porque se les va dando una importancia oficial que no tienen”; una situación que él achaca a la connivencia de ciertos críticos, deseosos de llevar la contraria a la opinión general y de imponer su superioridad intelectual, que terminan por confundir a los aprendices de artista.⁵³ Y práctica, porque estaba convencido de haber avanzado aun pintando a trompicones: “mi paleta se va modificando; va adquiriendo luminosidad, limpieza de color, justeza de tonos”, hasta el punto de que “las lecciones de Don Cecilio, muy buenas para enseñar, las voy olvidando y pinto a mi modo, que creo me da buenos resultados”;⁵⁴ lo cual implica en cierto modo resarcirse de la afrenta casi 20 años después, por cuanto ha conseguido dejar atrás al maestro y ha encontrado su propio lenguaje plástico.⁵⁵

52. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 30. Para el listado de participantes, véase el artículo anónimo “El ‘barnizado’ de las obras del Concurso Nacional de Pintura”, *ABC*, 23 de noviembre de 1934, 43-44.

53. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 29-30. En este extremo coincide por ejemplo con las opiniones vertidas por Gil Fillol en su sección “Pasado y futuro del arte” de la *Gaceta de Bellas Artes*: véase “Responso al ‘vanguardismo’”, núm. 459, primer trimestre de 1944, s. p.; “Cuadros sin ‘asunto’”, núm. 460, segundo trimestre de 1944, s. p.; o “Responsabilidad de la crítica”, núm. 461, 1945, s. p.

54. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 27.

55. La superación del maestro y la adquisición de un estilo único acorde a la propia personalidad constituye uno de los temas más fecundos desde la Antigüedad clásica —véase Kris y Kurz, *La leyenda del artista*, 31-62—, consolidado por la incipiente disciplina de la Historia del Arte y que en consecuencia ha permeado en las mentalidades de numerosas generaciones de artistas, como así lo evidencian sus relatos autobiográficos: por no abandonar

Esta confianza la corrobora un acontecimiento insólito en su carrera, que marca la transición entre las décadas de los años treinta y cuarenta: durante el gobierno de la II República, en 1931, el Claustro de Profesores de la Escuela de Veterinaria de Madrid le solicitó un cuadro alegórico para su salón de actos, no muy bien pagado pero en todo caso ajustado a su caché.⁵⁶ La figura semi-desnuda que preside la composición, “preciosa, original, llena de movimiento y gracejo”, distinta para él a otras coetáneas carentes de movimiento, le satisfacía por completo, la enseñó a multitud de compañeros del Ministerio e incluso le procuró algunos encargos posteriores. Pero, por desgracia, el mismo Claustro se deshizo de él por miedo justo antes de que entraran las tropas del General Franco en Madrid: “esta destrucción me ha causado gran pena, pero no tiene remedio y hay que olvidarlo”.⁵⁷

El relato que Moreno Sanjuán proporciona de la Guerra Civil tiene que ver tan sólo con este suceso anecdótico: tanto esfuerzo hace por olvidar esa pérdida que termina por no mencionar en sus memorias otros hechos bastante más notables. Primero, que cuando tuvo conocimiento del alzamiento militar se presentó en prueba de adhesión en la Jefatura de Obras Públicas de Segovia, donde se encontraba entonces y donde desempeñó desde un principio su destino;⁵⁸ nada más terminar el conflicto inició las gestiones para volver a Madrid y logró la reincorporación en agosto de 1939.⁵⁹ Segundo, que apenas unos meses más tarde, en noviembre, la dirección de la Escuela Superior de Veterinaria lo nombró con carácter provisional para la plaza vacante de fotógrafo y pintor, con una gratificación anual de 1,500 pesetas, y enseguida tomó posesión de su cargo;⁶⁰ quién sabe si como compensación por aquella destrucción

el ámbito español, Salvador Dalí, “La vida secreta de Salvador Dalí”, en su *Obra completa*, vol. I. *Textos autobiográficos I* (Barcelona: Destino, 2003), 489-492; Fernando Álvarez de Sotomayor, “Recuerdos de un viejo pintor”, en *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor. Fomento y apreciación de las artes*, eds. Pedro Zamorano Pérez, Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Juan Manuel Monterroso Montero (Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 2016), 38-39.

56. En los libros de actas de las sesiones del Claustro de Profesores de la Escuela de Veterinaria (AGUCM, caja 53/06-002) no aparece mención a dicho encargo.

57. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 28-29.

58. AGA, (5)I.7, caja 31/07428, *Boletín*, núm. 168, “Carta de D. Ángel Michelena y Villanueva”, 27 de agosto de 1941.

59. AGMITMA, leg. 6061, “Comunicación del 3 de abril de 1939”; “Minuta del 21 de abril de 1939”; “Orden del 4 de agosto de 1939”.

60. AGUCM, caja V/02-033, “Expediente personal de D. Adolfo Moreno Sanjuán”; AGA,

reciente o simplemente por una más que posible intervención de su cuñado Rafael González Álvarez, a la sazón catedrático y director de la Escuela a lo largo de esa década.⁶¹ Y tercero, pero no menos importante, que todas esas decisiones le facilitarían bastante el porvenir a partir de entonces.

*Arte de posguerra: nuevas posibilidades
en un contexto por reconstruir*

El panorama artístico en España había cambiado sustancialmente después de la Guerra Civil;⁶² en principio, de manera favorable a los intereses de un Adolfo Moreno Sanjuán, por cuanto se impuso una concepción de la pintura, la temática y el estilo más próxima a su credo estético. Quizá ello explique su segunda y última admisión a una Nacional, la de 1941, según Bernardino de Pantorba una de las ediciones más pobres en número y calidad de las celebradas durante lo que iba del siglo;⁶³ su obra *Madrinas de guerra*, descrita como “chicas leyendo las cartas de sus ahijados”, se expuso en la sala XVII y atrajo algunas miradas,⁶⁴ entre ellas la del crítico Cecilio Barberán.⁶⁵

(05)000, caja 21/20391, “Expedientes de personal que ha cesado”, 15073-86.

61. Véase Miguel Cordero del Campillo, “Rafael González Álvarez”, en Miguel Cordero del Campillo, Carlos Ruiz Martínez y Benito Madariaga de la Campa, dirs., *Semblanzas Veterinarias. Volumen II* (Madrid: Consejo General de Colegios Veterinarios, 1978), 271-279.

62. Véase María Dolores Jiménez-Blanco, comp., *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* (Madrid: Museo Reina Sofía, 2016).

63. Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España* (Madrid: Jesús Ramón García-Rama, 1980), 306. Ni siquiera en esa circunstancia cita a Moreno Sanjuán en su larga retahíla de participantes, como tampoco lo había hecho en la de 1932. Véase también Lola Caparrós Masegosa, *Instituciones artísticas del franquismo. Las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019).

64. AGA, (5)1.7, caja 31/07428, *Boletín de inscripción*, núm. 168; AGA, (5)1.7, caja 31/07407, resguardo núm. 230; en el resguardo equivocan su nombre por el de Alfonso [sic.] Moreno Sanjuán, *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941* (Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1941), 42 y 85. Véase Ángel Llorente Hernández, “Vencidos y enemigos en la pintura y la ilustración franquistas de la primera postguerra”, en *Retóricas del miedo. Imágenes de la guerra civil española*, eds. Nancy Berthier y Vicente Sánchez-Biosca (Madrid: Casa de Velázquez, 2012), 196.

65. Cecilio Barberán, “La Exposición Nacional de Bellas Artes. Examen de obras”, *ABC*, 28 de noviembre de 1941, 15; Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 32.

Pero también en la misma le rechazaron un *Autorretrato* y en 1943 dos naturalezas muertas, *Evocación y Brillos y reflejos*,⁶⁶ lo cual generó en él una profunda desmotivación: “como estoy convencido de que mis cuadros no están para ser rechazados y de que hacen buen papel, aun entre los de los pintores ya consagrados” —afirma tajante— “y además soy refractario al palustre, a la recomendación, ni me gusta pedir favores, prometo no volver a ninguna Nacional, como así lo he cumplido”; y no contento con ello, añade que a partir de entonces “estas Exposiciones Nacionales se irán llenando de cuadros de pintura infantil o de dementes que colgarán en los mejores sitios y obtendrán las mejores recompensas”.⁶⁷ Desde su punto de vista, sin duda ampliamente compartido, la vanguardia no sólo es deshonesto sino también patológica.

Ante el temor de quedar aislado por completo, volvió a mostrar interés en los círculos artísticos por enésima vez en su carrera. Después de cierta insistencia, aceptó la invitación de su vendedor de marcos y comenzó a frecuentar una Peña de pintores, pero pronto se dio cuenta de que éstos sólo perseguían posibles prebendas por parte del dueño y de que entre ellos se halagaban tanto en presencia como se denostaban en ausencia; “en la mayoría de los pintores anida en sus corazones la egolatría y fuera de ellos no puede haber nadie mejor”, de lo cual “no se salva nadie: ni el que verdaderamente vale, ni el que no vale nada ni puede hacer nada que les perjudique”, y así “por todo esto que no encaja en mi manera de ser y obrar, pronto me dejó aquel ambiente nauseabundo en el que no puedo respirar”.⁶⁸

En 1940, después de tres largos lustros desvinculado de la Asociación de Pintores y Escultores, había recibido una circular en la que se anunciaba la recomposición total de su Junta Directiva y sus renovados propósitos. Pese al desconocimiento de estos artistas y el recelo ante la propuesta, la intercesión de su mujer determinó un cambio de actitud y accedió a reintegrarse.⁶⁹ La pertenencia a la Asociación le permitiría más adelante participar con otros

66. AGA, (5)1.7, caja 31/07430, *Boletín*, núm. 250; AGA, (5)1.7, caja 31/07426, “Acta del Jurado de Admisión y Colocación”, puntos 6º y 7º; en el punto 6º se refieren de nuevo al artista como Alfonso [sic.] Moreno Sanjuán.

67. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 32.

68. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 33-34.

69. Aparte de esta mención, Adolfo excluye del relato a su primera esposa Obdulia González Álvarez, hija y hermana de catedráticos de Veterinaria; véase “Notas sueltas. Bodas”, *Boletín Profesional de la Revista de Veterinaria*, núm. 6, 30 de mayo de 1926, 8. Tampoco menciona a María de las Candelas Durán Almeida, con quien al parecer casó en segundas nupcias.

miembros en algunas exposiciones colectivas, por ejemplo el Salón de Primavera celebrado en Palma de Mallorca en 1945,⁷⁰ una de bodegones en la Galería Pereantón en enero de 1949⁷¹ o la del cuadragésimo aniversario en el Salón Dardo,⁷² así como retomar la rutina de los Salones de Otoño una vez desestimada la opción de las Nacionales: en 1943 presentó dos óleos con el título *Brillos y reflejos*;⁷³ en 1944, otros dos, *La espera* y *Añoranza del domingo* (fig. 3);⁷⁴ en 1945-1946, *Meditación*;⁷⁵ en 1950, *Sinfonía de gamas frías* y *María Dolores*;⁷⁶ en 1952, *Retrato* (fig. 4) y *Jarro con cardos*;⁷⁷ y en 1954, *Recreación*.⁷⁸ Aunque ya había asumido ser “incapaz de alcanzar un relieve notable en el Arte”, las buenas colocaciones y reseñas le alentaban para seguir alcanzando a los buenos pintores y hasta avivaban la envidia de éstos, que se acercaban para tantear su capacidad de influencia; pero “como no intrigo, ni me quejo, ni exijo, ni molesto ni alboroto, de mí nadie se acuerda ni se preocupa. ¡Qué vamos a hacerle! No puedo ser de otra manera” —se lamenta Adolfo, resignado— “aunque sí me apena la poca consideración y el poco afecto que a mi persona se le tiene, después de todo”.⁷⁹

Sin embargo, lo más interesante ocurriría a raíz de la edición de 1946, justo una de las pocas en las que no llegó a colgar obra. Adolfo había enviado tres cuadros y sin que sirviera de precedente se decidió a acudir junto a su paisano y

70. *Catálogo del Salón de Primavera. Asociación de Pintores y Escultores de España* (Palma de Mallorca: s.e, 1945), s.p. Véase, “Exposición en Mallorca”, *Gaceta de Bellas Artes*, núm. 461, 1945, s.p.

71. José Prados López, “Exposición de bodegones de la Asociación de Pintores y Escultores”, en su *Arte español. Críticas radiadas en la emisora Radio España de Madrid. Tomo II (años 1949-1950)* (Madrid: s.e, 1951), 16-17.

72. José Prados López, “Exposiciones de la semana”, en *Arte español. Críticas radiadas en la emisora Radio España de Madrid, Tomo II*, 187-190.

73. *Catálogo del XVII Salón de Otoño* (Madrid: Asociación de Pintores y Escultores, 1943), 30 y 45.

74. *Catálogo del XVIII Salón de Otoño* (Madrid: Asociación de Pintores y Escultores, 1944), 37 y s.p.

75. *Catálogo del XIX Salón de Otoño* (Madrid: Asociación de Pintores y Escultores, 1945-1946), 22.

76. *Catálogo del XXIV Salón de Otoño* (Madrid: Asociación de Pintores y Escultores, 1950), 56-57.

77. *XXV Salón de Otoño. Catálogo informativo de las Secciones de Pintura, Escultura, Grabado, Dibujo y Arte Decorativo* (Madrid: Asociación de Pintores y Escultores, 1952), 26 y 65.

78. *Catálogo del XXVI Salón de Otoño* (Madrid: Asociación de Pintores y Escultores, 1954), 42.

79. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 31, 34, 47-48.



3. Adolfo Moreno Sanjuán,
Añoranza del domingo, XVIII
Salón de Otoño (Sala XVI, núm.
170), 1944. Reproducción del
catálogo, original en paradero
desconocido.

amigo Jacinto Higuera a la apertura oficial, esta ocasión no en el Retiro sino en el más reducido Palacio de Bibliotecas y Museos. Allí pudo comprobar por primera vez en persona la falta de escrúpulos de sus colegas de profesión, todos afanados detrás del Director General de Bellas Artes —el marqués de Lozoya—, el presidente de la Asociación —Eduardo Chicharro— y su secretario —José Prados López— en severa pugna por llamar la atención de las autoridades: “resulta humorista, grotesca y graciosa esta comitiva: los unos, con su aire prestado de conquistadores, de sabios, de puedelotodo; y los otros, de marionetas, deshaciéndose en servilismos y zalemas”.⁸⁰ Mientras tanto, Adolfo y Jacinto, aparte del grupo principal, recorrían las salas con la creciente sorpresa e indignación de no encontrar ninguno de sus tres cuadros y saberse en fin excluido.

Al despedirse de Jacinto y llegar a casa, escribió una carta “dura, terminante, concreta, clara y concisa”⁸¹ a Chicharro, dándose de baja y remitiéndole su

80. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 37.

81. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 38. (La carta no ha podido ser localizada).

carnet de socio, pero la respuesta inmediata y conciliadora de Prados López le hizo recapacitar. Esa breve correspondencia entre ambos significaría el comienzo de una relación cordial, con altibajos, a medida que la distancia marcada por Adolfo fue desapareciendo: si en principio lo invitó a una reunión informal con la promesa de no tocar temas relativos al arte, poco a poco las conversaciones fueron virando hacia su campo de interés común, algún día acaso le manifestara sus intenciones de preparar una exposición con sus cuadros... hasta que en el verano de 1949 el propio Prados López le propuso reservarle el local de la Galería Pereantón —de la que era Director Artístico— para la primera quincena de diciembre.⁸²

A pesar de lo mucho que presumía Moreno Sanjuán de mantenerse siempre al margen de los círculos de poder y las intrigas artísticas, este desliz conculca su denodada pulcritud: bien es cierto que no entró en el juego cortesano y ni siquiera solía participar en los almuerzos mensuales organizados por la Asociación,⁸³ pero no es menos cierto que su nombre puede encontrarse sin ir más lejos en la relación de entidades y artistas que contribuyeron a la edición del libro homenaje a Prados López justo por esas mismas fechas;⁸⁴ o que a partir de entonces recibió por parte del crítico calificaciones de “meticuloso y concreto en sus afirmaciones, reflexionadas de antemano y realizadas en sus finales con seguridad y honradez”, “honradez desusada [...] interés desusado también” o “meticuloso en el matiz colorista y apretado de dibujo, en avance agradable siempre”.⁸⁵ En este sentido, fuera por un aprecio personal sincero o por una estrategia premeditada, el desenlace constata su impresión de que buena parte de la escena artística de la época dependía de los contactos.

Una exposición de 15 días en la galería Pereantón puede parecer un logro insignificante para cualquier artista que integra la historia del arte con mayúsculas, como también pueden ser un mero trámite las Nacionales o un demérito los Salones, pero para Adolfo suponía la única individual en toda su trayectoria y en consecuencia le dedica un capítulo específico en sus memorias.⁸⁶ Hay que recor-

82. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 41.

83. *Gaceta de Bellas Artes*, núm. 170, 15 de junio de 1921, 12.

84. José Prados López, *Arte español. Críticas radiadas en la emisora Radio España de Madrid. Tomo I (años 1946-1948)* (Madrid: s.e., 1950), 306.

85. José Prados López, “La figura en el XXIV Salón de Otoño”, en su *Arte español. Críticas radiadas en la emisora Radio España de Madrid. Tomo III (años 1950-1952)* (Madrid: s.e., 1953), 30; “Exposiciones de la semana”, en su *Tomo II*, 189; “XXV Salón de Otoño”, en su *Tomo III*, 286.

86. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 42-47.



4. Adolfo Moreno Sanjuán,
Retrato, XXV Salón de Otoño
(Sala II, núm. 39), 1952.
Reproducción del catálogo,
original en paradero desconocido.

dar en cualquier caso que seguía siendo un completo desconocido tanto para el público general como para el especializado: la información que publicó *ABC* a propósito de la inauguración en la galería de la calle Hortaleza confundía su nombre por el de Alfonso,⁸⁷ como ya le ocurriera en el recibo de la Nacional de 1941 o en el acta del Jurado de admisión y colocación de la de 1943, y del mismo modo su paisano Rafael Láinez Alcalá afirmaba en unas notas manuscritas que “hacía muchos años que Moreno Sanjuán, solicitado por otras actividades, apenas acudía a las exposiciones. Muchos ignorábamos su nombre artístico”.⁸⁸

La reunión de esos 30 óleos —18 de figura y el resto bodegones, flores y frutas— (fig. 5) no cosechó ningún éxito, como podría haberse previsto, según

87. *ABC*, 1 de diciembre de 1949, 14.

88. El documento —del que he corregido las erratas— se conserva en el archivo Rafael Láinez Alcalá del Instituto de Estudios Giennenses (RLA-D-31-I-38). Tal vez estas notas de Láinez vengan motivadas por alguna conversación con Antonio Nogales, pues allí mismo hay constancia de que mantenían correspondencia por esas fechas (RLA-D-II-2-18, “Carta de Rafael Láinez Alcalá”, 2 de enero de 1950).

Adolfo a causa de la nómina de malos artistas de la galería y la dejadez de su director, a lo cual sin duda debe añadirse el escaso carisma del expositor: unos 15 o 20 visitantes al día, expresiones de elogio en algunos catálogos de mano, periodistas que pretendían sacarle los cuartos por un trato de favor, una lección de pintura que le dio un sacerdote delante de sus cuadros, pocos interesados que regateaban en vano los precios de las obras y un beneficio económico que apenas servía para sufragar los gastos de alquiler del espacio. Con todo, la experiencia mereció la pena para él por haber conocido a Antonio Nogales y Márquez del Prado, quien le propuso pronunciar una conferencia sobre su obra —celebrada allí mismo días después—⁸⁹ y con quien trabajó de inmediato una cordialísima amistad.

La recepción de la muestra tampoco se caracterizó por el número o la enjundia de las críticas, y prácticamente se redujo a los comentarios de Láinez Alcalá y Prados López. El primero destacaba la “noble factura y trayectoria bien acusada en el aprendizaje y la superación del oficio palpitantes de muy honda emoción”, “el feliz hallazgo de tan hondas realidades, poéticamente captadas” en “cuadros a los que no podemos llamar naturalezas muertas, porque allí los vemos vivos y bien vivos”, “dignos de anotarse por su verismo bien manejado” y sus “singularísimas calidades plásticas”.⁹⁰ El segundo, en un ejercicio de autobombo habitual en su labor desde los micrófonos de Radio España de Madrid, habla de él como un artista que “no puede estar cuadrículado en escuelas clásicas ni modernas; es un pintor que se renueva, que vibra, que siente, que trabaja pensando siempre en el mañana”, cargado de “la ponderación y del equilibrio más dignos de elogio”, de lo cual “nace una manera personal de expresión, iluminada por la inquietud, por una auténtica inquietud” —para seguir con los temas...— “que colabora con un oficio madurado y reflexionado, sujeto a reglas básicas, a leyes inexorables que tantos abandonan y soslayan, sin perjuicio de creerse genios”.⁹¹

Cada uno a su modo, ambos exégetas comparten una visión diacrónica sobre la pureza de su evolución artística: así, si uno afirma que “Moreno Sanjuán ha recorrido el amplísimo camino del mejor realismo pictórico españolista [...] que asciende desde la entraña palpitante de una pincelada diestra, bien aprendida y muy bien elaborada” por medio de obras “con tal sinceridad

89. *ABC*, 14 de diciembre de 1949, 21.

90. Véase de nuevo el documento RLA-D-31-I-38.

91. Prados López, “Exposición Adolfo Moreno Sanjuán”, en su *Tomo II*, 121-122.

5. Adolfo Moreno Sanjuán, *Copla*, s.f. (ca. 1949). En el reverso de la tarjeta indica: “Copla. Adolfo Moreno Sanjuán. Exposición Galería Pereantón”. Reproducción conservada en el Archivo Rafael Láinez Alcalá del Instituto de Estudios Giennenses, original en paradero desconocido.



expuestas”, el otro “que desde los cuadros pintados en el año 34 hasta éstos, aún frescos de emoción y de materia, ha recorrido un camino espinoso de luchas, de sueños, de dificultades” —insiste— “buscando lo mejor, para superarse y mantenerse en esa senda de juventud que ambiciona lo verdadero, como un ideal de vida”, y aun más, que “se adapta y se modifica en su concepto y en su técnica, haciendo mil cálculos para decir su verdad” y que “ha revolucionado su paleta cromática y dibujísticamente ha echado a andar hacia horizontes insospechados, llevando como escudo la verdad” porque “la inquietud no es patrimonio ni de la edad ni de ninguna escuela artística; lo es de las almas honradas y sinceras que buscan la verdad”. Una tercera crítica, firmada por M. Ferrara en su sección “Las manos creadoras” de *Pueblo*, vuelve sobre la forma y sentencia: “la figura sólo alcanza un tono de discreción tolerable”, “los retratos son grises e inanimados, monótonos de color e inseguros de eje-

cución”, “mejora notablemente en sus bodegones y flores” y “es muy importante deshacer lo hecho cuando no sale bien”.⁹² Todos coinciden de manera bastante precisa con el relato retrospectivo que Adolfo hace en sus memorias, hasta el punto de abrir la conjetura de si las críticas se basan en conversaciones previas con él o si es él quien contrae tan importante deuda intelectual con aquéllas.

Ni la exposición ni la repercusión generada sirvieron de todas formas para relanzar su carrera, que por el contrario acentuó el declive debido a distintos problemas de salud: en mayo de 1951 se fracturó el fémur de la pierna derecha —que ya tenía maltrecho desde niño— y pasó en el sanatorio más de un año, en marzo de 1955 sufrió un grave desprendimiento de retina que le dejó totalmente incapacitado del ojo derecho, a principios de 1958 recayó de un fuerte ataque de reumatismo infeccioso que le mantuvo enclaustrado durante un buen tiempo; así pues, con menos tiempo libre todavía, perdida la percepción de la distancia y con serias dificultades para moverse, le costaba grandes esfuerzos mantener su progresión artística y apenas pensaba ya en participar en ningún evento. Dadas las circunstancias, tomó la determinación de comunicar su baja definitiva de la Asociación, lo cual le granjeó en lo sucesivo la enemistad declarada del secretario Prados López.⁹³

El último acontecimiento reseñable en la vida artística de Adolfo se produjo en 1958 a propósito de una convocatoria de Fomento de las Artes Españolas (FAE) para la Exposición Permanente de Arte Contemporáneo.⁹⁴ Cuando por fin se recuperó de sus achaques, en marzo de 1959, pasó por las salas para ver sus dos obras, probablemente recicladas o inspiradas en propuestas anteriores: la primera, *Jarro con cardos*, la encontró con facilidad en la galería principal —dominada por un Daniel Vázquez Díaz— entre las de mayor calidad, pero junto a otra muy estridente que acaparaba todas las miradas; la segunda, *La modelo se ilustra (Sinfonía de gamas frías)*, no la encontró por ninguna parte y dio por hecho que no la habían colgado. Por casualidad y con algo de fortuna, un empleado le indicó que su bodegón y su desnudo ocupaban espacios distintos de la exposición, y que éste tenía que buscarlo en la sala de honor junto a las firmas de Julio Moisés o Francisco Soria Aedo, entre otros; “a pesar de hallarse en tan íntima compañía de los de los pintores ya consagrados y recom-

92. M. Ferrara, “Adolfo Moreno Sanjuán”, *Pueblo*, Madrid, 14 de diciembre de 1949.

93. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 48-50.

94. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 50-53.

pensados, no se desluce; por el contrario, gana”, y no en vano FAE le solicitó la renovación para siguientes ediciones.

Este pasaje funciona como correlato simétrico del de la inauguración del Salón de 1946, con una diferencia fundamental: si entonces mantenía la esperanza de encontrar sus obras hasta el último momento y terminó por frustrar sus expectativas, en esta segunda ocasión asumía de partida que no la hubieran colgado y se vio sorprendido por su colocación privilegiada; de alguna manera —siempre en el terreno de la implicatura— Adolfo lo presenta como la humilde recompensa final a toda una trayectoria, esto es, como un último acto de justicia poética no demandado, pero sí merecido. Y es que, con esto, prácticamente termina su carrera: durante los meses siguientes pintó algún cuadro más; en mayo de 1961 el Dr. Barraquer lo operó en Barcelona de glaucoma en el otro ojo, a principios de 1964 escribió sus *Memorias* y el 29 de enero de 1965 murió en su domicilio a causa de una arterioesclerosis senil.⁹⁵

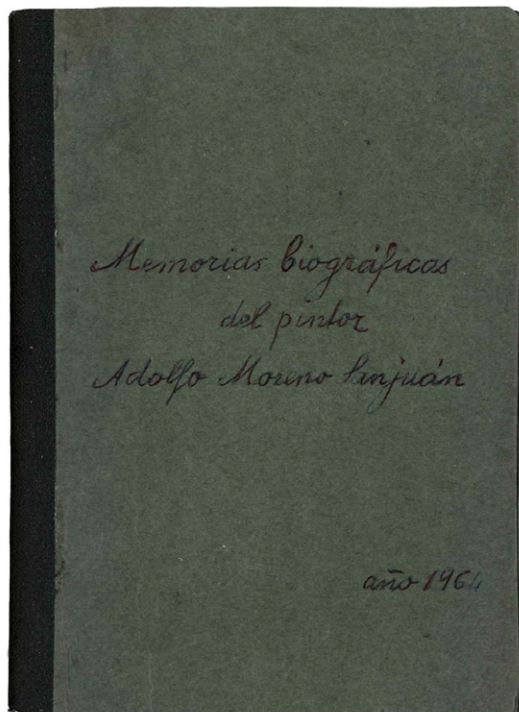
*Un contramodelo autobiográfico:
de la autocrítica del oficio al oficio de la autocrítica*

Más de medio siglo después, esas *Memorias biográficas del pintor Adolfo Moreno Sanjuán* (fig. 6) escapan por sorpresa a las dinámicas de la literatura gris y posibilitan la reconstrucción minuciosa de la trayectoria de su autor. Se trata de un documento inédito de apenas 18 × 13 centímetros, al margen de cualquier canal de distribución, encuadernación rústica holandesa artesanal y un mecano-grafiado —con algunas correcciones a mano en tinta azul— que amenaza con borrarse. Las motivaciones para abordar dicha tarea por parte de un hombre que dos décadas antes había sido destinado a otro puesto porque no sabía escribir a máquina,⁹⁶ y que no tenía descendencia directa seguirán siendo un misterio.

A lo largo de siete capítulos, Adolfo narra para un destinatario incógnito —acaso él mismo, sin más— la infancia en provincias, la adaptación a Madrid, el periodo de formación en la Escuela, las complejidades de compaginar el trabajo en el Ministerio con la vocación artística, los sinsabores en diversos eventos culturales, el desarrollo de su única exposición individual y el agri dulce final de su carrera, todo lo cual constituye un compendio de situaciones muy

95. Registro Civil de Chamberí, leg. 1185, 92.

96. AGMITMA, leg. 6061, “Comunicación de 9 de mayo de 1947”.



6. Cubierta de las *Memorias biográficas del pintor Adolfo Moreno Sanjuán*, 1964. Colección particular.

comunes a los artistas de cualquier época pero muy poco evidenciadas en el constructo de la Historia del Arte. Precisamente ahí reside un núcleo de fallos y fallas, derivado de las limitaciones metodológicas de la disciplina: los datos objetivos contenidos en su relato pueden carecer casi por completo de interés, y en consecuencia descartarse sin ulteriores consideraciones, pero la elaboración discursiva de esos datos aporta en sí misma una perspectiva con multitud de matices, aunque para desentrañarlos sea necesario adoptar procedimientos interdisciplinarios.⁹⁷

Algunos artistas autobiógrafos juegan la baza de la modestia —falsa o no— mediante la clásica fórmula retórica de la captación de benevolencia cuando se

97. Véase el apartado “Dimensión literaria, dimensión histórica”, en José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos* (Barcelona: Crítica, 2005), 150-154; también, Susannah Radstone, “Working with Memory: an Introduction”, en su *Memory and Methodology* (Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2000), 1-22.

sienten obligados a justificar su incursión en el memorialismo: Fernando Álvarez de Sotomayor, José Nogué Massó o Manuel Carmona de la Puente se escudan en la magnitud de las personas y los hechos que han conocido como testigos directos de sus respectivas generaciones; Eugenio Hermoso pide perdón por sacar a colación chascarrillos ajenos a la sencillez de su vida para hacerla más amena; Bernardino de Pantorba adelanta que se ahorrará las noticias biográficas sin importancia para centrarse en el origen de su pseudónimo; Santiago Ontañón desea permanecer al margen para dejar espacio a los otros;⁹⁸ muchos de ellos incluso enuncian una disculpa inicial para excusar su diletantismo literario por su condición de artistas plásticos.⁹⁹ Adolfo Moreno Sanjuán, en cambio, no recurre a ninguna de esas estrategias, pues era plenamente consciente de que su vida, en general, y su vida profesional, en particular, no habían alcanzado la notoriedad suficiente.

Tanto es así que decidió incluir un “resumen” a modo de epílogo en el cual reconoce con una sinceridad pasmosa que su producción pictórica había sido “corta o escasa y en parte, sin valor alguno interesante”, que durante la década de 1925 a 1935 pudo trabajar con más regularidad y sus cuadros fueron adquiriendo poco a poco “si no excelencias, y mucho menos reflejos de genialidad, sí firmeza y valoración de luz y calidades; de dibujo, color y profundidad o volumen” hasta el punto de poderlos presentar “sin miedo a causar indignación ni provocar a nadie, por osados o pedantes, o hacer reír, ante la bobada inocente”; aun más, que nunca se ha dado tono “como pintor, ni como nada —verdad, que jamás hubo motivo—, pero ni siquiera en la edad en que se sueña a todas horas, dormido en las ilusiones y en la inexperiencia” porque siempre tuvo pánico al ridículo, y que tras desviarse del camino del arte por su trabajo en el Ministerio no pretendió más que estudiar y superarse para su satisfacción, pero

98. Álvarez de Sotomayor, “Recuerdos de un viejo pintor”, 19; José Nogué Massó, *Memorias de un pintor. La pintura española en el cambio del siglo XIX al XX* (Tarragona: Museu d’Art-Diputació de Tarragona, 1993), 18-19; Manuel Carmona de la Puente, *Todo lo vivido* (Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2001), 13, 135 y 143; Francisco Teodoro de Nertóbriga, *Vida de Eugenio Hermoso* (Madrid: Tall. Graf. de Castilla, 1955), 48; Bernardino de Pantorba, *Cómo, cuándo, dónde, por qué y para qué nació Bernardino de Pantorba* (Madrid: Graf. Nebrija, 1977), 9; Santiago Ontañón González, *Unos pocos amigos verdaderos* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988), 16.

99. Álvarez de Sotomayor, “Recuerdos de un viejo pintor”, 19; Nertóbriga, *Vida de Eugenio Hermoso*, 12 y 737; Victorio Macho Rogado, *Memorias* (Madrid: G. del Toro, 1972), 9-11; Carmona de la Puente, *Todo lo vivido*, 10; Amalia Avia, *De puertas adentro. Memorias* (Madrid: Taurus, 2004), 9.

sin soberbia, dispuesto a aprender con cada obra hasta de las opiniones profanas de los retratados.

Y, sin embargo, contra todo pronóstico, decidió redactar unas “memorias biográficas”, que nada tienen que ver con las de pintores extraordinarios que remedara William Beckford. “¿Por qué?”, parece uno preguntarse de inmediato; “¿y por qué no?”, puede otro rebatir perfectamente. Por todas partes en el texto emana la convicción de que esas vidas ordinarias importan y merecen también ser narradas, porque de lo contrario quedarían fuera de los relatos oficiales de la Historia y se perderían para siempre. Contra ese olvido absoluto, la autobiografía de Adolfo funciona como un mensaje en la botella para reclamar su voz y poner en valor su apuesta vital, esto es, para dar cuenta de otros modos de pertenencia al mundo del arte que no necesariamente pasaban por el éxito.¹⁰⁰

Tal atrevimiento desafía de entrada las convenciones del género, quizá incluso sin haber premeditado la transgresión que implica: no es ni un monarca, ni un aristócrata, ni un militar, ni un político, ni un escritor, tal vez ni siquiera un artista en sentido estricto, por cuanto al final se vio forzado a renunciar al ejercicio profesional de la pintura para ganarse un sueldo como funcionario; aun así, en lugar de centrarse en otros aspectos como su familia, sus dos matrimonios, sus amistades, sus afinidades políticas o sus inquietudes de cualquier tipo, lo hace empeñado en definirse como pintor malgrado y en desplegar una “autocrítica del oficio” que para el lector empático resulta exasperante y descorazonadora por igual. Y es que la selección del material biografiable compone una decidida historia de fracaso, que de tan normal resulta insólita en tanto que autobiográfica.

La última sentencia de las *Memorias*, que pudiera pasar desapercibida por el pusilánime tono general, introduce, no obstante, un giro decisivo:

mi pintura, que es esencialmente realista, lo es también modesta y clara; sin ningún truco ni estridencias; sencilla, honrada y sincera, como deseo serlo yo en todos mis actos, si consigo que a ellos alcance mi voluntad, y primero, mi consciencia. Por todo ello califico mi pintura de discreta.¹⁰¹

100. Véase Alan Bowness, *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame* (Londres: Thames & Hudson, 1989).

101. Moreno Sanjuán, *Memorias biográficas*, 55-56.

De la misma manera que en la genealogía compartida de la monografía y la novela del artista las manifestaciones creativas cumplen un papel como lugar de revelación, de toma de conciencia política, de performatividad sexual, en suma como ámbito de autoexploración, en este caso la dimensión estética deja de ser una mera anécdota para constituir un verdadero impulso, vehículo y reflejo de un proceso de subjetivación mucho más amplio, pero que por alguna razón prefiere subsumir dentro de lo pictórico; es decir, quizá esa obsesión por representarse como pintor no sea otra cosa que un gran circunloquio para reivindicarse a sí mismo como individuo, sin necesidad de entrar a valorar otros acontecimientos más delicados o controvertidos.

En línea con lo anterior, esa introspección externalizada se articula en torno a una defensa a ultranza de la retaguardia artística como garantía de sinceridad, por oposición a la supuesta deshonestidad de la vanguardia. Desde luego, semejante maniqueísmo no es novedoso ni mucho menos, pues buena parte de la literatura artística de la época reactualizaba la querella de los antiguos y los modernos en torno a la autonomía de la obra de arte, la función de la actividad artística o la formación técnica de los artistas,¹⁰² e incluso permeó en los escritos retrospectivos de Eugenio Hermoso, Luis Quintanilla o Victorio Macho, entre otros.¹⁰³ Pero la inserción de esas tensiones en el ámbito de la autobiografía —espacio transicional entre las esferas pública y privada—¹⁰⁴ y la confrontación de fondo con el pacto referencial —contrato fundacional de las escrituras del yo—¹⁰⁵ desemboca, a su vez, en unas connotaciones específicas, de gran calado, que convierten ese aparente ejercicio estético prácticamente en un acto ético donde se negocian el compromiso social y la responsabilidad particular.¹⁰⁶

102. Véase por ejemplo las múltiples intervenciones en la sección “La verdad y la máscara del arte nuevo” de *La Estafeta Literaria* o las conferencias pronunciadas en el curso de Enrique Azcoaga, *Verdad y mentira del arte moderno* (Madrid: Asociación Española de Críticos de Arte, 1985). Véase Brihuega, *Las vanguardias*; Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas* (Madrid: Cátedra, 2015).

103. Nertóbriga, *Vida de Eugenio Hermoso*, 7, 36-37, 203-204, 218, 251, 258-259, 269, 282, 437, 725; Luis Quintanilla Isasi, ‘*Pasatiempo*’. *La vida de un pintor (memorias)* (A Coruña: Edición de Castro, 2004), 197-202; Macho Rogado, *Memorias*, 61-63.

104. Pedro Alonso García, *La autobiografía como obra literaria. La vida secreta de Salvador Dalí* (Fráncfort del Meno: Peter Lang, 2015), 118-124.

105. Véase Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico (1973)”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Málaga: Megazul-Endymion, 1994), 49-87.

106. Véase Ángel Loureiro, *Huellas del otro. Ética de la autobiografía en la modernidad española* (Madrid: Postmetropolis, 2016).

A diferencia de la gran mayoría de sus colegas, y sin ningún tipo de pretensión teórica o retórica, Adolfo afronta el reto autobiográfico con la premisa de poner en cuestión su propia persona y lo lleva a cabo hasta las últimas consecuencias, pasando revista a sus timideces, sus inseguridades, sus miedos o sus incapacidades sin escamotear la autocritica y aun en perjuicio de su imagen; una imagen personal y profesional que, sin embargo, no corre ningún riesgo, no sólo porque sus memorias se mantengan fuera de los cauces de distribución sino principalmente porque están construidas desde unos parámetros distintos, cuyos autobiografemas divergen del desarrollo tradicional y, por tanto, desestabilizan el horizonte de expectativas del lector.

En este sentido, su autobiografía supone todo lo contrario de una provocación como la *Autopsia* que promete Juanino Renau en el prólogo de sus *Pasos y sombras*, sin llegar a cumplirla después a lo largo del relato,¹⁰⁷ o de un proyecto propagandístico como *La vida secreta de Salvador Dalí*, en el cual los mitos y leyendas del artista se ponen al servicio de la construcción de un personaje genial;¹⁰⁸ en el planteamiento de Moreno Sanjuán no hay espacio para malabares conceptuales, de manera que el origen humilde, la enfermedad infantil, el autodidactismo, las dificultades en la escuela o la incompreensión no terminan resignificándose para operar transformación alguna, sino que funcionan simplemente como constatación de los propios límites. Pero al mismo tiempo su autobiografía supone todo lo contrario también de los textos de otros artistas de segunda o tercera fila que parten desde una situación análoga a la suya —si no peor incluso—, como José Fernández Sánchez, José Ochoa Arias, Manuel Esteban Lamas o Rafael Orellano y Real de Osuna,¹⁰⁹ y aun así replican ciertos moldes narrativos heredados de las biografías de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos: en el discurso de Moreno Sanjuán tampoco hay lugar para el triunfalismo —siquiera relativo, en una escala más reduci-

107. Juan Renau Berenguer, *Pasos y sombras. Autopsia* (México: Colección Aquelarre, 1953), 7-8; véase Carlos Martínez, *Crónica de una emigración [La de los Republicanos Españoles en 1939]* (México: Libro Mex Editores, 1959), 261-262.

108. Pablo Allepuz García, “¿Dalí joven, Dalí genial? Mitos y leyendas de artista en *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942)”, *Goya. Revista de Arte*, núm. 370 (2020): 48-63.

109. José Fernández Sánchez, *Memorias. Un cuarto de siglo con el arte* (s.l.: Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, 1967); José Ochoa Arias, *Primeras memorias y biografía del pintor 'mineru'* (Mieres: autoedición, 1984); Manuel Esteban Lamas, *Confesiones de un niño tímido. Memorias de un pintor* (Zamora: Semuret, 2011); Rafael Orellano y Real de Osuna, *Son mis memorias reales* (Valencia: BRS Levante, 2011).

da— del recuento de las presencias en numerosas exposiciones, las pingües ventas de cuadros o las palabras de elogio por parte de la crítica.

La reversibilidad de la posición de Adolfo Moreno Sanjuán lo convierte en un caso crucial en el contexto español: mientras que su aportación como pintor puede ser considerada casi nula por no lograr diferenciarse de sus numerosos colegas, su contribución como autobiógrafo sí resulta significativa dentro de un *corpus* —el de la autobiografía de artista en España— caracterizado precisamente por potenciar la excepcionalidad del artista absoluto.¹¹⁰ Con todas las limitaciones y contradicciones susceptibles de identificarse en el texto, sus memorias ofrecen un contramodelo de autorrepresentación desde el cual revisar desde un punto de vista crítico dicho *corpus* y a partir del cual insistir en la necesidad de reescribir una historia del arte más reflexiva, más situada, más plural. En definitiva, la (auto)biografía del fracaso de Moreno Sanjuán señala una posible línea de debate para prevenir sobre ese otro fracaso que supondría dejar de cuestionar los fundamentos heurísticos, teóricos y metodológicos de la historiografía. ❀

110. Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept* (Mineápolis y Londres: University of Minnesota Press, 1997).

N.B. Este artículo es resultado de una ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU15/06021). Además, se integra dentro del Proyecto de I+D+i “Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio” (MCINN-AEI, ref. PID2019-109271GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, del que es I. P. Miguel Cabañas Bravo; y del Proyecto de I+D “Imaginarios de/en la España contemporánea. Cultura material, identidad y performatividad” (Convocatoria Jóvenes Doctores UCM, ref. PR65/19-22421), financiado por la Comunidad de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid, del que es I. P. Alicia Fuentes Vega.

Los tres exámenes de Luis Violante como maestro carrocerero (México, 1803): ¿inepto o extraordinario?

Luis Violante's three Exams as a Master Coachbuilder (Mexico, 1803): ¿Inept or Extraordinary?

Artículo recibido el 5 de agosto de 2020; devuelto para revisión el 9 de octubre de 2020; aceptado el 25 de febrero de 2021; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2021.119.2759>

Álvaro Recio Mir Universidad de Sevilla, alvarorecio@us.es, <https://orcid.org/0000-0001-7874-5625>.

Líneas de investigación El arte español e hispanoamericano de la Edad Moderna, particularmente el coche de caballos, entendido como obra de arte total y como símbolo de estatus social.

Lines of research Spanish and Hispano-American art of the Modern Age, particularly horse-drawn carriages, understood as total works of art and as a symbol of social status.

Publicación más relevante *El arte de la carrocería en Nueva España. El gremio de la Ciudad de México, sus ordenanzas y la trascendencia social del coche* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, 2018).

Resumen Un pleito entablado en 1803 en la Audiencia de México contra el carrocerero Luis Violante permite conocer el contenido de los exámenes para alcanzar la maestría en dicho arte, que el referido realizó en tres ocasiones. Junto a ello, se trata la cuestión de la recusación de los veedores por parte de los candidatos a dichas pruebas por causas de enemistad y la polémica que ello generaba. Además, hay que sumar otras cuestiones que permiten analizar la situación de dicho gremio al final del virreinato, en particular de quienes eran sus integrantes, y la especialización creciente en el arte carrocerero.

Palabras clave Luis Violante; examen; gremio; carrocería; Ciudad de México; Nueva España; 1803.

Abstract A lawsuit brought in 1803 before the High Court (Audiencia de México) against the coach builder Luis Violante yields information regarding the contents of exams for attaining the degree of mastery in the

craft, which Violante sat three times. It also tells of the refusal of the inspectors by candidates to the said tests on the grounds of malice, and the controversies generated thereby. It also raises other questions that need to be taken into account in any analysis of the guild's situation as the Viceroyalty came to a close. These include the matter of who its members were and the increasing specialization in the coachbuilder's art.

Keywords Luis Violante; examinations; guild; coachbuilding; Mexico City; New Spain; 1803.

ÁLVARO RECIO MIR
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Los tres exámenes de Luis Violante como maestro carrocerero (México, 1803): ¿inepto o extraordinario?

De los carroceros novohispanos sabemos aún poco más que sus nombres, con la excepción de Joaquín de Castro, carrocerero del virrey Revillagigedo en la última década del siglo XVIII y cuya figura comienza a desentrañarse.¹ Vinculado profesionalmente a él estuvo Luis Violante, de quien en esta ocasión me ocuparé a partir de su accidentado acceso a la maestría en tal arte.

La fuente será el pleito que contra él entabló, el 3 de noviembre de 1803 y en la Real Audiencia de México, el veedor del gremio de carroceros de la capital virreinal, José Hipólito Ramírez, con la doble intención de que se declarara nulo el examen por el que había alcanzado la maestría y de que se le impidiera el ejercicio profesional.²

La prosa procesal que este asunto generó es, en esta ocasión, particularmente expresiva y en ella se entrelazan diversos aspectos que permiten profundizar

1. Álvaro Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España. El gremio de la Ciudad de México, sus ordenanzas y la trascendencia social del coche* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Sevilla-Diputación de Sevilla, 2018), 259-261. Sobre Castro tenemos un artículo en prensa que avanza en su conocimiento respecto a la obra anterior.

2. Archivo General de la Nación de México (en adelante AGN), *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4.

nuestros conocimientos sobre el ámbito gremial al final de su historia, ya en franca descomposición y al borde mismo de su extinción, como el propio virreinato. Las cuestiones en las que más incide esta fuente son el contenido de los exámenes de maestría y la recusación de los maestros veedores por causa de enemistad. En relación con ello y aun con otros aspectos menores se evidencia el fuerte carácter consuetudinario de buena parte de las prácticas gremiales, más allá del tenor de sus propias ordenanzas, lo cual, además de ocasionar frecuentes disputas, hace difícil desentrañar la práctica de este sistema de producción, de lo que en adelante profundizaré con relación a los carroceros novohispanos de principios del siglo XIX.

El primer examen fallido y la recusación de Ramírez

El oficial Luis Severino Violante se examinó para acceder a la maestría en primera instancia con el veedor del gremio de carroceros de la Ciudad de México, José Hipólito Ramírez. Éste narró, en el marco del referido pleito, que la prueba se desarrolló en su carrocería, ubicada en la calle de San Pedro y San Pablo de la capital virreinal, estando presentes José Roldán, José Ortiz, Juan Simón Cordero, Francisco Carrizosa y José Morales, todos ellos maestros del arte de la carrocería, a los que les mostró “una rueda chica de coche para que la reconociesen si tenía algún defecto y estaba arreglada”. Para dicho reconocimiento cada uno de los referidos maestros “cojió la vara y regla y compás y empezaron a echar sus medidas y a tomar todos los tamaños de dicha rueda”. Tras ello, “todos unánimes y conformes, expresaron y dixeron que dicha rueda estaba defectuosa, por no estar arreglada y que los rayos no estaban parejos y [estaban] flojos y que para que quedara algo sujetable era necesario echarlos nuevos”. Ramírez informó a los maestros que dicha rueda la había hecho Luis Violante, “que intentaba examinarse de dicho oficio de carroceros”.³

Se alude, en primer lugar, a una cuestión fundamental de los gremios como era el contenido del examen de maestría. En tal sentido, el punto sexto de las primeras ordenanzas de carroceros de la Ciudad de México de 1706 decía que el oficial en el examen habría de “dar entera noticia de todo aquello de lo se le

3. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, f. 296.

preguntare, así en la demostración como en la ejecución”,⁴ lo que contemplaba aspectos teóricos y prácticos.

No obstante, por aquellas fechas y en el marco de la Ilustración, se discutió acaloradamente acerca del contenido de tales exámenes, sobre si tenían que ser de carácter teórico, práctico o combinar ambos aspectos. Esto salió a relucir cuando el fiscal Ambrosio de Sagarzurieta quiso reformar los gremios novohispanos, siguiendo el modelo establecido en la metrópoli por Pedro Martínez de Campomanes. Sus propuestas fueron puntualizadas por el asesor general Rafael Bachiller, todo ello muy poco después del pleito que aquí se aborda, en concreto, en 1805. El referido Bachiller afirmó que en el examen para conseguir la maestría de carrocería no era necesario:

executar por si mismo las piezas que le señalaren los veedores, sino que baste saber dibujarlas con las medidas y proporciones correspondientes y dirigir y mandar su execución para que salgan ajustadas a ellas y por el contrario no baste para la aprobación saber hacer dichas piezas sino se figurarlas en dibujo con las medidas y proporciones correspondientes.

Además, proponía que fuese la Academia de Bellas Artes de San Carlos la que certificara a los carroceros la requerida formación en el arte del dibujo.⁵

Por el contrario, el ejemplo de Violante indica que en el caso de los carroceros el examen era en ese momento de carácter práctico y consistía, más que en hacer un coche completo, lo que hubiese sido costoso y complejo, en realizar sólo alguna pieza del mismo, como la referida rueda, que pusiera en evidencia la destreza del candidato. No obstante, el desarrollo del proceso apunta la existencia de exámenes de mayor contenido teórico.

En el referido proceso de 1803, Ramírez recordaba que, conforme a las ordenanzas, “qualquier oficial que pretenda examinarse debe ir antes a trabajar algunos días en los obradores de los veedores y es para que estos reconozcan en lo práctico y material su aptitud, pues en el acto del examen solo se pregunta y responde categóricamente dando idea de las obras con el dibujo”, lo que en parte contradice lo que acababa de afirmar. En cualquier caso, seguía diciendo

4. Álvaro Recio Mir, “Un nuevo arte en movimiento para la ostentación social: los primeros coches novohispanos y las ordenanzas del gremio de carroceros de la Ciudad de México de 1706”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXXIV*, núm. 101 (2012), 13-38.

5. Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 237 y 238.

que de tal realidad se deducía “que los veedores son los que han de examinarlos”, como ocurría en todos los gremios “y es indispensable en el de carroceros, por que siempre han sido aquellos los que lo ha certificado y no otros maestros nombrados al arbitrio”.⁶

Las ordenanzas entonces vigentes eran las de 1773, que habían sido retocadas en 1785 y ampliadas en 1800. Realmente, en tal normativa no se especifica nada acerca del contenido del examen, por lo que habría que retrotraerse, como se acaba de indicar, a las primeras ordenanzas de 1706, en las que, además de lo ya visto, su apartado tercero especificaba que quien quisiese examinarse de maestro habría de poder demostrar su formación “con escriptura”. Quien no tuviera tal certificación de su formación en el arte de la carrocería habría, en efecto, de trabajar algún tiempo en el taller de un veedor.⁷ Esta última cuestión y cuánto era *algún tiempo* volvería a salir a relucir en el proceso, igual que la responsabilidad de los veedores de llevar a cabo los exámenes, lo que tampoco se especificaba en las ordenanzas.

Violante, a pesar de ser reprobado en su primer examen, perseveró en su intención de alcanzar la maestría. Para ello, lo primero que hizo fue recusar al veedor Ramírez como examinador ante el juez de gremios, que nombró a otro maestro para tal función. El recusado protestó de esa “nunca vista novedad” y por ser despojado de sus prerrogativas, lo que ocasionaría “al público inexplicables daños”. El ofendido Ramírez apostilló que “un hombre que está inepto cometerá los mayores desaciertos en perjuicio y daño del público”, por lo que, al carecer, según él, absolutamente de pericia el candidato, “llamó a cinco maestros para que viesén cómo aquella pieza que se encomendó a el oficial Violante estaba defectuossísima”, de lo que había dado cumplida cuenta.⁸

En su demoledora crítica a Violante, Ramírez seguía diciendo que “es inepto y con desprecio de mi parte, sin la menor constancia de que hubiera

6. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, expediente 4, ff. 297 y 297 vto.

7. Recio Mir, “Un nuevo arte en movimiento”, 17-34.

8. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, f. 297 vto. El argumento del bien público se utilizaba en este tipo de litigios, tan habituales en la Nueva España, como se verá en adelante, al igual que ocurría en otras latitudes, como en el virreinato de Perú. Sonia Pérez Toledo, *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la Ciudad de México, 1780-1853* (Ciudad de México: El Colegio de México, 1996), 63 y Francisco Quiroz, *Gremios, razas y libertad de industria. Lima colonial* (Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1995), 33-42.

cumplido con la ordenanza, ha ido al juez de gremios y lo han examinado otros maestros que ignoraban todo lo acaesido y solo le habían en lo teórico algunas preguntas”, aunque veremos que ello no fue así. Ante todo lo anterior, Ramírez contradecía el “despojo violento en sus facultades de veedor”, ya que “los veedores siempre o de inmemorial tiempo han sido [los] que han hecho los exámenes y no otros maestros”, hasta que “quince días hace hubo novedad de que, sin contar con ellos, se examinó a don José Girón y ahora seis o siete a don Luis Violante”. Por todo ello pedía que se restituyera a los veedores y que no se diera el título de maestro a este último.⁹

En realidad, las ordenanzas de los carroceros novohispanos sólo apuntaban de forma muy indirecta que los veedores tenían la función de examinadores. Así, el punto duodécimo de la referida norma de 1706 les encomendaba que “tengan cuidado que cuando alguno se examinase se den los seis pesos que siempre ha sido costumbre dar para el culto del Santo Ángel”.¹⁰ Lo cual insiste en la fuerza de la costumbre en el ámbito gremial.

Violante se defendió con vehemencia de las acusaciones de Ramírez, al que se refirió como “segundo veedor del gremio” y del que dijo que, resentido por su recusación y “por la enemistad que le profesa”, había acudido a la Audiencia, “pretendiendo con sofisticas cavilosasidades anular su examen”. Especificaba que Ramírez había huido “de la jurisdicción ordinaria, que reside para las primeras instancias de estos autos en el presidente y vocales de la junta de gremios y que intenta distraer con estas fruslerías la bien ocupada atención” de la Audiencia. Incluso, afirmaba que intentaba “conseguir sus siniestras miras sin que se oiga a mi parte de cuyo perjuicio se trata”.¹¹

Para complicar un poco más las cosas, se sumaba así la delicada cuestión de las competencias jurisdiccionales, ya que para Violante el caso debía ser sustanciado ante el juez de gremios y no en la Audiencia. Ello podría inducir a pensar que Ramírez contaba también con la animadversión de otros sectores gremiales, en particular, con el referido juez de gremios.

En cualquier caso, sobre la referida recusación de Violante a Ramírez giró buena parte del proceso, lo que indica la enorme importancia que este tema tenía, a pesar de que es una cuestión apenas analizada en el marco del

9. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 298-301 vto.

10. Recio Mir, “Un nuevo arte en movimiento para la ostentación social”, 13-38.

11. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 304 y 304 vto.

sistema gremial. En el desarrollo del pleito y a instancias de Ramírez, se interrogó a varios profesionales al respecto, a los que también se les pidió su opinión sobre Violante. El primero de los interrogados fue Juan Simón Cordero, que decía “ser español, avecindado en esta corte, maestro de carroceros, de cincuenta años de edad”. Afirmaba que hacía 31 años que se examinó de maestro carroceros

y de entonces acá no sabe ni ha visto que ninguno otro haya sido examinado para maestro del mismo oficio sino por los veedores del gremio, cuya costumbre sabe también que ha sido antiquísima, sin que se haya interrumpido hasta pocos días hace que el maestro Aranda y el maestro Carrizosa examinaron a don José Girón, de los cuales Carrizosa no es actual veedor, que también se examinó don Luis Violante por el mismo Aranda y don Antonio Banineli, el qual no es maestro examinado.¹²

Esto pone en evidencia, como también se verá en las siguientes declaraciones, que lo habitual era que los exámenes los llevaran a cabo los dos veedores, aunque esto tampoco se especificara en las ordenanzas.

En segundo lugar, declaró el maestro Francisco Carrizosa, de 56 años, también español y natural y vecino de México. Señaló que siempre han sido los veedores los examinadores, menos

quando le han puesto algún óbice a uno de los veedores, pues en ese caso el juez de gremios elige a otro de los que han sido veedores para que sea examinador en lugar del acusado, como acaba de suceder con don José Xirón, a quien examinó el declarante de orden del mismo juez de gremios, en lugar de don Ypólito Ramírez,

que como vemos no sólo había sido recusado por Violante. No obstante, entrando en franca contradicción, Carrizosa afirmaba que la recusación de Ramírez había sido una novedad, ya que incluso “quando alguno de los veedores ha estado preso y se ha ofrecido examen, lo han sacado de la captura para el efecto”. En cuanto al segundo examen de Violante, aunque reconoció no haber asistido a él, “sabe que lo sinodaron el actual veedor don Juan de Aranda

12. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 305 y 305 vto.

y don Antonio Banineli, que aunque no es maestro examinado, ni puede ser veedor por dicha razón, está matriculado y es diputado del gremio”. Al preguntar sobre la pericia de Violante, indicaba que “lo que puede decir es que aunque no lo ha visto trabajando, sabe se ha mantenido de oficial de caxista en carrocerías públicas”.¹³

Varias son las cuestiones que cabe destacar de esta declaración; la primera, la cada vez más compleja estructura gremial. En tal sentido, menciona a Antonio Banineli, quien intervino en el segundo examen de Violante y que era diputado del gremio sin ni siquiera ser maestro carrocerero, a pesar de que llegaría a alcanzar cierto protagonismo en la carrocería mexicana de la primera década del siglo.¹⁴

Por otra parte, la referencia a la calidad de *cajista* de Violante evidencia una especialización del arte de la carrocería, que desde finales del siglo XVIII vivía una considerable evolución técnica en la que, por ejemplo, adquirieron una gran importancia los herreros, encargados de realizar las cada vez más numerosas piezas metálicas con las que contaran los coches.¹⁵ Es claro que la especialidad de cajista, de la que es ésta la primera referencia con la que contamos, pero de la que veremos otras más adelante, se ocuparía de realizar la caja de los coches, y de igual modo se verá que se apuntaba otra especialidad referida a los trenes de los carruajes. De hecho, la carrocería aglutinaba a numerosas actividades que incluían a herreros, tapiceros, doradores, pintores, guarnicioneros, vidrieros y hasta 15 profesiones distintas.¹⁶ Un lustro después de este pleito, en una propuesta de nuevas ordenanzas para el gremio de carroceros redactadas por Joaquín de Castro, precisamente con Violante, se hacía incluso alusión a los “individuos que se emplean en el gremio con el nombre de talladores”, en evidente alusión a los escultores.¹⁷

Declaró, en tercer lugar, el maestro Francisco Morales, de 30 años, español, natural y vecino de México, que vino a decir lo mismo que los anteriores. Por su parte, José Manuel Pastrana, de 23 años, también español, natural y vecino

13. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 305 vto y 306.

14. A este respecto véase Ramón María Serrera, *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas* (Madrid: Dirección General de Tráfico, 1993), 332.

15. Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 168-184.

16. Jorge González Angulo Aguirre, *Artesanado y ciudad a finales del siglo XVIII* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 61.

17. Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 256.

de México, era oficial en el taller de Ramírez, lo que le dio la oportunidad de presenciar el primer examen de Violante, sobre el que dijo que la citada rueda “la hechó a perder”. En quinto lugar, José Ignacio Ortiz, de 39 años, español, natural y vecino de México, “dixo que en doce años que lleva de maestro examinado no tiene exemplar de que alguno haya sido examinado en su oficio más que por los veedores”. El sexto testigo, el maestro Ignacio Gutiérrez, de 33 años, español, natural y vecino de México, sobre la rueda de Violante aseguraba que “ni un muchacho aprendiz la hubiera hecho tan errada”. Por su parte, el maestro José Nicolás Rivadeneira, de 53 años, y como los anteriores español, natural y vecino de México, afirmó que la falta de un veedor era sustituida por algún maestro de los más antiguos, “mas nunca ha nombrado a su arbitrio el juez de gremios otro sinodal”. En cuanto a Violante, dijo que la rueda la “executó tan mal que la dejó inservible”. El octavo testigo, Laureano Pedroso, “español, natural y vecino de esta corte, maestro carroceros de 27 años, no sabe que se haya verificado examen más que por los veedores, solo Xirón y Violante” no siguieron esa norma. De este último dijo que era carroceros, “pero que no desempeñó el acto en que trabajó en la casa de dicho don Ypólito Ramírez, lo que piensa seria por venganza”. Por último, el oficial José María Gallegos, de 30 años, asimismo español, natural y vecino de México, dijo de Violante que “su instrucción no era suficiente para armar un juego de un coche”, lo que no pudo firmar por no saber.¹⁸

Salen a relucir, así, buena parte de los maestros y oficiales de carrocería de México a principios del siglo xix. Destaca el carácter de *españoles* de todos ellos. Es ésta una cuestión discutida, ya que Castro Gutiérrez ha afirmado que las ordenanzas de los carroceros sólo permitían el ejercicio profesional a los españoles. A ello se aludía en un interesante parecer del procurador general del ayuntamiento recogido por dicho historiador, que en relación con los carroceros decía:

pocos gremios tienen esa calidad de que sólo españoles limpios aprendan el oficio, algunos más tienen la calidad de limpieza para ser maestros del oficio y otros solo requieren la limpieza para ser veedores y en otros indistintamente se admiten para veedores de cualquier color y calidad. Algunos gremios han querido poner esta misma ordenanza de que sólo españoles puedan aprender el oficio y se ha

18. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp.4, ff. 306 vto-310 vto.

rechazado y con razón, porque hay muchos mulatos en el reino y estos se han de ocupar en algo.¹⁹

No obstante, las ordenanzas de 1773 especificaban que “el que hubiere de examinarse de maestro, antes ha de dar información de ser español, yndio, mestizo o castizo limpio de mala sangre y casta y sin esta calidad justificada no pueda ser admitido a examen ni obtener el título de maestro”. Por su parte, el referido proyecto de ordenanzas de 1807, de Joaquín de Castro, dejaba en manos de la autoridad la cuestión de la limpieza de sangre, aunque indicaba que los carroceros habían procurado siempre que sus miembros fueran de sangre limpia.²⁰

Por otra parte, en las referidas declaraciones se vuelve a criticar al juez de gremios, ya que sus autores afirmaban que la sustitución de los veedores en caso de recusación se había hecho tradicionalmente por el gremio. Sin duda, esta intervención del referido juez no era más que otro signo del creciente control de la administración sobre los gremios tan propio de este momento y auspiciado por las reformas ilustradas. Por otro lado, en una nueva contradicción, todos los declarantes valoraban la labor de Violante de manera despectiva, incluso los oficiales, como si tuvieran la calidad de examinadores, lo que evidencia que eran testigos bien seleccionados por Ramírez.

Violante, por su parte, presentó otros testigos para que fuesen interrogados acerca de si la recusación era práctica corriente y si también era habitual en los demás gremios de México. En tal sentido, el maestro carrocer Juan José Aranda declaró que “siempre ha sido y es costumbre poder recusar a los veedores de cualquier gremio quando las partes tienen motivo de resentimiento”. Por su parte, Antonio Banineli vino a decir lo mismo, igual que Miguel Gallardo, José Ignacio Roldán y Francisco Carrizosa. Además de los anteriores carroceros, José Calapis Matos, secretario mayor del Cabildo, especificó que la recusación era siempre factible, aun en el caso de que el que la solicitase no pudiese “sufragar los gastos que exige la instrucción de un expediente formal circunstanciado”.²¹

19. Felipe Castro Gutiérrez, *La extinción de la artesanía gremial* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986), 95 y 98. En esta misma obra, en las tablas sobre gremios que incluye, se evidencia la presencia de criollos y mulatos entre los carroceros.

20. Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 116, 257 y 258.

21. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 329-331 vto.

Aunque las declaraciones de los testigos de Violante no son tan precisas como las de los de Ramírez, cabe destacar que entre unos y otros sumaban al menos una docena de maestros y unos pocos oficiales, de manera que por el pleito de 1803 pasó buena parte de la profesión. De particular importancia es el número de maestros, sobre todo teniendo en cuenta que a finales del siglo XVIII se registra sólo un número algo mayor de ellos,²² lo que prueba que este litigio tuvo un alcance enorme en el seno de la carrocería.

El referido José Calapis Matos daba también algunos datos sobre la historia de la carrocería novohispana que merecen ser recogidos. Dijo al respecto que en 1773 “solicitó examinarse de carrocerero Mariano Ramírez, para lo que recusó al veedor Agustín Sánchez de Vargas, que habiéndolo la mesa de propios por recusado le mandó acompañarse con otro maestro como lo efectuó con los que se le señalaron”. Otro caso similar se produjo en 1762, cuando “recusó don Antonio Roldán a don Pablo Ortiz, veedor del gremio de carroceros al que también se hubo por recusado y se le acompañó con el maestro más antiguo”. Por último, Calapis Matos decía que “en el presente año solicitó examinarse de carrocerero don José Xirón, quien recusó al veedor del gremio al que se hubo por recusado y se nombró a uno de los veedores antepasados”.²³

En cualquier caso, ya apunté que la recusación no es una cuestión estudiada en el ámbito gremial. En tal sentido, el clásico estudio sobre los gremios novohispanos de Carrera Stampa sólo dice que era una cuestión habitual en el marco gremial y que se sustanciaba tanto en el Cabildo, como en la Audiencia y demás tribunales.²⁴ No obstante, las declaraciones que antes he recogido nos informan que, si bien no era ni mucho menos habitual, tampoco la que aquí se estudia fue un hito único. Como vengo señalando, el problema, además de los enfrentamientos personales que las ocasionaban, radicaba en que era una

22. Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 163.

23. También alude a recusaciones en otros gremios, así en 1764 “recusó José Godoy al alcalde y veedor del gremio de tintoreros, los que se hubieron por recusados en el todo y aunque sobre ello interpusieron recurso en esta real audiencia su alteza en auto de trece de julio se sirvió confirmar la determinación de la mesa de propios con pena cincuenta pesos a los veedores si molestasen al recusante”. Otro ejemplo de 1801 era el de “don Juan Manuel de Valderrain para su examen en el novilísimo arte de primeras letras recusó al maestro mayor don Rafael Ximeno al que se hubo por recusado y se mando que los veedores por si solos procediesen al examen como lo excusaron”. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 332-332 vto.

24. Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos: la organización gremial de Nueva España, 1521-1861* (Ciudad de México: Cámara Nacional de la Industria de Transformaciones, 1954), 62.

cuestión no recogida en las ordenanzas de carroceros, por lo que se había de acudir a la costumbre para su regulación, lo cual siempre era más discutible que una norma escrita.

En el marco del asunto de la recusación, Ramírez insistió en su queja “por haver nombrado nuevos examinadores el juez de gremios para que procediesen al examen del referido Violante” y pidió “que no se le recogiese el título que se le dio”, ni que pudiese ejercer la profesión. Fundamentaba negarle el título en que “no podía satisfacer ni executar las preguntas que se le hicieron”. De igual modo, afirmaba que “sería muy perjudicial al gremio el que los examinados al ver que no podían dar completa satisfacción se valiesen del arbitrio de ocurrir al juez para que por medio del favor”. Por otra parte, argumentaba que:

un capítulo de la ordenanza previene que el que se hubiese de examinar del dicho oficio haya de dar entera noticia y satisfacción de todo aquello que le fuere preguntado, así en la demostración como en la execución, y otro que al carroceros toca hacer coches, forlones, sillas volantes, literas y todo aquello que mira a andar en animales quadrúpedos.

En relación con ello, afirmaba que “Violante está tan distante de saber esas operaciones que ni aún supo poner [...] unos rayos, cuya operación es capaz de hacer el aprendiz más moderno”. También decía “que la ordenanza previene que el que se haya de examinar trabaje algún tiempo en casa de los maestros veedores cuyo hecho no se ha verificado”. Por último, apuntaba asimismo que “no todos pueden examinar, sino aquellos que tiene facultad por la misma ordenanza [...] de suerte que es presiso sean maestros examinados con el título de veedores para aprobar o reprobar al esaminado”.²⁵

La machacona insistencia de Ramírez tenía razón en que las ordenanzas, en concreto, las de 1706, decían que “[al oficio de] carroceros toca hacer coches forlones, sillas volantes, literas y todo aquello que mira a andar en animales cuadrúpedos”. La misma norma alude también, como vimos al contenido del examen. Por otra parte, Ramírez mostraba el habitual sentido elitista gremial con relación a la profesión al afirmar que no todos los oficiales podían aspirar a ser maestros, y reiteraba una vez más que sólo los veedores podrán examinarlos.

25. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 311-313 vto.

Resulta excepcional que el propio Violante relate vívidamente el contenido de su primer examen, por lo que merece citarse en su integridad:

pasé la mañana del día veinte y cinco del que corre [octubre de 1803] a la casa del segundo veedor, don Juan José Aranda, para que me examinara, quien lo executó en lo que toca al ejercicio y práctica de encino o juegos de coches, la tarde del mismo día pasé con el mismo objeto a casa del primer veedor don Hipólito Ramírez, el que, de luego a luego, me presentó la misma especie de examen que había sufrido en la mañana, ocupando en él toda la tarde.²⁶

Ante tal reiteración en el contenido de las pruebas propuestas Violante afirmaba que:

es costumbre y aún está establecido en semejantes exámenes que los veedores hagan distintas preguntas o hagan al examinante que manifieste su instrucción en diversos ramos que se compone su arte para dar entero cumplimiento a la ordenanza y que manifiesten su aprovechamiento. Don Hipólito Ramírez, sin embargo, que sabía que don Juan José Aranda me había examinado de dicho ejercicio de juegos, no me tocó el de cajas, que no es menos importante que el primero, tanto por la seguridad con que deben construirse como para manifestar su hermosura y buena disposición. Los motivos que haya tenido don Hipólito para no haverme echo distinto examen que el primero no lo sé, pero si me persuadió que haya sido con solo el objeto de molestarme, entretenerme y aprovecharse de mi trabajo, pues no quedando satisfecho con toda la tarde que trabajé me citó para que después continuase. Una sola hora es suficiente para que cualesquiera inteligente en su arte pueda hacerse cargo de que otro lo sea o que carece de las luces que son necesarias para él. Ni la razón, ni la equidad, ni la justicia toleran el que uno con las manos limpias (como suele decirse) se aproveche del trabajo de otro, como quiere don Hipólito hacerlo conmigo, valiéndose de la autoridad que piensa tener sobre los que como yo nos tenemos que sujetar a su aprobación, por todo lo expuesto a vuestra merced suplico se sirva mandar el que el veedor don Hipólito Ramírez se abstenga de semejantes excesos y tenerlo por recusado como recuso en toda forma con el juramento de la ley dejándolo en su buena opinión y fama.²⁷

26. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 316.

27. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 316-317.

No obstante, la expresiva justificación de Violante para la recusación nos parece débil e incluso cabría calificarla de infantil, ya que vimos que los examinadores podían plantear cuantas cuestiones quisieran discrecionalmente. De igual modo, su referencia a que en una hora se puede discernir la capacidad de un candidato no parece demasiado consistente ni fundamentada, sobre todo en un arte tan complejo como el de la carrocería.

En cualquier caso, resulta del máximo interés la alusión de Violante, en el desarrollo de su queja, a los distintos ramos con los que contaba el arte de la carrocería. En relación con la ya referida especialización en la manufactura de coches, cobran sentido sus palabras, las cuales parecen indicar que hubo al menos una distinción básica entre los juegos o trenes de los carruajes y sus cajas. Seguramente más técnica la primera cuestión, ambas estaban vinculadas a la carpintería, aunque la primera, tanto por lo que se refiere a los ejes de las ruedas como a la suspensión del carruaje, estaría más relacionada con la herrería que las cajas.

Tras la anterior discusión, la recusación de Violante a Ramírez fue admitida y el juez de gremios en su lugar nombró “al veedor don José Roldán para que en consorcio del actual veedor don Juan José Aranda procedan al examen”.²⁸ Roldán había sido con anterioridad veedor y ya lo vimos con relación al primer examen de Violante, ya que fue uno de los cinco maestros a los que Ramírez les mostró la tan criticada rueda por la que el primer examen fue reprobado.

El segundo y tan aprobado como cuestionado examen

Del segundo examen de carrocerero al que se sometió Violante, el escribano mayor de cabildo dijo que, fue:

la tarde del día de ayer veinte y ocho [de octubre de 1803] a la calle Real, a la casa de don Rafael Sornoza para presenciar el examen que se debía hacer para titularse de maestro carrocerero el oficial don Luis Violante. Encontré en ella a el primer veedor del gremio, don Juan José Aranda, y a los diputados don Antonio Banineli y don Miguel Gallardo, con el indicado oficial, esperando únicamente al veedor pasado don José Roldán, nombrado para el efecto por el señor juez por recusación del segundo veedor Hipólito Ramírez y como se demorase se le mandó primero y

28. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, f. 317.

segundo recado, que no se le dio por no haverse encontrado hasta la tercera vez, que pasando el presente escribano a la de su morada le encontré en la calle y haviéndole reconvenido por qué no había concurrido a el examen, dixo que con motivo de haver visto en casa de Hipólito Ramírez una rueda mal echa de coche, que le dijo el mismo Ramírez la había echo don Luis Violante, no podía en conciencia concurrir a dicho examen sin que primero fuera a su obrador el indicado oficial a trabajar en todo lo que le pareciere conducente del arte, para satisfacerse por sí mismo y en su virtud poder con esta material experiencia aprobarlo o reprobarlo y que por lo mismo no había concurrido [y] no pensaba hacerlo hasta tanto que cumpliese el indicado oficial con la calidad referida, como se lo había dicho al mismo señor juez, con quien estaba de acuerdo en el particular, por haverle dicho que no solo era costumbre sino también de justicia.²⁹

A pesar de la incomparecencia de Roldán, Aranda y los referidos diputados examinaron a Violante, prolijamente especificaron, para así poderlo después aprobar o reprobado.³⁰

El 29 de octubre, el juez de gremios, a tenor de la petición de Roldán, dictó que Violante fuese:

a trabajar a su casa en todas las cosas del arte que juzgue necesarias para satisfacerse plenamente de su pericia y en su consecuencia poderlo aprobar o reprobado [...] con asistencia del primer veedor, don Juan Aranda, diputados y la del presente escribano, a fin de que en su virtud pongan por diligencia lo que resultase.

Esto fue notificado a Violante, el cual afirmó “que no solo estaba pronto a pasar a trabajar a la casa del maestro Roldán para satisfacerlo de su aptitud, sino también a todas las de otros maestros más que tubiere por conveniente el señor juez, como no sea a la de Hipólito Ramírez”.³¹

De esta forma, Violante llegó al taller de Roldán, “como a las nueve de la mañana, en compañía del primer veedor, don Juan de Aranda, y el diputado don Miguel Gallardo” y, tras saludarse,

29. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 317 vto-318 vto.

30. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 318 vto.

31. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 318 vto-319 vto.

dio principio el maestro Roldán a examinar a el expresado oficial por una maza de rueda torneada que executó puntualmente en presencia de todos, con todas las dimensiones y arreglos necesarios, luego le mandó dicho maestro a el indicado oficial que la taladrara con arreglo a el arte, que también lo executó del mismo modo, habiendo tomado el compaz el maestro sinodal para reconocerla y después de encontrarla exacta, dixo que estaba arreglada y buena y siendo ya como las doze y media del día, dixo el maestro Roldán que estaba satisfecho en todas sus partes de las operaciones del oficial por que quien había executado esta en todas sus dimensiones con la perfección que lo hizo estaba en aptitud de ser maestro y que por tal lo daba y tenía.

Insistía el referido Roldán en que “le había satisfecho enteramente”, por lo que “lo daba y juraba por tal maestro en el referido arte respecto de su aptitud en la parte que le toca según su leal saber y entender”.³²

En cuanto al contenido de esta segunda parte del examen, se insiste en que Violante “torneó una rueda, escopleó y taladró”,³³ lo que apura aún más su contenido. De este modo, se alude a las técnicas de tornear, escoplear y taladrar, así como a las herramientas con las que se hacían, torno, escoplo y taladro, sobre lo que volveré más adelante. Por su parte, la referida maza es el bloque cilíndrico que constituye el centro de la rueda, en el que se introduce el eje sobre el que debe de girar y en el que se insertan los rayos o radios de la misma.³⁴

Igual juramento que Roldán hizo Aranda, el cual afirmó haber encontrado a Violante apto en el arte de carrocería, no sólo “en la construcción de caxas, ruedas y demás según sus medidas tamaños y proporciones respectivas que le preguntó y executó materialmente según el plano que exive y pone de manifiesto para que se agregue, sino también en otras varias cosas menores del mismo arte”.³⁵

Se insiste así en la distinción ya referida entre trenes o juegos y cajas, a lo que en este caso se añade la alusión a otras cosas menores, lo que no hace más que poner en evidencia que la construcción de carruajes era un arte de suma

32. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 319 vto-320.

33. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 326 vto.

34. Luis Rivero Merry, *Manual de enganches* (Sevilla: Caja Rural, 1986), 37.

35. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, f. 320 vto.

complejidad. De igual modo, resulta muy expresiva la alusión al plano, que suponemos relativa al diseño de los coches, asunto que se discutía también en ese momento en relación con los exámenes de los maestros carroceros novohispanos como ya apunté. Todo parece indicar que Violante hizo tanto el plano como la ejecución material de lo representado en él.

De este modo, el 5 de noviembre de 1803, la junta de gremios, por “el examen que rigurosamente se le hizo al oficial de carroceros don Luis Severino Violante para titularse de maestro del mismo arte con que se le ha dado cuenta desde luego las aprobaban y aprobaron [...] y en su consecuencia mandaban y mandaron que, acreditando el citado Violante haver enterado los derechos de media *annata* se le libre por el oficio el titulo correspondiente”, lo cual se le notificó al interesado el 7 de noviembre.³⁶

*El tercer, triunfal y también discutido reconocimiento o examen
y la definitiva expedición del título de maestro carroceros*

A pesar de haber aprobado su segundo examen, Violante fue informado de que “el citado veedor Ramírez, resentido de la recusación, se ha puesto en movimiento, dando a entender que yo tengo poca aptitud para el ejercicio a mayor abundamiento del riguroso examen que he sufrido y para mi satisfacción en quanto concierne a dejar ilesa en esta parte mi suficiencia en la maestría, sin que sirva de exemplar a otro yndividuo”, pedía al juez que:

antes de expedirme el titulo, se nombre dos maestros del oficio de carroceros, quales sean los que merezcan toda la confianza de este tribunal, para que por una especie de reconocimiento, sin qualidad de examen, declaren bajo de juramento si en el caso de ser ellos actuales veedores pondrían algún embargo para que se me confiriera el título, cuya diligencia se practique por ante el presente escribano mayor de cabildo que autorizó el examen, quien igualmente certifique lo que por su parte advierta, tanto en la teoría como en la práctica con referencia a lo que igualmente precenció en el primer acto.³⁷

36. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 321 vto y 322.

37. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 322-323.

De este modo, el 7 de noviembre y “sin que sirva de exemplar para lo sucesivo por no haber sido costumbre”, los miembros de la junta de gremios:

nombraban y nombraron a los dos veedores que lo fueron en muchas ocasiones del gremio, don Joaquín de Castro y don Miguel José Guzmán, para que por sí mismos examinen y reconozcan la aptitud o ineptitud de esta parte en dicho ejercicio y por consiguiente puedan jurar sobre ella según y conforme pide en su escrito, asistiendo el escribano mayor de cabildo a estas diligencias para que pueda certificar lo que en ellas ocurra como lo hará de las anteriores.³⁸

La llamativa velocidad de todo el proceso hizo que el mismo día del anterior acuerdo,

procedió el maestro don Joaquín de Castro como más antiguo a examinarle y dando principio tomó una tabla que estaba allí azepillada y limpia (desde luego, para otro fin) y poniéndola sobre un banco de los de donde trabajan le pidió trazara en una rueda delantera, su cambija de costado y frente, su despunte de rayos con su copado correspondiente, escopleadura y cuñero de la maza, concluidas estas operaciones tomó el maestro examinador lo executado en la mano y registrándolo muy por menor dixo a el otro maestro procediese a pedir lo que le pareciese.

Por su parte, el otro examinador, Guzmán,

pidió le formase de un trozo de fresno bruto y labrase un pilar de caja de coche antiguo redondo a la española de dos escarsanas primera y segunda, lo que executó del mismo modo que con el primero y siendo reconocido por los dos mancomunadamente dixerón había cumplido exactamente con lo que se le había pedido y como que era la una del día y haber estado manifestando su aptitud desde las nueve de la mañana, lo declaraban y declararon apto y capaz para poder ser maestro.

Además, ambos maestros pidieron que “les permitiesen poner su firma en la tabla y pilar para su constancia y no pulsando embarazo accedí a que lo executaran como en efecto lo hicieron”.³⁹

38. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 323 y 323 vto.

39. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 324 y 324 vto.

Se da la circunstancia de que este tercer y extraordinario examen es del que con más especificidad conocemos su contenido, particularmente técnico. En tal sentido, lo que le propuso Castro fue que “trazara en una rueda delantera, su cambija de costado y frente, su despunte de rayos con su copado correspondiente, escopleadura y cuñero de la maza”, es decir, que dibujara una rueda delantera, cuestión que como ya vimos también salió a relucir en el primer examen. No obstante, es difícil descifrar en detalle el contenido de este tercer examen, que contó tanto con el dibujo como con la ejecución material de las piezas, ya que se empleó un lenguaje que evidencia la enorme especificidad técnica que había alcanzado el sofisticado arte de la carrocería. El único tratado de carrocería en lengua castellana, el *Tratado del coche* de Antonio de Torres, fechado en Madrid en 1796 y que quedó manuscrito, contiene un utilísimo diccionario que nos puede ser de alguna ayuda al respecto, al igual que el *Diccionario de autoridades*. Este último dice de la referida cambija, voz no mencionada por Torres, que es un término de alarifes que alude a la línea recta y ángulos rectos. Los rayos, en la actualidad llamados radios, se definen en el *Tratado* como “los palos de encina casi redondos o bien labrados en forma de lomo de águila que se fixan por una parte en los cubos y por otra en las pinas de las ruedas del coche, uniendo y trabando de este modo los mismos rayos, la circunferencia y el centro de las mismas ruedas”. En cuanto al término *cuñero*, Torres dice que las cuñas son “piezas pequeñas, tableadas de madera y disimuladas en sus puntas que se meten a golpe de mazo o de martillo entre las escopleaduras y las espigas de algunas piezas de madera del carro y de la caja del coche para que subsistan firmes y unidas y no resulte entre ellas la menor separación”.⁴⁰ Por su parte, el término *maza* ya lo definimos.

Las ruedas, lógicamente, fueron elementos fundamentales de los coches de caballos y de hecho tenemos referencia de que hubo profesionales especializados en su manufactura e incluso, algo después del momento que nos ocupa, avanzado el siglo XIX, algunas fábricas se especializaron en la realización de las mismas para los carruajes, particularmente en los Estados Unidos de América, desde donde se abasteció a todo el mundo.⁴¹ A principios del siglo XIX,

40. *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces...* (Madrid: Francisco del Hierro, 1726-1739), *ad vocem* y Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), MSS/10550; Antonio de Torres, *Tratado del coche y cálculo prudente de los bienes y males que produce... y un discurso sobre la necesidad del ejercicio... y un diccionario de los nombres de todas sus piezas, ad vocem*.

41. Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 173.

tras el triunfo del modelo carrocerero inglés, el tipo más habitual de rueda fue la llamada “dished wheel”, que no era plana ya que su cubo o maza caía ligeramente hacia adentro, lo que le da cierta concavidad. El exterior de la rueda solía estar recubierto por una llanta de hierro, mientras que su circunferencia estaba realizada con trozos curvos de madera ensamblados y llamados pinas. Los rayos o radios solían ser una docena para las ruedas delanteras, cuyo diámetro era la mitad que el de las traseras, las cuales contaban con 14 rayos. Todos estos radios convergían y se insertaban en la referida maza, que se barrenaba o escoleaba, como se ha dicho con anterioridad, en su centro para dejar sitio al eje.⁴²

Por su parte, Guzmán le pidió a Violante que hiciera un “pilar de caja de coche antiguo redondo a la española de dos escarsanas primera y segunda”. Torres define los “pilares de la caja” como “los cuatro listones fuertes perfina-dos que salen de los cuatro ángulos del suelo de la caja y cruzan el bastidor del texadillo entre cuyas piezas tan principales y las manijas se establece toda la formación de la misma caja del coche”.⁴³ La referencia a las escarzanas y a que el coche era de caja redonda invita a pensar que el referido pilar era también curvo. El coche aludido apunta, además de a la obvia influencia española en la carrocería novohispana, al recuerdo de la carrocería barroca, aunque sabemos que ya a principios del siglo XIX habían triunfado en las calles de México los sobrios carruajes de filiación inglesa, de volúmenes básicamente rectos.⁴⁴

Violante justificó este nuevo examen “no por que fuese necesario”, ya que se hallaba “plenamente examinado y aprobado”, sino para “plena identidad y satisfacción de esta junta de los veedores y diputados que lo sinodaron y lo que es más, del mismo interesado, para poderse titular de maestro con más pleno conocimiento para el efecto de su aptitud, de que no hay exemplar hasta el presente desde la erección del gremio”. Entendía su caso como algo único y que no sería en adelante modelo por lo costoso y nocivo que resultaría a los artesanos la práctica de iguales diligencias. En cualquier caso, los miembros de la junta de gremios “mandaban y mandaron se le expida el título correspondiente”.⁴⁵

Los dos examinadores, los maestros Castro y Guzmán, “conociendo su sobresaliente habilidad, pedían se les permitiere que las maderas trabajadas se condujesen a el oficio del cabildo para que se conservasen y que además se

42. Isabel Turmo, “Construcción de carruajes”, *Reales sitios*, núm. 13 (1969): 33-40.

43. BNE, MSS/10550, De Torres, *Tratado del coche*.

44. Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 245-304.

45. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 324 vto-325 vto.

les concediese la satisfacción de poner su firma en todo lo conducente al despacho del examen de este individuo”,⁴⁶ lo que evidencia el referido carácter práctico del examen y la excepcionalidad de los resultados del mismo, que así se convirtieron en modélicos.

No obstante, los examinadores del segundo examen mostraron sus recelos a esta tercera e inusual prueba. Así, Juan José Aranda, José Roldán, Antonio Banineli y Miguel Gallardo declararon haber ya examinado a Violante, el cual había respondido “con mayor eficacia de la que ordinariamente se acostumbra respecto a otros”, destacando su “superabundante actitud y pericia” y certificando haberlo aprobado. También indicaban que habían sabido que se le había examinado de nuevo, lo que

no solo es nosivo al gremio del que somos las cabezas principales por los costos y perjuicios que pueden interferirle a los individuos que quieran examinarse en lo sucesivo, sino que a mayor abundamiento lo es a nosotros mismos, por el agrabio que en ello conceptuamos se ha inferido en nuestro honor y reputación y lo que es más en la posesión inmemorial que tenemos de sinodar a los que hayan de titularse de maestros en nuestra facultad o ejercicio, aprobándolos o reprobándolos según la mayor o menor aptitud del pretendiente, pues aun quando se recuse alguno de los sinodales, siempre se nombra en su lugar otro de los veedores pasados, sin que por este echo nunca haya auido la novedad que notamos en nombrar distintos sinodales para nuevo sínodo, como se ha hecho ahora sin que por lo mismo podamos prescindir de usar de los derechos que en esta parte tenemos que representar.⁴⁷

A la postre, Juan José Aranda, primer veedor; José Roldán, veedor pasado; Antonio Banineli y Miguel Gallardo, primero y segundo diputados del gremio, declararon que, tras reconocer el expediente sobre tercer examen de Violante,

que se le ha hecho por los maestros veedores del año pasado don Joaquín de Castro y don Miguel José Guzmán ha sido por formal pedimento del mismo don Luis Violante para acreditar con extraordinaria superabundancia su mayor capacidad y aptitud en el arte, como lo hizo plenamente con asistencia del escribano mayor de

46. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 325 vto-326 vto.

47. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 327-328 vto.

cabildo... no solo con el fin de satisfacerse a sí mismo, a vuestra señoría y a nosotros según así está en su escrito de siete del corriente.

Es decir, aunque lo aceptaban, advertían que no “sirva de exemplar para lo sucesivo”, ya que sería “nosivo y costoso esta práctica a los pobres artesanos”.⁴⁸

El que no aceptó este tercer examen fue Ramírez, quien el 24 diciembre de 1803, en una larga argumentación arremetió de nuevo contra Violante, afirmando que “todo el bien y felicidad común de las repúblicas depende del aumento y progreso de las artes, por eso en las bien ordenadas y dirigidas se han erigido en gremios”. A ello añadía que “la sociedad toda se intereza en que los artefactos estén bien contruidos y acondicionados y en que los que dibujan las obras respectivas a sus oficios sean idóneos, expertos y capaces de ello. Esta qualidad tan interesante y más necesaria en el oficio de carroceros que en las demás, nunca la ha poseído ni la pose en el día el oficial Violante, a pesar de haversele expedido el titulo vicioso y colorado de maestro”.⁴⁹

La crítica de Ramírez a Violante seguía diciendo que tenía “unos conocimientos sobradísimos de su ineptitud” y que “es incapaz de ser maestro carroceros”. Aludía de nuevo a la rueda del primer examen, que él y sus testigos dijeron que era inservible, por ello ponía en duda el segundo examen, del que dijo que hubiese debido tener “una más prolija y exacta averiguación”, sobre todo si “no es capaz de armar una rueda, siendo esto tan fácil y sensillo”. Del contenido del tercer examen dijo que “no prueba la instrucción que se debe apetecer en un maestro”, especificando que “la del pilar de caja, que fue práctica, prueba quando mucho que Violante es caxista, no carroceros”. De este último examen afirmaba también que en él Violante “no arguye conocimientos prácticos del oficio” y que se hizo en su casa.⁵⁰

Insistía así en la ya referida distinción, que en este caso se hace ya explícita, entre cajista y carroceros. De igual modo, aludía Ramírez al tercer examen que se hizo en casa de Violante, lo que pone en evidencia que ejercía ya como carroceros. Resulta sorprendente que la contravención de este principio básico del ámbito gremial no fuera más insistentemente aducida por Ramírez en el pleito.

48. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 332 vto-333.

49. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 40 vto y 341.

50. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 341 vto-343.

La larga alegación de Ramírez recordaba que las ordenanzas señalaban que el oficio ha de ser “aprendido con escriptura y los que no la tengan hayan de trabajar por algún tiempo a casa de los maestros veedores”. Afirmaba que Violante no había cumplido con ello, ya que, aunque había ido a la casa de Ramírez y Aranda, ese tiempo “no debe ser instantáneo, sino duradero y capás de subsanar la falta de escriptura”. Repetía que quienes tenían que juzgarlo eran los veedores, lo que anulaba las pruebas de Violante. Volvía al asunto de recusación, que calificaba de temeraria y contraria a lo que dicen las ordenanzas, ya que “no se procedió como debía ser”. Para lograr el favor del juez, decía también que “los veedores tienen por las ordenanzas fundada su intención para examinar, al modo que los juezes ordinarios la tiene por derecho”. Insistía en que hacían falta causas legítimas para dicha recusación, mientras que la de Violante era “porque la materia del examen fue sobre juego de coche, en la que había sido ya examinado por el otro veedor”, cuando los veedores tenían libertad para preguntar lo que quisieran, de lo que deducía que la de Violante fue una recusación maliciosa. Del mismo modo, añadía a su dispar batería de desconformidades que el juez de gremios no tiene autoridad para remover a un veedor y poner otro en su lugar, ya que “la elección de veedor es privativa de todos los maestros según las ordenanzas” y protestaba una vez más por haber sido despojado de sus derechos en tal sentido. Terminaba su larguísima declaración afirmando que Violante tiene “menos instrucción en el oficio que aun aprendiz de él”, por lo que insistía en la nulidad de su examen.⁵¹

Ante esta nueva intervención de Ramírez, se volvió a citar a Violante, del que el 14 de enero de 1804 dijo el receptor que “no habiendo encontrado en la carrocería del puente de los Gallos a don Luis Violante, le entregué el papel prevenido a un oficial que dixo nombrarse Miguel Violante y ser hermano de aquel, con especial orden de que se lo diera en mano propia para su inteligencia”. El 31 de enero Violante reiteraba que Ramírez “no intenta otra cosa que impedir y dilatar el curso del negocio para que no llegue a descubrirse su temeridad”.⁵²

El 21 de marzo de 1804 Violante pidió que se le restituyese el uso y ejercicio de su oficio y que fuese condenado en costas Ramírez. Insistía en la “prueba más de bulto del odio y encono que Ramírez profesa a mi parte por

51. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, expediente 4, ff. 344-348.

52. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 350-351 vto.

resentimiento cuyo recuerdo no es ahora del caso, que este mismo empeño en litigar, este ardor contradictorio en costear un pleito tan opuesto a la imparcialidad”. A pesar de no ser del caso en ese momento, se decía con relación al primer examen que “Violante no creyó que se extendiesen tanto sus malas intenciones e hizo un esfuerzo de confianza para poner en sus manos”. Pero

después de haverlo mortificado toda la tarde para que armara una rueda de coche con las camas, maza y rayos [...] le citó para otro día, con ánimo sin duda de quitarle otra mañana sino otros muchos días con el pretexto de cumplir con la ordenanza, según la rara inteligencia que le ha dado, pero con el verdadero objeto de aprovecharse del trabajo de los pobres menestrales que tiene la desgracia de sujetarse a su calificación.

Reiteraba que en el examen Ramírez le hizo una prueba igual a la que acababa de realizar con el otro veedor, lo que probaba “la malignidad de don Ypólito”, ya que la carrocería tenía “muchísimos ramos”. Confesaba también “que no es un estudiante acostumbrado a actos públicos, sino un pobre rústico que era la primera vez en su vida que exponía a calificación su suficiencia, se llenó de horror al contemplar comprometida toda su suerte fortuna en el arbitrio de un hombre que consideraba mal queriente”. Por ello le recusó, y seguía afirmando que “los que entran a examen son generalmente unos infelices que apenas alcanzan para comer con su trabajo”. Contradecía en todo a Ramírez en un largo alegato, en el que aludía a su envidia y planteaba incluso con relación a la rueda del primer examen “no siendo imposible que Ramírez la descompusiera a propósito para llevar a delante su capricho”, ya que era inverosímil que quien es “diestro en otras operaciones mucho más difíciles de su arte, hechara a perder esta tan fácil y tan sencilla”. En cambio, se ufanaba en proclamar que los otros maestros que le habían evaluado certificaron de él “una perfecta instrucción en la teórica de una rueda de coche”.⁵³

Por fin, el 16 de enero de 1805, el regente y los oidores de la Audiencia Real de la Nueva España ponían fin al proceso al declarar que:

don Luis Violante puede usar del título que se le expidió de maestro carroceros y ejercer este oficio a cuyo efecto se levanta la suspensión impuesta en auto de nueve

53. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 355-368 vto.

de noviembre de mil ochocientos tres y se previene a la junta de gremios de esta ciudad observe puntual y exactamente lo que previene las respectivas ordenanzas en quanto a los ejercicios y prácticas que deben preceder a los exámenes y a las formalidades con que estos deben hacerse y los sujetos que han de examinarlos.⁵⁴

No se ha conservado el referido título de maestro carrocero, lo que hubiera complementado los datos ofrecidos en el litigio. Sí se conservan otros títulos de maestría, de los cuales es particularmente significativo el del arquitecto Lorenzo Rodríguez, que culminaba un enfrentamiento similar al que en esta ocasión nos ocupa, en este caso entre él y Miguel Custodio Durán.⁵⁵

No obstante, a pesar de la riqueza del pleito que ha servido de fuente, silencio importantes cuestiones. Así, nada se dice acerca de quién fue el maestro con el que se formó Violante. Cabría sospechar incluso que fuese el propio Ramírez, lo que podría haber originado la evidente animadversión que se profesaban.

En cualquier caso, todo el proceso deja entrever la vibrante personalidad de Violante, al que imaginamos como un joven impulsivo y orgulloso, ya que alteró las normas gremiales para demostrar su valía profesional. Como en tantas ocasiones ocurre con los litigios profesionales, también éste sería ocasionado por larvadas disputas personales. Sin duda, la reiteración de Ramírez en que, como veedor, le había sido arrebatada injustamente su prerrogativa de examinar a los aspirantes a maestros, así como sus insultos a Violante, también dejan traslucir una personalidad orgullosa y altiva, que a buen seguro chocó de manera enconada con la de Violante. Resulta llamativo que Ramírez arremetiese contra Violante y no contra el referido Girón, que también lo había recusado, lo que podría corroborar la particular animadversión que suponemos. Pienso, por tanto, que este pleito se originó por el enfrentamiento de dos caracteres verdaderamente volcánicos.

54. AGN, *Instituciones coloniales*, Real Audiencia, Civil (023), Civil (volúmenes), contenedor 0214, vol. 434, exp. 4, ff. 371-372.

55. Manuel Romero de Terreros, "La carta de examen de Lorenzo Rodríguez", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* IV, núm. 15 (1947): 105-108. Sobre otras cartas de exámenes véase Patricia Díaz Cayeros, "Una carta de examen para obtener el título de maestro del carpintero poblano Pedro", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIV, núm. 81 (2002): 151-160; Humberto Triana y Antorveza, "Exámenes, licencias, finanzas y elecciones artesanales", *Boletín Cultural y Bibliográfico* 9, núm. 1 (1966): 65-73 y José Antolín Nieto Sánchez, "Gremios artesanos, castas y migraciones en cuatro ciudades coloniales de Latinoamérica", *Historia y Sociedad*, núm. 35 (2018): 171-197.

También cabría plantearse contestar la pregunta que ha servido de subtítulo y que he tomado del propio proceso: ¿era Violante inepto o extraordinario? Nada concluyente se puede afirmar al respecto, pero el carácter ejemplarizante de lo realizado por él en el tercer examen, así como los elogios vertidos sobre el mismo en el segundo, parecen inclinar la balanza a afirmar que no era un maestro común.

En tal sentido, cabe decir que el desarrollo profesional de Violante, con posterioridad a su examen de maestría, debió de alcanzar alguna significación en la Ciudad de México. A ese respecto, destaca que su nombre estuviese vinculado al de Joaquín de Castro, con relación al referido proyecto de nuevas ordenanzas que éste redactó en 1807 en el marco de la reforma ilustrada de los gremios.⁵⁶ No obstante, apenas sabemos algo más sobre su carrera, al igual que lo que ocurre, como se dijo ya, con la inmensa mayoría de los carroceros novohispanos. Sólo conocemos, como se señaló antes, que su taller se ubicaba en el Puente de los Gallos y que contaba con su hermano Miguel como oficial.

Más allá del caso concreto, cabe abstraer alguna significación sobre el sistema gremial en general. En primer lugar, se mencionó ya el carácter consuetudinario de parte de sus normas, junto a la escasa especificación de sus ordenanzas. Esto enlaza con una evidencia: hubo constantes divergencias entre la realidad y las normas. Las propias normas, más que sucederse las unas a las otras, parece que se acumulaban, como se apuntó en relación con las ordenanzas de los carroceros.

Otra cuestión llamativa es la creciente burocratización del marco gremial. En tal sentido destacan figuras como el juez de gremios, regidor del ayuntamiento, cuya finalidad era que las corporaciones gremiales acataran las normas.⁵⁷ Esto se relacionaba de forma directa con la mayor intervención de la autoridad municipal y judicial en la vida gremial; al respecto son significativas las constantes referencias de Ramírez a que en caso de recusación habría de ser el propio gremio quien nombrase otro veedor y no el juez de gremios, como ocurrió en la ocasión que tratamos.

Otras figuras referidas en el pleito eran los diputados del gremio. En tal sentido, en el proyecto de ordenanzas de Joaquín de Castro de 1807 la jerarquía gremial la formaban un maestro mayor, dos veedores, dos diputados y un tesorero. De los diputados decía Castro que su función sería asociarse

56. Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 245.

57. Pérez Toledo, *Los hijos del trabajo*, 61.

en el gobierno del gremio a los tres primeros “y aiga en quien recaigan a el año venidero semejantes empleos”, de manera que se aseguraba la sucesión en los cargos.⁵⁸

En cualquier caso, este sistema de producción tocaba a su fin en el momento en que se dan los hechos de los que me he ocupado, ya que por disposición de las cortes de Cádiz los gremios fueron suprimidos legalmente en 1814, aunque de facto y sin sus tradicionales prerrogativas se prolongaron en el tiempo hasta avanzado el siglo XIX.⁵⁹ Esta proyección temporal pone en evidencia la enorme importancia de seguir investigando la cuestión gremial, lo cual, para el caso de la carrocería, nos ayudará a abordar en un futuro, que esperamos próximo, el estudio de la carrocería del México independiente. ❀

58. Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 247.

59. Pérez Toledo, *Los hijos del trabajo*, 22.

Patronos, clientela y patrocinios. La tipología iconográfica de la Virgen de la Misericordia y del patrocinio de san José en la Nueva España

Patrons, clientele and Patronage: Iconography of The Virgin of Mercy and Saint Joseph's Patronage in New Spain

Artículo recibido el 9 de octubre de 2020; devuelto para revisión el 9 de enero de 2021; aceptado el 12 de enero de 2021; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2021.119.2760>

Antonio Rubial García Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, arubial@unam.mx, <https://orcid.org/0000-0002-9370-508X>

Líneas de investigación Sociedad y cultura en la Nueva España; historia de la Iglesia y del cristianismo.

Lines of research Culture and society in New Spain; history of catholic church and christianism.

Resumen Una de las representaciones más populares en el arte novohispano fue la que mostraba a la Virgen o a los santos protegiendo bajo su manto a comunidades y autoridades, con base en el esquema clientelar y corporativo propio del Antiguo Régimen. El mayor número de ejemplos de tal modelo iconográfico pertenece al siglo XVIII y presenta a las diversas órdenes religiosas y a otras corporaciones como las receptoras principales de los beneficios celestiales. La difusión de dicho modelo fue una de las respuestas que promovieron las organizaciones religiosas para enfrentar las políticas borbónicas que limitaban sus antiguos privilegios. Con estos y otros discursos visuales, frailes y monjas mostraban que su presencia era fundamental para toda sociedad que se llamara católica.

Palabras clave Iconografía de los santos; iconografía del patrocinio; órdenes religiosas y clero secular en la Nueva España.

Abstract One of the most popular representations in Novo-Hispanic art was that which showed the Virgin or the saints protecting communities and authorities under their cloaks, symbolizing the patronage and corporate scheme of the Old Regime. The majority of examples of such an iconographic model belong to the 18th century and present the various

religious orders and other corporations as the main recipients of heavenly benefits. The dissemination of this model was one of the responses promoted by religious organizations to confront Bourbon policies that limited their former privileges. With these and other visual statements, friars and nuns showed that their presence was essential for any society that called itself Catholic.

Keywords Iconography of the saints; iconography of patronage; religious orders and secular clergy in New Spain.

ANTONIO RUBIAL GARCÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Patronos, clientela y patrocinios.

La tipología iconográfica de la Virgen de la Misericordia y del patrocinio de San José en la Nueva España

Porque es María Santísima tan soberana princesa que
corresponde liberal al menor agasajo con el más creci-
do beneficio; lábrale casa de oro sus esclavos, sus co-
frades, santificada con la presencia de su preciosísimo
Hijo: la salvación de esta casa.

FRAY JOSEPH DEL VALLE¹

Desde el siglo III la Virgen María ha sido objeto de súplicas por parte de los fieles; en una de las primeras oraciones en copto dirigida a ella, y conservada en un papiro de la Biblioteca John Rylands de Mánchester, así se la invoca: “Bajo tu amparo nos acogemos, santa madre de Dios, no deseches las súplicas que te dirigimos en nuestras necesidades, antes bien líbranos de todo peligro ¡Oh siempre Virgen gloriosa y bendita!”² Aunque dicha

1. Joseph del Valle, *Sermón que dijo el día cuarto de la consagración de la capilla del Rosario de Puebla, Octava maravilla*, citado en Diego Gorozpe O.P., *Octava Maravilla del Nuevo mundo en la gran capilla del Rosario dedicada y aplaudida en el templo de Nuestro Padre Santo Domingo en la Ciudad de los Ángeles*, edición facsimilar (Puebla: Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1985 [1690]), 145.

2. Esta versión está tomada de la traducción latina del siglo XI del texto original en griego, muy cercano a las versiones en copto, armenio y siríaco. Véase Frederica Matthewes-Green. *The Lost Gospel of Mary: The Mother of Jesus in Three Ancient Texts* (Brewster, MA: Paraclete Press, 2007), 85-87, en https://es.wikipedia.org/wiki/Sub_ruum_praesidium (consultado el 23 de agosto de 2021).

oración se tradujo a diferentes lenguas y las iglesias cristianas la utilizaron desde el siglo iv, no fue sino hasta el siglo xiii que su amparo se plasmó en un modelo iconográfico que la mostraba protegiendo bajo un gran manto a sus “hijos”, quienes arrodillados y con miradas suplicantes esperaban su auxilio. Dicho modelo respondía a una advocación de la Virgen conocida como la *Madonna della Misericordia*, y una de sus primeras representaciones fue la que realizó Duccio di Buonisegna para los franciscanos en 1280. Dicha imagen partió, como lo señala Manuel Trens, de una narración del cisterciense Cesario de Heisterback sobre una visión que tuvo un monje de su orden en la cual la “Reina del Cielo”, para mostrarle el amor que tenía a su orden, abrió el manto que la cubría, “que era de una anchura prodigiosa”, y le mostró que bajo él había una multitud “de monjes, conversos y monjas cistercienses”.³

La imagen inspirada por el relato tuvo una gran difusión en Europa a partir de 1330; franciscanos y mercedarios hicieron suyo ese relato a lo largo del siglo xiv, y durante el xv y el xvi carmelitas y dominicos lo utilizaron con sus respectivas imágenes, la Virgen del Carmen y la del Rosario. El tema tuvo una gran difusión y se representó en retablos, pinturas y tallas de madera en Italia, Alemania y en la Península Ibérica donde, a mediados del siglo xvii, Zurbarán pintaría para los cartujos uno de sus más tardíos ejemplos. Aunque no desapareció por completo (nos quedan esbozos del siglo xviii de la *Madonna della Misericordia* firmados por Carlo Maratta y por Giovanni Battista Tiepolo), su iconografía fue desplazada por el tema de la Nave de la Iglesia la cual, abatida por las olas de un mar embravecido plagado de herejes y demonios, llevaba a los fieles que se acogían a ella al puerto seguro de la salvación.

Mientras la iconografía del manto protector tendió a desaparecer en Europa desde mediados del xvii, en América recibió un gran impulso y comenzó a tomar el nombre de una advocación española: la de la Virgen del Patrocinio. Desde 1656 el papa Alejandro VII instituyó, a instancias de la Corona española, una fiesta especial dedicada al Patrocinio de Nuestra Señora el tercer domingo de noviembre y, a partir de entonces, Felipe IV le dedicó una capilla en el palacio-monasterio del Escorial.⁴ Sin embargo, dicha imagen no presentaba el manto propio de los “patrocinios” tradicionales y, aunque fue nulo su

3. Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español* (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1947), 257.

4. Javier Campos Fernández, “La Virgen del Patrocinio y el Monasterio del Escorial”, en *Advocaciones Marianas de Gloria* (Madrid: San Lorenzo del Escorial: 2012), 699-732.

efecto en las representaciones de la Virgen protegiendo bajo su manto a diversas comunidades, le dio un nuevo nombre a dichas imágenes que proliferaron en América y en especial en la Nueva España.⁵

A diferencia de Europa, con el nombre de “patrocinios” se representó en este territorio no sólo a la Virgen sino también a otros santos; aunque han quedado pocos ejemplos del modelo provenientes del siglo XVI, su número aumentó al paso del tiempo hasta llegar a un extraordinario auge en el XVIII. Como señala el epígrafe sacado de la descripción de los festejos de dedicación de la capilla del Rosario de Puebla en 1690, los “esclavos” de la Señora, protegidos bajo su manto, obtenían de tan “liberal” patrona “crecidos beneficios” con el “menor agasajo”.⁶ Con base en dicho modelo se representó a autoridades, corporaciones y familias, y se creó uno de los más ricos documentos sobre la sociedad del virreinato y sobre la percepción que ésta tenía de sí misma. Para enmarcar el ámbito de elaboración de dichas imágenes debo partir precisamente de tales premisas que estaban en la base de las sociedades preindustriales de Occidente.

Familias, estamentos y autoridades

El primer elemento de diferenciación social, sancionado por las leyes civiles y religiosas, era el estamental, cuya estructura simbólica estaba basada en el esquema familiar patriarcal. Con un Dios Padre a la cabeza, el papa se adjudicó el apelativo de “Santo Padre” y la Iglesia sería denominada en adelante “la Santa Madre”. La humanidad se convertía así en un grupo de hermanos de Cristo, pero al mismo tiempo en un rebaño de borregos obedientes a su pastor y de niños necesitados de guía y castigo bajo las órdenes de su Padre. La profesión de las monjas, esposas de Cristo, la paternidad del clero sobre los laicos, llamar a la cabeza de un convento padre prior o madre superiora y a sus miembros hermanos y hermanas y el denominar hermandades a las cofradías, serán otros

5. Existen ejemplos de pinturas de patrocinio, sobre todo de la Virgen, en Perú, Nueva Granada, Ecuador y Brasil, pero no son tan numerosas ni poseen la riqueza iconográfica de las que se dieron en la Nueva España. Comunicación personal con Jaime Humberto Borja, 3 de agosto de 2020.

6. El sermón lo publicó Gorozpe O. P., *Octava Maravilla del Nuevo mundo en la gran capilla del Rosario*.

tantos temas en los que se utilizaba el parentesco como símbolo de unidad y sujeción. La presencia de la Virgen respondía también a esa lógica “familiar” y muy pronto la Iglesia comenzará a asociarse con ella como madre, pero también como la esposa de Cristo. La argamasa que permitía el funcionamiento de esa gran familia era la caridad, con cuyo ejercicio cotidiano se eliminaría todo abuso, aunque de sus “beneficios” estaban excluidos aquellos que pertenecían a la “estirpe” de Satán: herejes, brujas, homosexuales, musulmanes y judíos.⁷

El tema del amor fraterno estaba también en la concepción de la sociedad cristiana, la cual desde el siglo x se consideraba formada por tres “órdenes” instituidas por Dios: clérigos (*oratores*), nobles (*bellatores*) y campesinos (*laboratores*). Los primeros, creadores del esquema, se adjudicaron la paternidad sobre los otros dos (a los sacerdotes se les llamaba “padres”), aunque a menudo esta primacía les era disputada por los nobles. El término “orden” se definía a partir de los privilegios, con lo cual los trabajadores agrícolas y los pobres urbanos fueron asimilados a la plebe del antiguo sistema romano. Por la riqueza que acumulaban y los servicios prestados a la incipiente monarquía, mercaderes y funcionarios buscaron diferenciarse de los plebeyos y conseguir el favor del rey, comprando tierras, ingresando a sus hijos en los sectores eclesiásticos y estableciendo vínculos matrimoniales con la nobleza.

De los dos estamentos privilegiados el clero era el más claramente definido, por su fuero de intocabilidad y por contar con tribunales especiales para juzgar a sus miembros. Las diversas instituciones en las que participaban los clérigos eran además vías para el ascenso social, pues a ellas pertenecían individuos de todos los sectores. Para marcar su diferencia con el resto de los mortales, los clérigos ostentaban su celibato como signo de superioridad.

El otro estamento privilegiado era la nobleza y a ella se accedía por herencia (se nacía noble) o por una concesión del rey para premiar hazañas militares y servicios a la Corona. Los nobles poseían el título de don y un apellido que definía su linaje; eran los únicos que podían portar armas y montar a caballo, de ahí su denominación de caballeros. Sin embargo, en la nobleza había una distinción que derivaba del patrimonio asociado al linaje; por ello los hidalgos pobres se diferenciaban de los marqueses, los condes y los duques, títulos otorgados por el rey y avalados por extensas posesiones (patrimonio) y por la memoria de pertenecer a un linaje “ilustre”. A pesar de esas diferencias

7. Jérôme Baschet, *La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América* (Ciudad de México: Embajada de Francia/Fondo de Cultura Económica, 2018), 520 -530.

todos los nobles tenían algunos privilegios comunes: no podían ser hechos prisioneros por deudas ni tampoco ser castigados en público.

Desde el siglo XII, las monarquías emergentes comenzaron a insertarse en dicho esquema estamental y familiar en su intento por sujetar a los municipios urbanos, a la nobleza y a los obispos. El incipiente Estado protegió a los estamentos privilegiados con leyes especiales, fueros y exenciones tributarias, les permitió participar en los órganos de representación “ciudadana” (las cortes en la Península Ibérica) y, a veces, les concedió juzgados propios, como sucedió con los eclesiásticos. Asimismo, los integró dentro de sus aparatos de poder y delegó en ellos funciones de su autoridad. Por la presencia de obispos entre estos cuadros y para agilizar la labor evangelizadora que España realizaba en América, el papado había hecho varias concesiones a sus reyes con el llamado Regio Patronato indiano, entre las que estaba la posibilidad de nombrar a los obispos de Indias y de autorizar la fundación de templos y conventos.

Con la formación de los grandes conglomerados imperiales entre los siglos XV y XVI, fue necesario ampliar el número de funcionarios y delegar en nobles y clérigos muchas de las funciones de gobierno. En el imperio español, que dominaba extensos territorios a ambos lados del Atlántico, el rey constituía un símbolo de unidad, pero el gobierno lo ejercían virreyes, oidores, gobernadores y obispos, quienes eran sometidos a diferentes controles por parte del rey, de sus consejeros y de los límites impuestos por una visión jurídico-teológica del mundo.

Ese sistema jerárquico tenía a Dios a la cabeza y las autoridades terrenales lo representaban de modo que todos los habitantes de un reino eran considerados vasallos de un monarca y ovejas de un rebaño cuyo pastor era el Sumo Pontífice. Esta sociedad cristiana formaba la Iglesia militante que luchaba en la tierra contra las fuerzas infernales y que recibía la ayuda constante de la Iglesia triunfante, formada por ángeles y santos que habitaban en los cielos, y que podía comunicar sus beneficios espirituales a la Iglesia purgante que penaba en el purgatorio sus culpas en espera de la gloria.

En los cuadros de patrocinio la autoridad estaba representada en esa “Iglesia del cielo”, con la Trinidad y la Virgen ostentando los atributos del poder: coronas y cetros. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII comenzaron también a aparecer bajo los mantos protectores el rey y el papa, los gobernadores y los obispos, encabezando a los fieles (casi siempre nobles) y a los clérigos de la Iglesia militante. En dichos cuadros, un elemento fundamental de diferen-

ciación estamental era el vestido. Los clérigos portaban un traje especial y cada orden religiosa se distinguía por el color del hábito usado por sus miembros. Además, la tonsura, un corte de cabello en la coronilla, los diferenciaba de los laicos. Los nobles se distinguían de los plebeyos por el uso de determinados atuendos (vistosas casacas, espadas “de vestir”, entre otros) y numerosas leyes, sobre todo en América, exigían el respeto a estas convenciones y prohibían que mestizos e indios “del común” vistieran como los españoles.

*El sistema clientelar, el corporativismo
y las representaciones de “sumisión”*

El tema del patronazgo, central en las representaciones que estamos estudiando, remite a una antigua tradición romana que pervivió a lo largo de la Edad Media y que modeló las relaciones sociales durante casi dos mil años. Como lo ha mostrado Antonio Feros en un artículo seminal sobre el clientelismo, tanto los vínculos de los cortesanos con el rey, como aquellos que establecían los nobles con sus allegados de menor rango, estaban marcados por esas relaciones de dependencia y colaboración. El esquema clientelar se extendía hasta el cielo, pues los santos eran vistos como patronos de sus fieles, y desde ahí descendía a la corte, donde el monarca era comparado con Dios, pues protegía y preservaba a sus funcionarios, considerados “criaturas” y “hechuras” suyas.⁸ Sin embargo, la gran distancia que separaba al soberano terrenal del celestial debía remarcarse con signos externos. Ante el rey, el súbdito ponía sólo una rodilla en el piso, pero ante Dios, presente en la Eucaristía, o ante la Virgen Reina, arrodillarse con ambas constituía el mayor signo de sumisión.

Los vínculos clientelares constituían también mecanismos de diferenciación social, sobre todo si tenemos en cuenta la rigidez jerárquica que consideraba plebe a la mayor parte de la población. En la sociedad novohispana, donde las diferencias étnicas eran muy marcadas, funcionaba este criterio y entre los indígenas los había nobles y macehuales. A pesar de la distancia existente entre la nobleza y el vulgo, el ascenso social era posible por medio de los vínculos

8. Antonio Feros, “Clientelismo y poder monárquico en la España de los siglos XVI y XVII”, *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad* XIX, núm. 73 (invierno 1998): 17-49. Una de las obras más influyentes a este respecto fue el *De Officiis* de Marco Tulio Cicerón, quien definió las “intenciones” que había detrás del clientelismo: el honor, la fidelidad, la protección de intereses personales o las expectativas de obtener beneficios económicos.

clientelares, los méritos obtenidos por servicios a la Corona, el estudio en centros universitarios, la dedicación al comercio o a las profesiones “liberales”, o el ingreso a una institución eclesiástica.

Aunque la plebe no tenía por sí misma ningún privilegio estamental, podía ejercer sus derechos, cumplir obligaciones y dirimir disputas ante el monarca dentro del otro sistema que organizaba la sociedad que era el corporativismo. Las corporaciones eran, además, el medio para recibir asistencia social e incluso obtener ascenso personal, poseían un esquema jurídico (sus estatutos), tenían mecanismos de elección de sus autoridades y sus propios visitadores, es decir, instrumentos de autorregulación.

Al igual que los estamentos, las corporaciones poseían signos externos, lugares y espacios donde actuaban y una serie de aparatos de representación: vestuarios propios para las fiestas, santos patronos, estandartes y escudos de armas. Sus ámbitos eran centros de convivencia, pero también espacios forjadores de sociabilidad y civilidad, gracias a que el manejable número de sus miembros les permitía interactuar entre sí en proyectos comunes y con otras instancias.

Las corporaciones mejor organizadas eran las provincias religiosas las cuales, con su maquinaria propagandística, buscaban conseguir apoyos económicos, influencia política, vocaciones y la *admiratio* de los miembros de las otras órdenes y de la sociedad. Para conseguir dichos objetivos las instituciones religiosas marcaban su presencia urbana por dos medios: los magníficos templos y conventos, espacios que daban sus nombres a los barrios; y la fiesta que, con sus misas y procesiones, constituía el medio más idóneo para “teatralizar” y “sacralizar” la jerarquización social. También servía como propaganda de esas corporaciones la exaltación de los logros de sus miembros destacados por medio de crónicas, de retratos y de las aquí estudiadas imágenes de patrocinio. Con todo ello, además del prestigio hacia afuera, se buscaba la cohesión e identidad hacia el interior, por lo que eran parte central de la educación de los jóvenes frailes que ingresaban en ellas. Por otro lado, la necesidad de guardar su memoria colectiva para ser transmitida oral o visualmente a las nuevas generaciones, propició la creación de galerías de retratos y de archivos.⁹ Estos últimos eran fundamentales para las provincias pues una buena parte de sus

9. Paula Mues Orts, “Corporate Portraiture in New Spain. Social Bodies, the Individual, and Their Spaces of Display”, en *New England/New Spain. Portraiture in Colonial Americas (1492-1850)*, Donna Pierce, ed. (Denver: Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at Denver Art Museum, 2014), 81-100.

privilegios podía ser defendida gracias a esa memoria documental resguardada en ellos.¹⁰

Frente a la verticalidad del sistema clientelar, el corporativismo se definía por su horizontalidad y ambos sentidos se utilizaron para representar a la sociedad y su relación con el cielo. La iconografía que mostraba con mayor eficacia dicho esquema fue sin duda la de los patrocinios. La representación de la Virgen de la Misericordia llegó a América con los misioneros, quienes la adaptaron y propusieron también a sus santos como portadores de los mantos protectores. Esas primeras representaciones del patrocinio aparecidas en la Nueva España desde la segunda mitad del siglo xvi, fueron producto de una época de profundos cambios, tanto en los imperios hispánico y lusitano como en sus posesiones transatlánticas.

Los patrocinios novohispanos en los siglos xvi y xvii

Mientras en Europa la presencia de la reforma protestante impulsaba el movimiento católico de la Contrarreforma y el rey Felipe II se enfrentaba a una crisis financiera y a guerras continuas, la Nueva España era asolada por devastadoras epidemias que se abatían sobre las comunidades indígenas. Con todo, la apertura de las rutas comerciales del Pacífico, la expansión y consolidación de las haciendas y los descubrimientos de ricas vetas de plata en el norte generaban enormes fortunas. Esto benefició a las nuevas instituciones como el tribunal del Santo Oficio, la Compañía de Jesús, las provincias religiosas de carmelitas, mercedarios y dieguinos, los monasterios femeninos, la universidad y una enorme gama de cofradías y hermandades, todos ellos apoyados por los obispos y sus cabildos catedralicios.

Frente a estas nuevas corporaciones eclesiásticas, que abrían las ciudades a la recepción de las políticas culturales propuestas por la Contrarreforma, las viejas órdenes mendicantes evangelizadoras luchaban por conservar los privilegios obtenidos al haber sido las primeras en llegar a la Nueva España, se

10. Antonio Rubial García, “Las órdenes mendicantes evangelizadoras en Nueva España y sus cambios estructurales durante los siglos virreinales”, en *La Iglesia en Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación*, Pilar Martínez López-Cano, coord., Serie Historia Novohispana, 83 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010), 215-236.

adaptaban a las condiciones impuestas por el cambio y enfrentaban a los obispos que pretendían obtener el control de las doctrinas indígenas. Para hacer patente su presencia como cuerpos sociales y para enfrentar las pretensiones de los obispos, estas órdenes misioneras se hicieron visibles por medio de la impresión de sus sermones y crónicas, de sus templos y conventos, de sus escudos y árboles genealógicos, de su participación en las fiestas y procesiones y de su santoral. Desde su llegada a América en el siglo xvi, franciscanos, dominicos y agustinos impusieron su presencia al poner a los pueblos indígenas bajo la protección de sus santos, cuyos nombres marcaron la toponimia del continente. Lo mismo hacían los cabildos de las ciudades de españoles que juraban como sus patronos a los mendicantes canonizados, los invocaban contra las catástrofes y epidemias y ponían sus gremios y cofradías bajo su amparo.¹¹

A partir de la metáfora de Jerusalén, las ciudades novohispanas organizaron su espacio social como una representación del cielo. Ángeles y santos se convirtieron en los principales instrumentos en la conformación de las identidades sociales, tanto por parte de los ayuntamientos como del resto de las corporaciones (gremios, cofradías, provincias religiosas, universidad, consulado, entre otros). En la dedicación de los templos y en las fiestas del año litúrgico, fungieron como instrumentos fundamentales de sus aparatos de representación y se constituyeron en símbolos que cohesionaron a los miembros de las distintas instancias que conformaban en entramado social urbano.

Varios ejemplos de la segunda mitad del siglo xvi muestran a esos santos mendicantes como protectores de comunidades monacales o de caciques indígenas. Éste es el caso de un ejemplo franciscano en el retablo mayor del templo parroquial de Xochimilco donde san Bernardino de Siena, el tutelar de la iglesia, se representa cobijando bajo su manto protector a los miembros de su cofradía: hombres y mujeres de la nobleza indígena (arrodillados y con rasgos muy occidentales) y un personaje barbado que, al estar vestido a la española representa a ese sector (fig. 1).

Lo más común, sin embargo, fue mostrar a la comunidad religiosa bajo la capa extendida de su patrono, santo Domingo o san Agustín. Este último está representado en dos relieves que aún adornan las fachadas de los templos agustinos en la Ciudad de México y en Oaxaca, ambas ya del siglo xvii. El obispo

11. Pierre Ragon, “Los santos patronos de las ciudades del México central (siglos xvi y xvii)”, *Historia Mexicana* LII, núm. 2 (octubre-diciembre 2002): 361-389.



1. Anónimo, *San Bernardino de Siena protege a la nobleza indígena*, relieve del retablo mayor de la iglesia de San Bernardino, alcaldía de Xochimilco, Ciudad de México. Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



2. Anónimo, *San Agustín protege a su congregación*, relieve de la portada del ex templo de San Agustín en la Ciudad de México, sede de la antigua Biblioteca Nacional. Tomado de Carlos Martínez Assad, *Rescate de San Agustín* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección del Patrimonio Universitario, 2012), 8.

de Hipona porta en sus manos los atributos de doctor de la Iglesia (tiara y catedral), tiene a sus pies las cabezas de tres herejes (Manes, Pelagio y Donato) y protege bajo su manto a los miembros de su orden arrodillados (fig. 2). Esta imagen ilustra la portada de un libro del insigne fray Alonso de la Veracruz (su *Phisica Speculatio*), impreso en México en 1557.

A principios del siglo XVII, las nuevas órdenes llegadas a finales de la centuria anterior también emplearon el esquema del patrocinio de sus santos como discurso para hacer patente su presencia social. El ejemplo más interesante es un gran lienzo de autor anónimo que representa a santa Teresa iluminada por la luz de la paloma del Espíritu Santo volando sobre su cabeza y con el corazón traspasado por la flecha del amor divino en el centro de su pecho, tema de una de sus visiones descrita por ella misma y conocida como la transverberación. La santa recién canonizada en 1622 sostiene en una de sus manos una



3. Anónimo, *Patrocinio de santa Teresa sobre su orden*, Museo de la Basílica de Guadalupe, alcaldía Gustavo A. Madero, Ciudad de México. Foto del autor. D.R. © Archivo del Museo de la Basílica de Guadalupe.

cruz y en la otra un cordero que reposa sobre el libro de los Evangelios. Dos angelitos ayudan a sujetar los extremos del manto que protege a los miembros de las ramas masculina y femenina de la orden reformada por la santa de Ávila, a quienes se representa arrodillados y con las manos juntas en señal de oración y vasallaje hacia su patrona. Desde el cielo, una Virgen del Carmen coronada sostiene en su regazo a un niño Jesús con el globo terráqueo. A sus lados, san Elías (el fundador mítico de la orden) y san Juan Bautista, colocado sobre el cordero de Dios al que sirvió de precursor, simbolizan el espíritu eremítico con que fue “fundada” la orden en el monte Carmelo (fig. 3).

El número de representaciones de los siglos *xvi* y *xvii* del tema del “patrocinio” que han llegado hasta nosotros no es abundante, quizá porque muchas obras de ese periodo se han perdido. Podemos en cambio aseverar que, en contraste, del centenar de obras conservadas, la gran mayoría se elaboraron a lo largo del *siglo xviii*.

*Las imágenes novohispanas de patrocinio durante el conflictivo
Siglo de las Luces*

Mientras que en las centurias anteriores el protagonismo de los santos fundadores compitió con las representaciones de los patrocinios de las Vírgenes, el tema de los mantos protectores de las advocaciones marianas más prestigiosas se volvió lo predominante en el XVIII. En dicha centuria, un número indeterminado de estas obras debió estar en ámbitos domésticos y tuvo fines devocionales, de ahí su pequeño formato. Pero una cantidad considerable de las que han llegado a nosotros (aquellas de las que nos vamos a ocupar ahora) fueron encargadas por las corporaciones religiosas para ser colocadas en espacios de visibilidad y tenían una clara finalidad propagandística. Por otro lado, al estar situadas en alto y, dado su gran tamaño, obligaban al observador a levantar la vista y, desde esa posición rebajada, lo integraban al espacio de sumisión representado bajo el manto protector de las imágenes propias de cada orden.¹²

Es muy significativo, además, que tal difusión del modelo se hiciera más evidente en una época tan difícil para las corporaciones religiosas como lo fue la era borbónica. Un anticlericalismo creciente las juzgaba improductivas y a menudo se exageraban sus vicios para darle mayor énfasis a su inutilidad, más negativa aún por el acrecentado patrimonio que poseían. Pero incluso aquellos que las consideraban necesarias las criticaban porque habían perdido su carisma original y postulaban ineludible su reforma para restituir en sus miembros los ideales de pobreza, estudio y oración con los que habían sido fundadas.¹³

Anticlericalismo y reformismo se vieron acentuados en América a causa de la cuestionada presencia de algunas de las órdenes en la administración parroquial de muchas comunidades indígenas y por las luchas de alternativa que enfrentaron a criollos y peninsulares. Por ello, desde la subida al trono de la casa borbónica se implantó una serie de reformas las cuales comenzaron a limitar los privilegios de los religiosos en Indias con miras a reforzar al clero

12. Paula Mues ha desarrollado esta idea respecto a los retratos corporativos, a su presencia en galerías y al importante papel que tuvieron como instrumentos generadores de identidad. "Corporate Portraiture", 87-100.

13. Antonio Rubial García, "Las reformas de los regulares novohispanos anteriores a la secularización de sus parroquias (1650-1750)", en *Reformas y resistencias en la Iglesia novohispana*, Pilar Martínez López Cano y Francisco Cervantes Bello, coords. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas/Bene mérita Universidad Autónoma de Puebla-Instituto Alfonso Vélaz Pliego, 2014), 143-166.

secular y al episcopado. Éste no sólo tendió a ejercer mayores controles sobre los regulares, sino que consiguió también secularizar a la mayor parte de las doctrinas de indios que los religiosos administraban. Pero incluso las órdenes que no tenían injerencia con los naturales, como mercedarios y carmelitas, se vieron afectadas por la presencia de visitantes reformadores peninsulares que pretendían regresar a sus institutos a la observancia rigurosa de sus reglas, por considerar que la abundancia de elementos criollos en las provincias americanas había debilitado el espíritu original con el que fueron fundadas las misiones en el continente.

Conforme las reformas borbónicas se radicalizaban, sobre todo después de que la secularización general de las doctrinas fue irreversible y que se consumó la expulsión y extinción de la Compañía de Jesús, frente a esas políticas y en abierta confrontación con los obispos, las órdenes religiosas impulsaron su presencia en las ciudades novohispanas a partir de la exposición de sus santos emblemáticos en fiestas, sermones, impresos hagiográficos e imágenes. Este santoral servía para mostrar su carácter de elegidos de Dios, y exaltaba a sus miembros como seguidores de una espiritualidad modélica, detentadores de una sabiduría teológica y mística sublime y necesarios para toda sociedad que se llamara católica.

A mediados del siglo XVIII funcionaban en los territorios de la Nueva España y Guatemala, además de 63 monasterios femeninos, cinco órdenes mendicantes distribuidas en 17 provincias, cuatro colegios franciscanos de *Propaganda Fide*, tres congregaciones de frailes hospitalarios y la Compañía de Jesús, cuya única provincia ejercía su ministerio en 113 misiones y 26 colegios. Junto con ellas, en 11 catedrales funcionaban cabildos eclesiásticos, cuyas “dignidades” y canónigos se hacían cargo de las funciones litúrgicas y de la administración de los diezmos. La mayor parte de estas instituciones utilizaron el corporativismo y el clientelismo como argumentos para acreditar su importancia social, y desplegaron las representaciones de sus comunidades bajo los mantos protectores del patrocinio de la Virgen o de san José.

Estas imágenes, fundamentales para afianzar a las corporaciones religiosas, estuvieron colocadas, y en ocasiones aún lo siguen estando, en espacios que son para nosotros un importante referente de su funcionalidad. A menudo muchas de ellas están o estuvieron dentro de los templos, muy posiblemente entre las órdenes religiosas fue lo más común. Otras veces estaban en las sacristías catedralicias o al interior de los edificios conventuales, por lo que funcionaban no sólo como instrumentos para manifestar la presencia de la institución hacia

afuera, constituían también elementos de identidad hacia el interior de la corporación. Además, era común que estos cuadros formaran parte de conjuntos simbólicos, es decir, que dialogaran con otras obras que estaban en el mismo espacio y que complementaban sus sentidos discursivos.¹⁴

Los patrocinios de las órdenes religiosas o la defensa de una causa perdida

En el siglo XVIII novohispano casi todas las órdenes religiosas (a excepción de los agustinos y los hospitalarios) multiplicaron en obras de gran formato la representación de sus respectivos institutos bajo los mantos extendidos de las Vírgenes del Carmen, del Rosario, de la Merced, de la Inmaculada Concepción o de la Virgen de Guadalupe. Fue también notable cómo la extendidísima devoción al patriarca san José tomó a veces la forma del patrocinio protector de los jesuitas. Más escasos, pero aún presentes en el siglo XVIII, tenemos ejemplos de santos, como Francisco o Jerónimo, representados cubriendo bajo su manto a los miembros de sus respectivas órdenes.

Uno de los esquemas que tuvo mayor popularidad entre ellas fue el que mostraba a la Virgen “titular” de cada instituto cuyo extendido manto fungía como elemento de separación entre los espacios celestial y terreno. Arriba, los seres de la Iglesia triunfante cercanos a la Virgen y a la Santísima Trinidad (ángeles, santos y en especial la “parentela de María”) aparecían rodeados de nubes y de luz, portando sus atributos simbólicos y en posiciones exaltadas. Abajo, en contraste, el ámbito de los receptores de tales beneficios, los miembros de las órdenes y sus allegados, se representaban en colores menos intensos, de rodillas y con actitudes de sumisión. Sin embargo, también era frecuente mostrar a los santos entre sus correligionarios y encabezando con la misma actitud orante al común de los mortales. Así aparecían los fundadores de las órdenes,

14. Paula Mues ha hecho importantes aportaciones a este respecto. En su estudio sobre el pintor José de Ibarra trabajó varias de sus obras en sus contextos simbólico-espaciales. Es especialmente interesante su examen de la capilla relicario dedicada a san José en el templo de los jesuitas de Tepotzotlán, donde los lienzos de la huida a Egipto y el “tránsito” dialogan con el patrocinio del santo sobre la Compañía, cuadro que se analizará en este ensayo más adelante. Véase Paula Mues Orts, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, 4 vols., tesis de doctorado en Historia del Arte (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2009), 185-189. Puede consultarse en: www.tesis.unam.mx.

y era claro el mensaje de que la protección celestial de dichos santos se reforzaba por su presencia en la tierra.

La mayor parte de los ejemplos de este género sólo muestra a los miembros de las órdenes religiosas, pero hay uno excepcional en el cual, además de estar presente este sentido corporativo y clientelar, se manifiesta claramente la dimensión estamental de la sociedad al incluir en él a los laicos. El lienzo, que se encuentra en el templo de los mercedarios de la villa de Atlixco, cerca de la ciudad de Puebla, tiene como su centro a la Virgen de la Merced, “madre de todos”, y se encargó para agradecerle su “protección” a raíz de la gran epidemia de 1762. Su autor, el pintor mulato José Joaquín Magón, puso en el centro del cuadro a María, quien porta el escapulario de la orden mercedaria y un gran manto sostenido por su parentela: el esposo san José, sus padres san Joaquín y santa Ana y su “sobrino” san Juan Bautista. Los flanquean los arcángeles antipestíferos Miguel y Rafael. Desde el cielo y a los lados de la Santísima Trinidad observan la escena cuatro santos sanadores popularizados por los jesuitas: san Cayetano, santa Rosalía de Palermo, san Juan Nepomuceno y santa Gertrudis.¹⁵

La novedad, sin embargo, se encuentra bajo el manto, donde a los lados de la Virgen se muestran los diversos sectores sociales. A la derecha de la patrona, los mercedarios van encabezados por su fundador Pedro Nolasco, a quien acompañan dos niños cautivos en representación de los redimidos por una orden que se enorgullecía de dicho carisma. Del otro lado, algunos clérigos y un grupo de hombres y mujeres españoles, ataviados como nobles, muestran su agradecimiento y devoción de rodillas, mientras uno de ellos, de pie, señala a una familia de la nobleza indígena que ha sido librada de la peste. Lo que hace excepcional al cuadro de Magón y lo diferencia del resto de los de su género, son las figuras de los beneficiados que aparecen de pie en un segundo plano: detrás de los mercedarios, varios franciscanos y un grupo de monjas, y como corifeos de los nobles, hombres y mujeres de la plebe mestiza (fig. 4).¹⁶

15. Alejandro Andrade Campos, *El pincel de Elías. José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015), 220.

16. Un excelente estudio de dicha imagen en Jaime Cuadriello, “Politización y sociabilidad de la imagen pública. Del rey y sus cuerpos (1700-1790)”, en *Pintado en México, 1700-1790*, Jaime Cuadriello, Ilona Katzew, Paula Mues y Luisa Elena Alcalá, eds. (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2017), 112-139, particularmente, 133-134. Sin duda la excepcionalidad del cuadro de Magón sea consecuencia del carácter de exvoto que posee, pero quizás también influyó el origen étnico del pintor.



4. José Joaquín Magón, *Patrocinio de la Virgen de la Merced sobre la orden y los fieles*, templo de la Merced, Atlixco, estado de Puebla. Tomado de Ilona Katzew, Jaime Cuadriello, Paula Mues y Luisa Elena Alcalá, *Pintado en México (1700-1790). Pixit Mexici* (Ciudad de México y Los Ángeles: Fomento Cultural Banamex/Los Angeles Country Museum of Art, 2017), 134.

En la misma villa de Atlixco, la Virgen de los mercedarios y su escapulario tenían una fuerte competencia en el templo del Carmen, administrado por una orden que desde el siglo xvii hizo un extensivo uso de este tipo de representaciones, y es dicha corporación la que ha dejado el mayor número de ejemplos de patrocinios. Todos ellos están vinculados a la promoción de la Virgen del Carmen y de su escapulario y a las cofradías encargadas de su culto. Marcela Corvera ha señalado que en varias de esas imágenes los beneficiados no son los miembros de la orden sino las ánimas del purgatorio, pues el escapulario carmelita se consideraba un eficiente instrumento para librar a sus devotos de una prolongada estancia en ese lugar.¹⁷ Al representarse a las almas como cuer-

17. Marcela Corvera Poiré fue una de las primeras investigadoras en tratar el tema de los patrocinios en su tesis “El patrocinio. Interpretaciones sobre una manifestación artística novohispana”, tesis de licenciatura en Historia (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1991), 47-59.

pos desnudos, desaparece la diferenciación social cuya principal marca era el vestido. Salvo la presencia indispensable de algunos símbolos de autoridad, como tiaras y coronas, el purgatorio y el infierno son los únicos espacios donde desaparecen las diferencias estamentales y corporativas y en los que el sufrimiento trae igualdad.

Entre los muchos lienzos sobre la protección de la Virgen del Carmen pintados en el XVIII, destacan dos muy similares en composición y factura, ambos de la autoría del pintor poblano Luis Berrueco. Uno de ellos se encuentra en el templo de la Natividad en la mencionada villa de Atlixco; el otro, que también procede de Puebla como lo declara una inscripción, está en la capilla de Jesús Nazareno del templo conventual de San Ángel en la Ciudad de México. En los dos lienzos, la Virgen se representa con el niño en brazos, portando en una mano el famoso escapulario de la orden y cubriendo con su manto a la comunidad carmelitana.¹⁸

El despliegue de la descomunal pieza de tela se sostiene, en ambos cuadros, gracias a la ayuda, de nuevo, de la parentela de la Virgen, mientras un grupo de ángeles revolotea sobre su cabeza y sostiene su corona. Debajo del manto están colocados de manera jerárquica y por género los miembros de la orden, encabezados por sus santos fundadores. Detrás de Teresa de Ávila, a cuyos pies se encuentra su infaltable birrete doctoral, están las religiosas, mientras que a san Elías (el mítico iniciador de la orden) y a san Juan de la Cruz (también con birrete) los sigue la comunidad masculina en compañía de un laico, muy posiblemente el donante (fig. 5).¹⁹

Los dominicos, por su parte, difundieron también la imagen del patrocinio de “su Virgen”, la del Rosario, gracias a las archicofradías que funcionaban en todos sus templos y que promovían dicha práctica que, según una tradición apócrifa, fue revelada por la misma Virgen al fundador Domingo de Guzmán.²⁰ En 1571 España y otros reinos cristianos la proclamaron protectora de

18. Andrade, *El pincel de Elías*, 48-149.

19. Antonio Rubial García, “El birrete de Santa Teresa y la ciencia infusa. Creación y expansión de un nuevo modelo femenino en el arte novohispano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XL, núm. 112 (2018): 99-131.

20. La práctica del Rosario y el culto a esta advocación fue iniciativa del dominico bretón fray Alain de la Roche (Alanus de Rupe), quien en 1470 escribió *De utilitate psalterii Mariae*, obra traducida a todas las lenguas europeas. En 1475 fray Jacques Sprenger, prior del convento dominico de Colonia instituyó en esa ciudad la primera cofradía del Rosario, aprobada por bula pontificia en 1478.



5. Luis Berruero, *Patrocinio de la Virgen del Carmen sobre su orden*, templo del Carmen de San Ángel, alcaldía Álvaro Obregón, Ciudad de México. Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

los navegantes y de la monarquía a raíz de la victoria cristiana sobre la armada turca en la batalla de Lepanto. Después de esto, en muchos de los templos de la orden en todo el mundo católico se abrió una capilla anexa dedicada a fomentar su culto, asociado con el de Santa María de las Victorias. En 1573 el papa Gregorio XIII expidió la bula *Monet Apostolus* por la que se instauraba la conmemoración de la batalla de Lepanto para el primer domingo de octubre, fecha en la cual los cófrades del Rosario celebraban su fiesta.²¹

Desde el siglo XVII se volvió una representación muy común en la Nueva España mostrar a dicha Virgen con el niño Jesús en su regazo o en sus brazos sosteniendo un rosario y protegiendo bajo un enorme manto azul a los santos de la orden y a las comunidades masculinas y femeninas sujetas a la regla dominica. Dicha imagen quedaba avalada por una leyenda según la cual san-

21. Víctor Mínguez Cornelles, “*Auxiliorum Habsburgicum*. La Virgen del Rosario y Lepanto”, en *La piedad de la casa de Austria: arte, dinastía y devoción*, Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, coords. (Gijón: Trea, 2018), 39-62.

ta Brígida de Suecia, en su libro de las *Revelaciones* narraba que santo Domingo, en su lecho de muerte, recibió la visita de la Virgen quien le dijo: “quiero bajo mi ancho manto defender y gobernar a tus hijos; todos los que se pongan bajo tu regla serán salvados [...] todos los que busquen refugio bajo los pliegues de mi misericordia recibirán protección”.²²

Un ejemplo de este modelo, realizado en las primeras décadas del siglo XVIII, se encuentra en el templo de Santo Domingo de Oaxaca, cabeza de la provincia de San Hipólito y uno de los más soberbios edificios construidos por la orden en la Nueva España. En su cúpula se puede admirar una espléndida escena en relieve de estuco policromado donde la Virgen del Rosario coronada y rodeada con una aureola de rayos dorados cubre bajo su manto protector, sostenido por seis angelitos, a los santos más populares de la orden: a su derecha el papa recién canonizado (1712) Pío V, promotor del culto a la Virgen del Rosario; junto a él, el fundador Domingo de Guzmán y el inquisidor mártir Pedro de Verona; a su izquierda, las terciarias Catalina de Siena y Rosa de Lima (canonizada en 1671) y la monja Inés de Monte Pulciano, beatificada en 1608 y canonizada en 1726. Es de resaltar el interés de los dominicos por mostrar a los fieles que tres de sus santos “más nuevos” estaban en el cielo dispuestos a ayudar a quienes acudieran a su iglesia. Por su intermediación el manto protector de la Virgen del Rosario cubría desde la cúpula del templo a todos aquellos que entraban a orar en él (fig. 6).

La imagen de la Virgen de la Misericordia también fue muy difundida en este siglo por los jesuitas. En el sotocoro de la iglesia de San Francisco Javier, anexa al noviciado de Tepotzotlán, Miguel Cabrera pintó una composición que representa a la Virgen María como una “Asunción”, con Jesús Niño en su brazo y sostenida por una nube con angelillos. Los miembros de la Compañía, situados bajo su manto, están divididos en dos grupos encabezados cada uno de ellos por el fundador de la orden, Ignacio de Loyola, y por Francisco Javier, patrono de las misiones y santo al que está dedicado el templo. El enorme manto azul es sostenido por los arcángeles Miguel y Gabriel y por otros dos angelillos en actitud de arrojar ramos de azucenas, asociadas con la pureza y la castidad, sobre los jesuitas. La escena está coronada por Dios Padre y el Espíritu Santo.²³ Frente a este cuadro se encuentra otro del mismo autor con un Cristo que derrama su sangre sobre las ánimas del Purgatorio. Tenemos ahí

22. Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, 282.

23. Pablo de Gante, *Tepotzotlán, su historia y sus tesoros artísticos* (Ciudad de México:



6. Anónimo, *Relieve de estuco policromado del patrocinio de la Virgen del Rosario con santos dominicos*, iglesia de Santo Domingo, Oaxaca. Foto del autor. Secretaría de Cultura INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

un claro ejemplo de cómo un mensaje de patrocinio sobre la orden que administra la iglesia dialoga, en un mismo espacio (el sotocoro), con otro que también implica “protección”, pero ahora sobre los laicos que purgan sus culpas, deudos de los usuarios del templo (fig. 7).

Entre los franciscanos las imágenes marianas centraron su interés en el culto a la Inmaculada Concepción, devoción difundida por la orden desde el siglo XIII por el teólogo Juan Duns Scoto, promovida en el siglo XV por el pontífice de la orden Sixto IV, tras una enconada polémica entre franciscanos y dominicos sobre si María había sido concebida con o sin el pecado original.

Porrúa, 1958), 179. Véase una buena reproducción del lienzo en www.mEDIATECA.inah.gob.mx/pintura:2141.



7. Miguel Cabrera, *Patrocinio de la Virgen de la Asunción sobre la Compañía de Jesús*, templo de San Francisco Xavier, Tepozotlán, Estado de México. Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

A partir del xvii, con el impulso del rey español Felipe III, la Inmaculada fue jurada patrona del imperio en 1612. Su sucesor Felipe IV, influido por la monja concepcionista sor María de Agreda, le dio un nuevo estímulo al culto y, junto con los emperadores de la rama alemana de los Habsburgo, la Inmaculada se volvió un tema central de la *Pietas Austriaca*.²⁴

24. El culto inmaculista despertó fuertes polémicas entre los dominicos (que negaban su validez) y los franciscanos que lo promovían. A estas discusiones se unieron los jesuitas, sobre todo Francisco Suárez y Pedro Canisio, quienes apoyaron la postura franciscana, con lo cual la posición maculista dominicana se radicalizó, al igual que sus confrontaciones con la Compañía. Finalmente, el 8 de diciembre de 1661, el papa Alejandro VII zanjaba la disputa al emitir una constitución pontificia en la cual definió el verdadero sentido de la palabra *conceptio*, y prohibió toda ulterior discusión. Véase al respecto el estudio de Anna Coreth, *Pietas Austriaca. Austrian Religious Practices in the Baroque Era* (Indiana: Purdue University Press/ West Lafayette, 2004).

En la Nueva España, la gran fuerza del culto inmaculista coincidió con la promoción, iniciada en el cabildo de la catedral metropolitana y avalada por varios arzobispos, de la advocación a la Virgen de Guadalupe, una representación con rasgos indígenas de la Inmaculada Concepción. Esta imagen sirvió como centro de uno de los cuadros de “patrocinio” del siglo XVIII más impresionantes, obra probable del pintor oaxaqueño Miguel Cabrera.²⁵ El lienzo se encuentra en el cubo de la escalera principal del colegio de *Propaganda Fide* de Zacatecas, dedicado por su fundador, fray Antonio Margil de Jesús, a la advocación guadalupana y cuya ocupación principal eran las misiones entre los pueblos nómadas y la predicación a los fieles en las villas y ciudades del virreinato. A pesar de su independencia del resto de las provincias franciscanas, dicho colegio tenía a san Francisco como su padre fundador y, de hecho, este santo es el que porta el enorme manto marrón sostenido por angelillos bajo el cual aparece la comunidad de frailes, encabezada por el mismo fundador del colegio fray Antonio Margil, cuyo proceso de beatificación se llevaba en Roma por entonces.

San Francisco porta sobre sus hombros la imagen de la Virgen de Guadalupe, la titular del instituto, siguiendo un modelo iconográfico instaurado por Pedro Pablo Rubens conocido como *Seraphicus Atlas*. En la obra del pintor flamenco, difundida gracias al grabado que de ella realizó Paulus Pontius entre 1631 y 1632, el santo de Asís porta sobre sus hombros a la Inmaculada quien se yergue sobre las tres esferas que simbolizan las órdenes por él fundadas.²⁶ En la pintura de Zacatecas, la Guadalupana ha sustituido a la Inmaculada, se han eliminado las esferas y se ha colocado en el cielo a la Santísima Trinidad flanqueada por san José y san Miguel arcángel (fig. 8).

25. El cuadro no está firmado y la autoría de Cabrera está siendo hoy cuestionada por algunos especialistas. Comunicación personal con Paula Mues Orts, 7 de octubre de 2020.

26. Posiblemente este grabado estaba destinado a ilustrar uno de los muchos tratados que defendían la Inmaculada Concepción. Al lado izquierdo del *Seraphicus Atlas* y de la Inmaculada, cuatro franciscanos (uno de ellos Duns Scoto) empujan con sus lanzas a la herejía dentro de las fauces del Infierno. A la derecha están representados Felipe IV y sus hermanos, el Cardenal Infante Fernando, don Carlos y el príncipe Baltasar Carlos. En el cielo, sobre un carro tirado por cuatro águilas, se encuentran los antepasados de Felipe IV, Carlos V, Felipe II y Felipe III. Frente a ellos, otro carro jalado por leones porta a las cuatro virtudes cardinales propias del buen gobernante: templanza, fortaleza, prudencia y justicia. La imagen ilustraría así la defensa de la Inmaculada Concepción por parte de los Habsburgo españoles y de sus aliados los franciscanos. Véase Suzanne Stratton-Pruitt, *La Inmaculada Concepción en el arte español* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989), 74.



8. Miguel Cabrera (atribución cuestionada), *Patrocinio de san Francisco y la Virgen de Guadalupe*, Museo del ex colegio franciscano de *Propaganda Fide* de Guadalupe, Zacatecas. Tomada de Federico Sescosse, *El Colegio de Guadalupe de Zacatecas: escuela de misioneros y semillero de martires, 1706-1993* (Ciudad de México: Multiva Grupo Financiero/Fondo Cultural Bancen, 1993), 71.



9. José Joaquín Magón, *La Virgen de Guadalupe y san Jerónimo protegen a la comunidad de religiosas jerónimas y al obispo Pantaleón Álvarez Abreu*, Museo Exconvento de Santa Mónica, Puebla. Tomada de Alejandro Andrade Campos, *El pincel de Elías. José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015), 79.

El renovado modelo tuvo un relativo éxito y fue imitado por José Joaquín Magón en Puebla en una pintura para el monasterio de las monjas jerónimas, actualmente colocado en el repositorio del museo exconvento de Santa Mónica. En el centro del cuadro un san Jerónimo, vestido con un hábito color carmesí cubierto por un sobrepelliz, sostiene a una Virgen de Guadalupe cuyo manto se extiende sobre la comunidad de las religiosas vestidas con sus hábitos rojos y blancos y acompañadas de su “padre terrenal”, el obispo de Puebla, Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. Junto a dos angelillos que reparten flores, y bajo la mirada de la Santísima Trinidad, el gran manto de la Virgen es

sostenido por santa Teresa de Ávila y santa Paula de Roma, la mítica fundadora de la rama femenina de la orden. Alejandro Andrade, quien ha estudiado este cuadro, aventura la idea de que pudo haber sido un exvoto por la curación de la comunidad jerónima de una epidemia.²⁷ La presencia en este cuadro del obispo Álvarez de Abreu, mecenas y promotor de muchas obras en la diócesis de Puebla, es un signo del poder que había conseguido el episcopado dieciochesco con el apoyo de la Corona (fig. 9).

*La consolidación de las episcopólis y del clero secular.
El triunfo de la Inmaculada Concepción en los patrocinios*²⁸

Entre los siglos XVI y XVIII el episcopado americano vivió un proceso de consolidación que afectó tanto a los territorios de sus diócesis como a las capitales en las que los obispos y sus cabildos tenían sus sedes. Al tiempo que se afianzaban los mecanismos de control sobre las doctrinas en manos de los regulares, se fortalecían varias instituciones en las sedes episcopales dirigidas a reforzar su presencia y la de sus capitulares: provisoratos que administraban la justicia eclesiástica; juzgados de testamentos y capellanías para mejorar la administración de los ingresos del clero; seminarios conciliares para la preparación de una élite clerical; hospitales, orfanatos, residencias estudiantiles y recogimientos para mujeres para reforzar la imagen caritativa episcopal; cofradías y congregaciones que fomentaban las actividades religiosas entre laicos y clérigos. Los obispos también financiaron la impresión de obras teológicas, jurídicas y devocionales, de manuales para la administración de los sacramentos y de cartas pastorales que trataban temas de orden práctico y moral.

La presencia episcopal en los cuadros de patrocinio se generalizó en una época en la que el regalismo borbónico había dado a los obispos su total apoyo frente a las órdenes religiosas. Aunque en su origen había sido una promoción franciscana, la Inmaculada Concepción se volvió abanderada de los intereses obispaes y catedralicios y uno de los cultos más impulsados por la dinastía borbónica. En 1761 el rey Carlos III la juró como patrona universal de los reinos de España y las Indias.

27. Andrade, *El pincel de Elías*, 78-79.

28. Tomo el término “episcopólis” de Fernando de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)* (Madrid: Cátedra, 2002), 148.

Uno de los ejemplos más interesantes de esta apropiación del culto por parte de las catedrales es el cuadro que representa el patrocinio de la Inmaculada Concepción sobre el episcopado y el cabildo eclesiástico de Puebla. El gran lienzo fue pintado por Luis Berruero alrededor de 1750 para conmemorar las obras realizadas en el templo por el obispo Domingo Pantaleón Álvarez Abreu.²⁹ Situado en la sacristía, aparecen en él seis santos sosteniendo el manto protector de la Virgen: dos de ellos son los patronos de la ciudad, san Miguel y san José; otros dos, los titulares del clero secular, san Pedro y san Pablo; la monarquía y el imperio están representados por el apóstol Santiago; y América, por la única santa criolla canonizada, Rosa de Lima. Bajo el manto se retrataron el propio obispo Álvarez Abreu y los 24 miembros de su cabildo, mecenas de la obra, acompañados por angelitos con cartelas que contienen frases de la letanía mariana. En el centro de estos “protegidos”, dos obispos “históricos” muestran la sólida tradición episcopal poblana, fray Julián Garcés, fundador de la sede y Juan de Palafox, quien concluyó la catedral.

Para el siglo XVIII, este último prelado se había convertido para la Nueva España en el prototipo del obispo ideal, caritativo, reformador, letrado y virtuoso; pero al mismo tiempo también era el modelo para los obispos borbónicos, defensores de los privilegios de la monarquía sobre la Iglesia, jefes indiscutibles del clero secular y promotores de la secularización de las parroquias de los regulares.³⁰ La episcopólis poblana conmemoraba con este cuadro una larga trayectoria y la presencia en él de Juan de Palafox, cuyo proceso de beatificación se llevaba en Roma en ese momento, avalaba una historia iniciada en el siglo XVI, reforzada en el XVII y consumada en el XVIII (fig. 10).

29. Hay una muy buena reproducción en la revista *Artes de México*, núm. 40 (1998): 26. Para su descripción y análisis se puede consultar el excelente estudio de Claudia Cristell Marín Bertollini, “El patrocinio de la Inmaculada Concepción sobre el cabildo angelopolitano. La imagen al servicio del poder”, en *Pinceles y gubias del Barroco iberoamericano*, María de los Ángeles Fernández, Carme López e Inmaculada Rodríguez, coords., vol. 7 (Santiago de Compostela y Sevilla: Universidad Pablo Olavide y Andavira Editora, 2019), 119-136. Consultado en www.upo.es/investiga/enredars/?page_id=1415. La autora no sólo incluye la última documentación sobre su atribución al pincel de Berruero, sino también las relaciones simbólicas del cuadro con las otras pinturas de la sacristía.

30. Antonio Rubial García, “El rostro de las mil facetas. La iconografía palafoxiana en Nueva España”, en *Juan de Palafox y Mendoza. Imagen y discurso de la cultura novohispana*, José Pascual Buxó, coord., Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 18 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2002), 300-324.



10. Luis Berrueco, *Patrocinio de la Inmaculada Concepción sobre los obispos y el cabildo de la catedral angelopolitana. Sacristía de la Catedral de Puebla*. Foto: Héctor Crispín González. Cortesía de Claudia Cristell Marín Berttolini.

El cuadro de Berrueco es especialmente notable también por la fidelidad con que se representan los rostros de los obispos Palafox y Álvarez de Abreu, y quizá también los de los capitulares. Frente a las obras de “patrocinio” de los siglos anteriores, en las cuales los “protegidos” no mostraban rasgos individualizados, en varios de los personajes pintados en las del XVIII en estos cuadros estamos ante verdaderos retratos. Esta característica se vuelve más notable en las últimas décadas de dicha centuria, lo que coincide además con el inusitado éxito que tuvieron los patrocinios del patriarca san José tanto en las catedrales como en otros ámbitos clericales e incluso entre la nobleza indígena.

Los patrocinios del Señor san José y de la Virgen María como discursos políticos

El culto a san José tuvo un gran desarrollo en la Nueva España desde el siglo XVI. En el primer concilio provincial mexicano de 1555, el episcopado había



proclamado al padre putativo de Cristo como patrono y abogado de la Iglesia novohispana, patronato ratificado en el tercer concilio de 1585. Pero los obispos no fueron los únicos en promocionarlo; antes que ellos los franciscanos y después los carmelitas descalzos (por ser devoción de santa Teresa) lo tenían como una de sus principales advocaciones. Los ayuntamientos de varias ciudades, como Puebla y México, lo juraron como su patrono contra rayos y tempestades. A lo largo del siglo XVII, como lo ha señalado Jaime Cuadriello, en varias de sus representaciones se le asoció con el bíblico José, el virrey de Egipto, se le comenzó a representar con una corona y se le consideró un cuasi rey de la Nueva España.³¹

La efímera jura que el rey Carlos II hizo en 1678, poniendo a san José como patrono de sus dominios, y la impugnación a dicho patronato por parte de la catedral de Santiago de Compostela, debió afianzar aún más la

31. Jaime Cuadriello, "San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de las Indias", *Memoria, Revista del Museo Nacional de Arte*, núm. 1 (otoño-invierno 1989): 5-56.

vinculación del Patriarca con la Nueva España, en cuyo territorio se hizo caso omiso de la impugnación compostelana y donde san José siguió siendo visto como patrono del imperio. Esto favoreció que en el siglo XVIII se popularizaran las imágenes que representaban su patrocinio y, a partir de la segunda mitad de la centuria, lo mostraron a menudo coronado y cubriendo con su manto a las autoridades imperiales, tanto al rey y al papa, como a los máximos funcionarios americanos.³²

Varios de estos cuadros se encargaron para las catedrales, cuyos cabildos en tiempos de Carlos III se debatían entre la fidelidad a sus obispos ilustrados y al rey y los intereses locales de sus canónigos. Éstos, y en general el clero secular, se habían visto fuertemente golpeados por la creciente interferencia del rey en la administración de los diezmos, por las demandas constantes del llamado subsidio eclesiástico³³ y por las amplias prerrogativas sobre las iglesias españolas y americanas que, bajo presiones políticas, el pontífice había concedido a la Corona borbónica en tres concordatos, el de 1717, el de 1737 y, sobre todo el de 1753. Gracias a ellos, los monarcas recibieron el dominio absoluto sobre las iglesias hispánicas y el control total de sus nombramientos eclesiásticos. Con los concordatos se consolidaba un régimen, el regalismo, que veía dichos privilegios como algo inherente al ejercicio de la soberanía del monarca y no como concesiones pontificias.

En este contexto se pintaron tres cuadros que tenían el patrocinio del patriarca como tema y que fueron promovidos por los obispos borbónicos. El primero, realizado para la catedral de Mérida en Yucatán en 1783, está vinculado con un conflicto local entre las autoridades civil y religiosa. En él se representa al patriarca cobijando al obispo benedictino fray Luis Piña y Mazo y al gobernador Joseph Merino, quienes presiden a cuatro personajes anónimos que simbolizan al clero yucateco (un fraile y un cura) y a dos laicos españoles.

32. Antes que lo hiciera Carlos II para el imperio español, ya habían jurado a san José como protector el emperador austriaco Fernando III durante la Guerra de 30 años (1648) y Leopoldo I cuando aún era regente durante el sitio de Viena por los turcos en 1683. Agradezco a Jorge Luis Merlo Solorio esta nota.

33. El subsidio era una contribución directa de 6 por ciento sobre los ingresos del clero, fueran comunidades o individuos del clero secular o regular. Sobre este tema véase el estudio de Rodolfo Aguirre Salvador, *Un clero en transición. Población clerical, cambio parroquial y política eclesiástica en el arzobispado de México (1700-1750)* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2012), 285-318.

Realizado con motivo del arribo del nuevo gobernador, después de unas conflictivas relaciones del obispo con el funcionario anterior, muestra las expectativas de la mitra para que ambos poderes funcionen de manera armónica bajo la mirada del ministerio celestial de san José. El acuerdo no duró mucho pues ambas autoridades volvieron a enfrentarse unos meses después.³⁴

En otros dos lienzos relacionados con las catedrales se mostraban, con un ambiguo discurso, al rey Carlos III y al papa Pío VI, representados en un mismo nivel y sumisión. En el Museo Regional de Morelia hay un san José en su advocación de “refugio de los agonizantes”, bajo cuyo manto se colocó al rey y al Papa y, junto a ellos, al obispo Juan Ignacio de la Rocha, quien gobernó la diócesis michoacana entre 1777 y 1782 y muy posiblemente estuvo implicado en su factura.³⁵

Con tema similar, y retratando a las mismas autoridades imperial y pontificia, Miguel Jerónimo Zendejas pintó un cuadro para la capilla de las reliquias de la catedral de Puebla en 1786, año calamitoso por la escasez de alimentos provocada por la pérdida de las cosechas a consecuencia de las heladas. A san José se le representa coronado, cargando al niño Jesús con una cruz en los brazos, rodeado de los ángeles protectores de Puebla y bajo la mirada del Padre Eterno y del Espíritu Santo. El obispo Victoriano López Gonzalo, quien aparece retratado detrás del papa Pío VI, tuvo una especial actividad caritativa durante la crisis agrícola y el cuadro dedicado a san José debió ser promovido por él como parte de su proyección como “padre de los pobres”. Detrás del obispo están un canónigo y un párroco en representación de la catedral y del clero secular. En el extremo opuesto al grupo eclesiástico, Carlos III ofrece su cetro y corona al Patriarca, seguido del virrey Bernardo de Gálvez, de un indígena que porta en su mano un corazón y del recién llegado intendente de Puebla, Manuel Flon.

En los tres cuadros es muy explícito el mensaje de sujeción a las autoridades, tanto terrenas como celestiales, ambas representadas con un mismo sentido de protección. Ésta se ve especialmente remarcada en el caso del “patrocinio” poblano, estudiado por Alejandro Andrade, pues tanto el obispo López como el virrey Gálvez estaban tomando medidas para paliar los efectos de la crisis.

34. Víctor Hugo Medina Suárez, “Cuadro del patrocinio de San José. Conflictos jurisdiccionales entre el obispo y el gobernador (Yucatán 1780-1795)”, *Temas Antropológicos. Revista de Investigaciones Regionales* 40, núm. 2 (abril-septiembre de 2018): 1-15.

35. Corvera, “El patrocinio. Interpretaciones sobre una manifestación artística novohispana”, 136.



11. Miguel Jerónimo Zendejas, *Patrocinios de san José y la Virgen sobre las autoridades civiles y eclesiásticas y los indios*, parroquia de Tamazulapan, Oaxaca, 1754. Tomado de Vargas Lugo, coord., *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII* (vid infra n. 37), 264.

Por otro lado, la presencia de un indio en el lienzo de Zendejas hace patente que los “naturales” fueron la población más abatida por el hambre, pero también que, a pesar de las circunstancias debían seguir fieles a sus autoridades.³⁶

Esa necesidad de mostrar sujeción al patrocinio celestial y terrenal se hizo presente también en las comunidades indígenas, donde las imágenes de san José como protector se multiplicaron a partir de la segunda mitad del XVIII y en varias de ellas el monarca y el pontífice fueron representados como garantes de dicha protección. Son especialmente notables dos que se encuentran en el templo parroquial de Tamazulapan (Oaxaca), firmados también por Miguel Jerónimo Zendejas y fechados en 1754, el mismo año en que la parroquia dominica fue entregada al clero secular. El lienzo del patrocinio de san José sobre Fernando VI

36. Alejandro Andrade Campos, “José patriarca universal. Uso y función de las representaciones josefinas en la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII”, tesis de maestría en Historia del Arte (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2016), 85-91. Ésta se puede consultar en www.tesis.unam.mx.



12. Juan Rodríguez Juárez, *La Virgen del Carmen como Sedes Sapientiae protege al emperador, al pontífice y a su orden*. Sacristía del templo del Carmen Viejo, Centro Histórico, Ciudad de México. Tomada de Ilona Katzew, Jaime Cuadriello, Paula Mues y Luisa Elena Alcalá, *Pintado en México (1700-1790)*. *Pixit Mexici* (Ciudad de México y Los Ángeles: Fomento Cultural Banamex/Los Angeles Country Museum of Art, 2017), 117.

y Benedicto XIV y las autoridades españolas, de formato muy similar al de la catedral de Puebla que fue pintado 32 años después, comparte el espacio con otro que representa a la Virgen con el Niño Jesús protegiendo bajo su manto a hombres y mujeres de la comunidad indígena. Es significativo que en ambos cuadros las imágenes celestiales estén coronadas, lo que reafirma la necesidad de sujeción a la monarquía hispana, reinante “por la gracia de Dios” (fig. 11).³⁷

Los cuadros de Tamazulapan muestran también que el modelo de los patrocinios josefinos protegiendo a las autoridades no era exclusivo de este patriarca, y que otras representaciones ya habían colocado a María en un papel similar. Uno de los ejemplos más tempranos a este respecto es una Virgen del Carmen en la sacristía del templo que esta orden tenía en el barrio de San Sebastián de la Ciudad de México. El cuadro está fechado en 1708, firmado por Juan Rodríguez Juárez y muestra a dicha advocación mayestática, sentada en un trono, sin el niño, como *Sedes Sapientiae*. Bajo un manto sostenido por dos ángeles, frailes y monjas carmelitas encabezados respectivamente por san Juan de la Cruz y

37. Elisa Vargas Lugo, coord., *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España. Siglos XVI al XVIII* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex/Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas/Dirección General de Personal, 2005), 264 y 267.

santa Teresa comparten la protección con un emperador y un pontífice “genéricos”, símbolos de las máximas autoridades de la cristiandad, pero que no representan ni a Felipe V ni a Clemente XI. Jaime Cuadriello ha estudiado este cuadro en el contexto de la guerra de sucesión de España, pintado en plena lucha entre el archiduque Carlos de Austria y Felipe de Borbón, al tiempo que llegaba a América la noticia del nacimiento del hijo de este último, el príncipe Luis Fernando (nombres de los dos reyes santos y primos) y con un pontífice que simpatizaba con la causa austriaca. El provincial carmelita recién electo (y retratado en el lienzo) quiso mostrar una “neutralidad acomodaticia”, aunque inclinada hacia los borbones, tras la condena de varios carmelitas poblanos que conspiraban a favor del archiduque Carlos de Austria (fig. 12).³⁸

Aunque excepcional y en un contexto distinto, es notable también el cuadro que se encuentra en el santuario tlaxcalteca de San Miguel del Milagro, en el cual se muestra al arcángel cobijando bajo su manto a un pontífice y a un joven rey (quizá Fernando VI) quien encabeza a un numeroso grupo de indios, la mayoría macehuales, cuya vestimenta denota su condición social y cuya presencia, excepcional en este tipo de representaciones, habla del origen de la mayoría de los peregrinos que asistían al santuario que contiene dicha imagen.³⁹

Junto con las catedrales, los carmelitas y los pueblos indígenas, los jesuitas representaron también con intenciones “políticas” a las autoridades bajo el manto protector de la Virgen o de san José. Un ejemplo de este modelo apareció en el ámbito de la Compañía en 1735 en un gran lienzo pintado por José de Ibarra para el templo de su colegio noviciado en Tepotzotlán consagrado a san Francisco Javier. La imagen se encuentra en una de sus capillas, la dedicada a san José, que fue inaugurada en 1738 a expensas del escribano mayor de la Real Hacienda, Diego Ruiz Aragonés, y que resguardaba como reliquia un pedazo del manto del patriarca. En el cuadro semicircular, colocado al final de la bóveda enfrente del altar mayor, fueron representados bajo el manto protector del santo patriarca el rey Felipe V y el papa Clemente XII, con sus séquitos de nobles el primero (incluido el donante Ruiz Aragonés), y de los jesuitas, el segundo. El carácter monárquico del mensaje se reafirmaba con la corona que san José está recibiendo de manos de Cristo y de María.

38. Un análisis minucioso de dicho cuadro en Cuadriello, “Politización y sociabilidad de la imagen pública”, 116-118.

39. Vargas Lugo, *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, 365 y 366.



13. José de Ibarra, *Patrocinio de san José sobre las autoridades y los jesuitas*, capilla relicario de San José, templo de San Francisco Xavier, Tepozotlán, Estado de México. Tomado de Juana Gutiérrez Haces, coord., *La pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, 4 vols. (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Museo del Prado, 2008), vol. I, 326.

Al colocar al rey y al papa como pilares de la sociedad y al santo como monarca, se sacralizaba el poder espiritual y temporal que tales figuras simbolizaban, aunque en esos tiempos la relación entre ambos estaba lejos de ser tan armónica como ahí se pintaba. Cuando se estaba dedicando la capilla se acababa de firmar el concordato de 1737 entre la monarquía española y la Santa Sede, el cual reforzaba los controles del rey sobre las iglesias de todo el imperio. Por otro lado, la presencia de los jesuitas detrás del Papa no dejaba de ser significativa, dada la defensa a ultranza que la Compañía realizaba de la primacía pontificia (fig. 13).⁴⁰

El último concordato entre el papado y la monarquía hispánica se firmaba, como mencioné arriba, en tiempos del rey Fernando VI en 1753, cuando aún los jesuitas tenían una gran influencia en la corte gracias a los oficios del confesor del rey, Francisco de Rávago, quien participó activamente como su

40. Mues, *El pintor novohispano José de Ibarra*, vol. I, 187-189.



14. José de Ibarra (atribuido), *Patrocinio de la Virgen sobre el rey y el Papa*, Pinacoteca de la Profesa, Centro Histórico, Ciudad de México. Tomada de *Un privilegio sagrado. La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* (Ciudad de México: Museo de la Basílica de Guadalupe-Apostólico Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe, 2006), 147.

representante en la firma del importante acuerdo.⁴¹ Es muy probable, como sugiere Paula Mues, que a raíz de ese acontecimiento se pintara otro cuadro de patrocinio, pero en esta ocasión no de san José sino de la Virgen con el Niño. Esta obra, atribuida por dicha investigadora a José de Ibarra, está actualmente en la pinacoteca de la casa Profesa de la Ciudad de México y en ella se representan, bajo el manto protector sostenido por dos angelillos, al rey Fernan-

41. Francisco Iván Escamilla González, “Los confesores reales de España en la época borbónica y su intervención en la política americana de la monarquía: el caso de Francisco de Rávago, S. J., confesor de Fernando VI”, en *La dimensión imperial de la Iglesia novohispana. Siglos XVI-XVIII*, Pilar Martínez y Francisco Cervantes, coords. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Instituto Alfonso Vélaz Pliego, 2016), 225-248.

do VI, al papa Benedicto XVI, al arzobispo Manuel Rubio y Salinas, a otros dignatarios civiles y eclesiásticos y a dos miembros de la Compañía de Jesús.⁴²

Es paradójico que por esos años los jesuitas estuvieran sufriendo fuertes ataques por parte de los jansenistas ilustrados, quienes los llevarían a su expulsión de los dominios franceses, portugueses, austriacos y españoles 15 años más tarde y a su final extinción por el papado en 1773 (fig. 14).

Para continuar con la tradición jesuita de la que fueron herederos, los oratorianos de san Felipe Neri se volvieron grandes promotores del patrocinio de san José, sobre todo desde que recibieron el templo de la Profesa de la capital, abandonado a raíz de la expulsión en 1767. En ese año está fechado, por ejemplo, un lienzo de José de Alcívar donde el patrono de la Nueva España se representa junto con san Felipe Neri, el fundador de la congregación, y la Virgen de las Nieves, su patrona.⁴³ En 1774, el mismo pintor realizó otro lienzo donde los representados bajo el manto son el arzobispo Antonio Núñez de Haro, el virrey Antonio María Bucareli (quien les cedió el templo de la Compañía en 1771) y otros cuatro personajes benefactores de la congregación.⁴⁴

Como sucedió con otras devociones jesuitas (el Sagrado Corazón, la Virgen de la Luz, Nuestra Señora del Refugio, la Virgen de Loreto o san Juan Nepomuceno), el venerado patriarca san José se convirtió en otro mudo reproche por la injusta expulsión decretada por Carlos III y se volvió un tema politizado que impugnaba visualmente las nefastas reformas borbónicas que estaban afectando a muchos de sus vasallos americanos, criollos, mestizos e indígenas.⁴⁵ ¿No sería aventurado pues suponer que la proliferación de este modelo dirigido a promover la sujeción y la obediencia a la monarquía tuviera un efecto contrario en los receptores? ¿No despertaría en ellos un vago sentimiento de orgullo patrio el ver a reyes, papas, virreyes, gobernadores y obispos arrojados ante un coronado san José, el verdadero monarca de la Nueva España?

42. Mues, *El pintor novohispano José de Ibarra*, vol. I, 210-211.

43. Con una factura muy similar, José de Alcívar pintó otro patrocinio de san José fechado en 1783 que se encuentra en la actualidad en el museo del excolegio de *Propaganda Fide* de Guadalupe en Zacatecas.

44. Corvera, "El patrocinio. Interpretaciones sobre una manifestación artística novohispana", 118 y 138.

45. Antonio Rubial García, "La politización de las imágenes. La propaganda projesuitica antes y después de la expulsión (1750-1800)", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, t. LVI (Ciudad de México: Academia Mexicana de la Historia/Secretaría de Educación Pública, 2015), 9-32.

Epílogo

En el Siglo de las Luces, el modelo iconográfico del patrocinio se convirtió sin duda en una importante manera de representación social en la Nueva España, inmersa en las concepciones teológicas, jerárquicas, eclesiásticas y estamentales del Antiguo Régimen. Además de los numerosos ejemplos donde el manto manifestaba simbólicamente la protección celestial, muchos otros lienzos, esculturas y relieves que no presentaban dicho elemento tenían, sin embargo, el mismo sentido de protección/sumisión y daban forma a intereses sociales con un claro énfasis en declarar la superioridad de las corporaciones eclesiásticas protegidas por el cielo. Todas esas imágenes constituían la manifestación gráfica de un modelo social, pero eran sólo una mínima parte de otras muchas maneras de representación que se insertaban en prácticas corporativas o en la participación de las autoridades e instituciones en las procesiones y en las fiestas.

En los virreinos americanos esta representatividad se hacía más necesaria pues los embates de la secularización y del regalismo se manifestaban más brutales, por su situación de dependencia y por la ceguera de quienes tomaban las decisiones en Europa quienes consideraban a América sólo como una fuente inagotable de riqueza, sin tener en cuenta los perjuicios que sus políticas ocasionaban. Entre los más afectados estaban los sectores eclesiásticos, uno de los estamentos privilegiados de esa sociedad, cuya respuesta a los retos del mundo moderno fue, entre otras, mostrarse protegidos por el cielo. Las contradicciones surgidas de la confrontación de valores generaban discursos idealizados y, mientras el sistema corporativo estaba en crisis y se cuestionaba a la autoridad, ambos eran presentados dentro de un espacio inmutable y celestial, donde Dios seguía siendo un rey y un padre, los santos, unos patronos y los fieles, unos vasallos, clientes ejemplares e hijos obedientes. Ante una realidad cambiante que se desestructuraba, la única salida, el punto de fuga, era mirar al cielo con una desmesurada esperanza de que de allá llegara la solución... y la salvación. ❖

N.B. Agradezco a Paula Mues Orts y a Jessica Ramírez Méndez por la lectura, comentarios y aportaciones a este texto y a Jorge Merlo por sus sugerencias de lecturas en el tema de san José. Una versión muy resumida de él se presentó en el coloquio A la luz de Roma. Santos y Santidad en el Barroco Iberoamericano, del 17 al 20 de septiembre de 2018. Dicho texto fue parte de la conferencia magistral inaugural: “La santidad politizada. La utilización de los santos en la construcción de las identidades del clero regular novohispano en el siglo XVIII”.

The Origins, Spread and Interfaith Connections around the Prayer Beads: A Case Study of the Evangelization of Japan

Los orígenes, difusión y conexiones interreligiosas en torno a las cuentas de oración: un caso de estudio de la evangelización de Japón

Artículo recibido el 9 de octubre de 2020; devuelto para revisión el 9 de enero de 2021; aceptado el 12 de enero de 2021; <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2021.119.2761>

Rie Arimura Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, rie_arimura@enesmorelia.unam.mx, <https://orcid.org/0000-0003-0686-6174>

Research lines Nanban art and Mexican colonial art.

Líneas de investigación Arte namban y arte colonial mexicano.

Publicación más relevante *Iglesias kirishitan: el arte de lo efímero en las misiones católicas en Japón (1549-1639)* (Mexico City: Universidad Iberoamericana, 2017).

Abstract Praying with a string of beads is not exclusive to Catholicism. Various Asian religions have had a similar tradition since before the advent of Christ. This paper addresses the parallels between different religious traditions, as well as the origin, formation and spread of the Holy Rosary and its variants called “crowns.” It also analyzes the intersections between Buddhist and Catholic prayer traditions during the period of the evangelization of Japan (1549-1639). To this end, it draws on a theoretical framework aimed at interpreting the acceptance of Christianity from the point of view of ordinary people, by comparing the similarities and differences between the beliefs, practices, and organizational structure of popular Buddhism (in particular, Jōdo-shū and Jōdo-Shinshū, branches of Pure Land Buddhism) and those of Catholicism.

Keywords Catholic missions in Japan; *Kirishitan* studies; Pure Land Buddhism; the Holy Rosary; Franciscan Crown; Crown of the Virgin of Consolation and Cincture.

Resumen Rezar con sarta de cuentas no es exclusivo del catolicismo, sino que distintas religiones asiáticas tienen una tradición similar desde antes del advenimiento de Cristo. Este trabajo aborda los paralelismos entre

diferentes tradiciones religiosas, así como el origen, la formación y la difusión del Santo Rosario y sus variantes llamadas coronas. Analiza también las intersecciones entre las tradiciones de rezo budistas y católicas durante el periodo de la evangelización de Japón (1549-1639). Para ello, se apoya en el marco teórico propuesto para interpretar la aceptación del cristianismo desde el punto de vista del pueblo ordinario por medio de comparar las similitudes y diferencias entre las creencias, las prácticas y la estructura organizativa del budismo popular (particularmente Jōdo-shū y Jōdo-Shinshū, ramas del budismo de la Tierra Pura) y las del catolicismo.

Palabras clave Misiones católicas en Japón; estudios *kirishitan*; budismo de la Tierra Pura; el Santo Rosario; la corona franciscana; la corona de la Virgen de Consolación y Correa.

RIE ARIMURA

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA,
UNAM

The Origins, Spread and Interfaith Connections around the Prayer Beads:

A Case Study of the Evangelization of Japan

I nterreligious experience between Christianity and popular Buddhism is an emerging approach in the studies of Catholic missions in early modern Japan. This perspective challenges us to rethink Japanese Christianity, by calling into question traditional historiography interpreted “from above,” namely, from the viewpoint of European missionaries and local ruling class. Historians influenced by the Annales School and researchers of comparative religion have explored the *Kirishitan* networks, practices and beliefs “from below,” that is, from the perspective of ordinary people, who were the true support of the Japanese Church.¹

Even though the term *Kirishitan* derives from the Portuguese word *christão*, this concept is not an exact synonym of “Christian,” but refers to a world of faith unique to Japan. The *Kirishitan* beliefs and practices were formed by the

1. See in this regard Shinzō Kawamura, *Kirishitan shintososhiki no tanjō to henyō: “Konfuraria” kara “konfuraria” e* (Tokyo: Kyōbunkan, 2003); Yukiyasu Ohashi, *Kirishitan minshūshi no kenkyū* (Tokyo: Tokyodo, 2001); Ikuo Higashibaba, *Christianity in Early Modern Japan: Kirishitan Belief and Practice* (Leiden: Brill, 2001); Yoshiki Hazama, “Protestantism to Ikkō-shū: Kirishitan bunsho ni motozuku hikaku kenkyū shiron,” *Ajia, Kirisutokyō, Tagensei*, no. 9 (2011): 51-69, <https://doi.org/10.14989/139307>.

interconnection between Japanese religion—which mixes elements from Shintoism, Buddhism, and Taoism—and the Catholicism transmitted from Europe from the mid-16th to early 17th centuries. Its religiosity is based on a belief system predicated and assimilated in the Japanese language. Hence, Ikuo Higashibaba points out the importance of clarifying how Japanese converts perceived the similarities and differences of a new religion by comparing with native religious traditions, and thus to construct a “history of acceptance” of the *Kirishitan* beliefs.²

In accordance with this perspective, it is pertinent to study the practices and beliefs linked to the Holy Rosary in Japan, since both Buddhism and Catholicism share a similar custom of using strings of beads for their respective prayers. Catholic rosary beads were called *kontatsu* in Japanese, a term derived from the Portuguese word *contas*. Its etymological meaning coincides with that of Japanese Buddhist string of beads, called *juzu* 数珠 (lit. “beads to count”). The spread of specific prayer formulas was related to the popularization of faith in both religions. In the light of their confluent points, some questions arise: how did the Japanese converts accept Catholic rosary and blessed beads? To what extent was the conversion of Japanese people thorough?

This paper focuses on the origins, spread and interfaith beliefs of the Christian prayer beads, that is, the devotion of the Holy Rosary and its variants. The Franciscan Crown is also known as the Rosary of the Seven Joys of Our Lady. According to the Franciscan historian Luke Wadding (1588-1657), the origin of the Seraphic Rosary dates back to the year 1422. A young Franciscan novice named James decided to abandon conventual life and return to the secular world. Before entering the order, he used to offer a garland of natural flowers to the statue of the Virgin Mary, while, in the convent, he could no longer continue this devotion. But the Virgin appeared to him saying not to be sad for this reason. Instead of giving her wreaths of flowers that wilted soon and could not be found anywhere, she asked him to weave for her a wreath of prayer, which would never wilt and stay fresh forever. Thus, Mary suggested, the novice should recite in honor of her seven joys.³

2. Ikuo Higashibaba, *Kirishitan Juyōshi: Oshie to shinkō to jissen no shosō* (Tokyo: Kyōbunkan, 2018), 9-10, 15.

3. John Mark, *Franciscan Order of the Divine Compassion. Daily Office Prayers: Including The Collects Psalter and Lectionary* (Morrisville, N.C.: Lulu Publishing, 2015), chap. “The Franciscan Crown Rosary.”

Similarly, the Marian prayer of the Order of the Hermits of Saint Augustine is called the Crown of the Virgin of Consolation and Cincture. The holy Mary used a cincture throughout her life in accordance with the custom of Hebrew virgins. She was also buried with it. According to a pious tradition, at the time of the Virgin's death, all the apostles were providentially gathered together with her except Saint Thomas, who arrived in Jerusalem three days later. To fulfill his desire to see the Virgin, who had already been buried, the tomb was opened. To everyone's surprise, there was no longer the body of the Virgin, but only the canvases with which her body had been wrapped, and the cincture, which Mary had used all her life. Saint Thomas recognized this holy relic and kissed it with great respect.⁴

At the end of the 4th century, the devotion to the holy cincture of the Virgin Mary was resuscitated thanks to Saint Monica (332-387), mother of Saint Augustine (354-430). Saint Monica was in the greatest sorrow for the death of her husband, Patricius, and for her son's paganism before his conversion. To lighten her grief, she remembered the loneliness of Mary after the death of her Divine Son, prayed to Our Lady and asked her to show the manner of dressing that the Virgin had used in this life. Her prayer and wish were heard. The Holy Mother appeared to her dressed in a black habit and girded with a cincture, and said, "This is the dress I wore when I was among mortals, and you will wear it as a sign of my devotion."⁵ Mary also promised that "whoever wore this belt would receive her special consolation and protection."⁶ Sometime later, Augustine had a vision of divine grace, and converted to Christianity. He received from Saint Ambrose a monk's habit and the cincture which Saint Monica had prepared for him.⁷

This work is organized in four sections. The first presents parallels between non-Christian and Christian traditions concerning the use of strings of prayer beads. The second addresses formation and development of prayer for the

4. *El cofrade de Ntra. Señora de la Consolación y Correa de san Agustín, ó breve devocionario, ... y novena en la iglesia de San Pablo de Agustinos Calzados de Manila* (Manila: Imprenta de los Amigos del País, 1854), 13-14; *La madre del Consuelo. La correa de la Virgen. Su archicofradía, gracias milagrosas, indulgencias, novena y oraciones* (Madrid: Ibérica, ND), 4-5.

5. *El cofrade de Ntra. Señora de la Consolación y Correa de san Agustín*, 17-18; *La madre del Consuelo*, 6-7.

6. <https://udayton.edu/imri/mary/o/our-lady-of-consolation.php>, accessed June 10, 2020.

7. *El cofrade de Ntra. Señora de la Consolación y Correa de san Agustín*, 19; *La madre del Consuelo*, 7.

Rosary. The third mentions the spread of Catholic prayer beads in the overseas missions until reaching Japan by the two opposite maritime routes opened up by the Portuguese and Spanish empires. Finally, the fourth analyses the intersection between Buddhist and *Kirishitan* prayer traditions.

A close connection between both religions is also seen not only in the use of strings of beads but also in the images. In particular, two Japanese Jesuit paintings depicting *The Virgin with the Child and their fifteen mysteries* and *Loyola and Francis Xavier*, show similarities with the composition and function of the Taima mandala of Pure Land Buddhism. This question has been analyzed in my article entitled “El Rosario y el *juzu*: experiencias interreligiosas del periodo Kirishitan.”⁸ Similarly, I have conducted a formal and iconographic analysis of the images related to the Rosary in my work “Transculturación y sincretismo del Rosario en el Japón moderno temprano.”⁹ This paper provides new information complementing the above.

Links between non-Christian and Christian traditions

From the earliest times various devices for counting prayers were used in different religions. Beads used to have a double function: as object with supernatural power and prayer counter. By exploring the uses of the rosary in Europe, we find that the rosary in hand used for prayer, the rosary used as a necklace, as well as the relationship between the Virgin Mary and rose are derived from ancient traditions in which certain shrubs became sacred to certain deities, or a certain *mana*, “a sacred impersonal force existing in the universe.”¹⁰ Thus, by going back to ancient Egypt, headbands and crowns made from sacred trees were what transferred the *mana* of gods to priests and kings.¹¹

8. Rie Arimura, “El Rosario y el *juzu*: experiencias interreligiosas del periodo Kirishitan,” in Amadís Ross and Miki Yokoygawa, coords., *Ensayos del Seminario Permanente de Investigación de Arte y Cultura México-Japón*, vol. I. *Miradas sobre las intersecciones culturales* (Mexico City: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, The Japan Foundation), 2022) in press.

9. Rie Arimura, “Transculturación y sincretismo del Rosario en el Japón moderno temprano,” in *Nueva España: puerta americana al Pacífico. Siglos XVI-XVIII*, coord. Carmen Yuste López (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 129-156.

10. Conrad Phillip Kottak, *Cultural Anthropology* (Boston: McGraw-Hill, 2000), 309.

11. Yoshio Noro, *Kiristokyō to Minshū Bukkyō: Jujika to Renge* (Tokyo: Nihon Kirisutokyōdan Shuppankyoku, 1991), 66-67.

In this way, the oak was linked to Zeus, the laurel to Apollo, the olive to Athene, the myrtle to Aphrodite in ancient Greece. The rose was also associated with the latter goddess, since she emerged from the sea together with roses. Her Roman equivalent Venus, therefore, was frequently described with a rose garland as in *De raptu Proserpinae* by the Latin poet Claudian (c.370-c.404 A.D.),¹² and *The Knight's Tale* by Geoffrey Chaucer (c. 1340s-1400).¹³

Prayer beads are not exclusive to Catholicism, but were also used among non-Christian religions long before the advent of Christ. One of the most widely accepted theories for the origin of the rosary is the one proposed by Wilfred Cantwell Smith (1916-2000). According to him, the use of the rosary probably spread out from India, and was adopted by different religions along two paths: it was introduced by Buddhism through Tibet, China, and Japan, while entering Christian Europe via Islam at the time of the crusades.¹⁴ However, there is also the opinion that although mutual influence cannot be ruled out, it is difficult to determine the origins. Moreover, each religion developed its own tradition.¹⁵ Therefore this phenomenon could be considered as cultural parallelism.

On the philological level, the earliest known use of prayer beads in the world is referred to as one of the ten tools of Brahman ascetics in the Jaina canon, most of whose texts have been dated back from the first century BCE to the fourth century CE.¹⁶ In this treatise, beads were in two forms called *ganet-tiya* and *kañchaniyā* in Prakrit, a language used in large parts of India in Mahavira's time. The former is equivalent to *ganayitrika* (lit. "counter") and the latter corresponds to *kāñcana* (gold) in Sanskrit.¹⁷

12. Sebastian de Alvarado y Alvear, *Heroyda Ovidiana, Dido a Eneas, con paráfrasis española y morales reparos ilustrada* (Burdeos: Casa de Guillermo Millanges, 1628), 271; Gabriela Marrón, *El rapto de Proserpina: un nuevo contexto para la trama épica* (Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2011), 148.

13. Sarah Stanbury, "Visualizing," in Peter Brown, ed., *A New Companion to Chaucer* (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2019), 508.

14. Several authors have accepted W.C. Smith's theory. For instance, Noro, *Kiristokyō to Minshū Bukkyō*, 66; Alejandra González Leyva, "La devoción del Rosario en Nueva España," *Archivo dominicano*, XVII (1996): 251-52; John D. Miller, *Beads and Prayers: The Rosary in History and Devotion* (London/New York: Burns & Oates, 2002), 76.

15. Katsuyuki Takahashi, "The Parallels Between the Mandala and the Fifteen Scenes of Mary's Life: A New Perspective Using Jung's Theory of Archetypes," *Ajia, Kirisutokyō, tagensei*, no. 13 (2015): 127, <https://doi.org/10.14989/197472>, accessed May 4, 2020.

16. Melanie Barbato, *Jain Approaches to Plurality: Identity as Dialogue* (Leiden/Boston: Brill, 2017), 33.

17. Padma Sudhi, *Symbols of Art, Religion and Philosophy* (New Delhi: Intellectual Publishing House, 1988), 178; George Frederick Kunz, *The Magic of Jewels & Charms* (Philadelphia:

In India, the evolution of the rosary as a prayer tool is attributed to the Hindus. Materials and number of beads vary according to the sect and cult. A worshipper of Shiva uses a string of 32 beads, while those of Vishnu use ones with 108 beads; this number later acquired symbolic meaning for Buddhism.¹⁸ *Rudraksha*, which literally means “eye of the god Rudra” (i.e. the ancient name for Shiva), is a seed from the *Elaeocarpus ganitrus* and is used in preference as a prayer bead in Hinduism, especially Shaivism, while the votaries of Vishnu prefer *tulasi* beads.¹⁹ It is interesting to note a parallel between the *rudraksha* and the rosary of the Virgin Mary, since both of them are derived from woody plants.²⁰ The Buddhist full rosary consist of 108 beads.²¹ This number corresponds to the “number of mental conditions, or sinful inclinations, which are to be overcome by the recitation of the beads.”²² Instead, the Muslim rosary, called *sebha* or *tasbeih*, is made up of 99 beads for counting the 99 names of Allah.²³

Formation and development of prayer for the Rosary

The cult of the Virgin Mary became increasingly important from the twelfth century on. Collections of Marian miracles in prose were written, as shown by the *Miracula Beate Marie Virginis* (Ms. Thott 128, Royal Library of Copenhagen-

London: J.B. Lippincott Company, 1915), 293, <https://archive.org/details/cu31924029913385/mode/2up> accessed May 4, 2020.

18. See in this regard Immanuel Moses Casanowicz, “Collections of Objects of Religious Ceremonial in the United States National Museum,” *Smithsonian Institution Bulletin*, no. 148 (1929): 160: “108 Brahmans were summoned at Gautama’s birth to foretell his destiny. The Burmese footprints of Buddha have sometimes 108 divisions. The Ka-gyur, the Tibetan canon of scriptures is composed of 108 volumes, and the white pagoda at Peking is surrounded by 108 columns [correctly, small stupas]. In Japan, on the festival of the dead (*bommatsuri* or *bonku*), which is celebrated from the 13th to the 15th of July, 108 welcome fires (*mukaebi*) are lighted along the shores of the sea of lake or river by which a city or village is situated.”

19. Miller, *Beads and Prayers*, 78-79.

20. Noro, *Kirisutokyō to Minshū Bukkyō*, 66.

21. “The full rosary of 108 beads is usually divided by three beads of a different size or material into four groups of 27 beads each. The two ends of the string before being knotted are passed through three extra beads, called “retaining beads,” or “union holders,” as they keep the proper rosary beads in position and indicate the completion of a cycle. They symbolize the Buddhist triad —the Buddha, the doctrine (*dharma*), and the community (*sangha*),” in Casanowicz, “Collections of Objects,” 160.

22. Casanowicz, “Collections of Objects,” 160.

23. González Leyva, “La devoción del Rosario” (1996), 251-52.

gen), the *Miracula Sancte Dei Genitricis Virginis Marie, Versifice* composed by the Benedictine monk Nigel of Canterbury (c. 1130-1200), and the *Stella Maris* of John Garland (d. c. 1253).²⁴ Similarly, the cycle of prayers in honor of the Virgin Mary became rooted in the mid-twelfth century. The custom of decorating a statue of the Virgin with a garland of fresh flowers might respond to a liturgical function and led to substitute beads for flowers.²⁵ The number of prayers recited corresponded to a numerology. The *Psalterium Beatae Mariae Virginis* consisted in reciting the Hail Mary 150 times according to the number of the Psalms. In its reduced version, *Rosarium Beatae Virginis Mariae*, the number of recitations of the Hail Mary was 63 times, which coincides with the number of years the Virgin lived.²⁶

In this regard it should be added that the Christian canonical scriptures did not record the death or Dormition of the Virgin Mary. Consequently, there are different traditions regarding the time the Virgin Mary lived on earth. According to the *Revelations* of Saint Bridget of Sweden (c. 1303-1373), Mary herself revealed to her that she had lived 63 years on Earth,²⁷ while another Catholic tradition says that the Virgin Mary departed this life at the age of 72.²⁸ Therefore, the Franciscan cycle of prayer consists of reciting 72 Hail Marys, as mentioned later.

In the 15th century, the Dominican Alanus de Rupe (c. 1428-1475), born in Brittany, linked the recitation of the rosary with the Virgin of the Rosary by spreading the story of the apparitions of the Virgin to Saint Dominic de Guzmán (1170-1221). The objective of this miraculous event was to remind him of the prayer of the rosary and to commission him to spread his preaching as an efficient weapon to combat the Albigensian heresy, which had spread through southern and central France during the twelfth and thirteenth centuries. The

24. Santiago Disalvo, "El gozo del Paraíso en dísticos elegíacos: notas sobre algunos Milagros marianos de Nigel de Canterbury," *Auster*, vol. 20, eo25 (2015): 2. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7763/pr.7763.pdf, accessed July 25, 2020.

25. Suzanne Stratton, "La Inmaculada Concepción en el arte español," trans. José L. Checa Cremades, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. I, no. 2 (1988), chap. V. http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf, accessed July 25, 2020; Cornelius H. Patton, "Rosaries of the Great Religions," *Asia: the American Magazine of the Orient*, no. 22 (October 1922): 775.

26. Stratton, "La Inmaculada Concepción en el arte español," chap. V.

27. Mary Heimann, *Catholic Devotion in Victorian England* (Oxford: Oxford Historical Monographs, 1995), 64-65.

28. George Meriton, *Anglorum Gesta, or, A Brief History of England* (London: Printed by T. Dawks for Tho. Bassett, 1678), 15.

first great propagators of the devotion to the Holy Rosary were Rupe, and his follower Jakob Sprenger (1436-1495), prior of the Dominican convent in Cologne. Rupe established a brotherhood of the Rosary, called *Confratria Psalterii Domini Nostri Jesu Christi et Mariae Virginis* in Douai, France in 1470. Five years later, Sprenger also founded a successful Rosary confraternity in Cologne.²⁹

With regard to the methods of praying the rosary, Rupe claimed that if one prayed 150 Hail Marys every day and marked off every ten of those by one Our Father, the total number of Our Fathers recited in a year (15×365) would equal 5,474, which corresponds to the total number of wounds Christ received on his body during the Passion according to Saint Bernard.³⁰ The basis of the modern Rosary was found for the first time in the *Unser Lieben Frawen Psalter*, attributed to Rupe and published after his death in Ulm in 1483. The points of meditation on the life of Mary—which were later called “mysteries” by the Dominican priest Alberto da Castello (ca. 1450-1522)³¹—were reduced from 50 to 15. These were composed of the five joyful, five sorrowful, and five glorious mysteries. Mary’s assumption and coronation were combined into a single mystery. However, unlike the current version, the Last Judgment was the fifteenth mystery or the fifth glorious mystery.³²

The approval of the granting of indulgence to the confreres of the Rosary by Pope Alexander VI in 1495, was a key event in spreading this devotion in different parts of the world. Simultaneously, the publication of the manual *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, written by Alberto da Castello in 1521, and its reprints contributed to the spread of the fifteen mysteries.³³

The further development of this cult was achieved due to the Council of Trent (1545-1563). Within the ecclesiastical renewal of the Tridentine era, different pious practices and images were reviewed and the legitimacy of devotion to the Rosary was confirmed again. Since this was known to have been used as a

29. Lorenzo Candelaria, *The Rosary Cantoral: Ritual and Social Design in a Chantbook from Early Renaissance Toledo* (Rochester and New York: University of Rochester Press, 2008), 68.

30. Candelaria, *The Rosary Cantoral*, 68.

31. Maya Stanfield-Mazzi, *Object and Apparition: Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes* (Tucson: The University of Arizona Press, 2013), 61.

32. Hitomi Asano and Koichi Goto, “A Study of «Contas»,” *Junshin Journal of Human Studies*, no. 14 (2008): 117; Frederic M. Jelly, O.P., *Madonna: Mary in the Catholic Tradition* (Eugene, Oregon: Wipf and Stock Publishers, 1986), 184.

33. Anne Winston-Allen, *Stories of the Rose: The Making of The Rosary in the Middle Ages* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997), 60.

weapon by Saint Dominic against the heretical Albigenses, the Church employed it as a symbol of struggle and triumph over Protestants and infidels.³⁴ The popularity of the Rosary increased even more after the victory of a Catholic coalition formed by Spain, Venice and Rome against the Ottoman Empire in the naval battle of Lepanto on October 7, 1571, since this triumph was attributed to the intercession of Our Lady of the Rosary.³⁵ This Madonna became the patron saint of the Spanish Armada, giving her a nickname of “La Galeona.”

Similarly in Asia, an expedition to the Moluccas, carried out by Pedro Bravo de Acuña (d. 1606) in 1606 within the context of the rivalry between the Netherlands and Spain, ended successfully thanks to the intercession of Our Lady of the Rosary.³⁶ This Madonna indeed became a protective mother of military enterprises organized by the Spanish Crown. The governor of the Philippines ordered an image of this Virgin Mary to be embroidered on the royal banner to guide the way. Moreover, a painting was executed on canvas representing the Virgin Mary and Child distributing rosaries to the governor, captains and soldiers.³⁷

The devotion to the Holy Rosary became so important that other religious orders requested permission to spread it. Thus, this cult was no longer exclusive to the Dominicans. After all, there were not many differences in the most essential features of prayer. This devotion is also linked to the doctrine of the incarnation of the Word through the blessed Virgin Mary for the salvation of humanity.³⁸ Hence, the Mother of God is worthy of all praise. Ignatius of Loyola (1491-1556), for instance, was a great devotee of the Virgin Mary and instituted the practice of “praying the Rosary to Our Lady, with the most cordial devotion” in his *Exercitia spiritualia*.³⁹ The recitation of the Rosary was also prescribed in the Constitutions of the Society of Jesus.⁴⁰

34. González Leyva, “La devoción del Rosario” (1996), 252-60.

35. González Leyva, “La devoción del Rosario” (1996), 261-62.

36. Diego Aduarte, *Historia de la Provincia del Sancto Rosario de la Orden de Predicadores en Philippinas, Japon y China* (Manila: Colegio de Sancto Thomas, 1640), 327.

37. Aduarte, *Historia de la Provincia del Sancto Rosario*, 328.

38. Magdalena Vences Vidal, *Estudios en torno al arte. Museo de la Basílica de Guadalupe. La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad* (Mexico City: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2008), 21.

39. Ignacio de Loyola, *Exercicios espirituales* (Barcelona: Joseph Giral, 1732), 8.

40. *The Constitutions of the Society of Jesus and Their Complementary Norms: A Complete English Translation of the Official Latin Texts* (Saint Louis: The Institute of Jesuit Sources, 1996),

In addition to the propagation of the recitation of the entire rosary, the Order of Friars Minor developed its own short prayer form, known as “Franciscan Crown” or “Seraphic Rosary.” This is a more simplified formula than Rupe’s method of prayer. The number of mysteries is reduced further to seven to make them easier to memorize. This prayer form is based on the *Corona Beatae Mariae Virginis* (*Corona B.M.V.*), attributed to Saint Bonaventure (1221-1274).⁴¹ It centers on the recitation of prayers in honor of the Joys of the Virgin Mary, instead of three cycles (i.e. the joyful, sorrowful, and glorious mysteries) of the life of Christ.

Some of the first and most active promoters of this devotion were Bernardino of Siena (1380-1444) and his disciple John of Capistrano (1386-1456). The Hungarian Franciscan Pelbart of Temesvár (1435-1504), in his *Stellarium Coronae benedictae Virginis Marie* (1482), proposed contemplating the mysteries in relation to each of the seven parts of the *Corona B.M.V.* These were related to the seven joyful mysteries of the Virgin: the Annunciation, the Visitation, the Nativity, the Adoration of the Kings, the Presentation of Jesus at the temple, the Resurrection and the Coronation of the Virgin. This formula was followed by the Franciscan Mariano da Firenze (d. 1523) in his *Tractatus corone beate Marie Virginis* (1503).⁴² The order of prayer consists of reciting a rosary of seven decades of Hail Marys preceded by the Our Father, the Glory to the Father (*Gloria Patri*), the joy in turn, and at the end two Hail Marys are added to complete 72 years of Mary’s life.⁴³

148-49: “Others (for example, some of the temporal coadjutors who do not know how to read) will have in addition to the Mass their hour, during which they will recite the rosary or crown of our Lady, and they will likewise examine their consciences twice a day, or engage in some other prayers according to their devotion, as was said about the scholastics.” (Part IV, Ch. 4:344); “In regard to the recitation of the rosary, they should be instructed how to think or meditate about the mysteries which it contains, so that they may carry out this exercise with greater attention and devotion. Moreover, if those who know how to read should find more profit in it than in the recitation of the Hours, they could be changed for what will be more helpful, as was already stated.” (Part IV, Ch. 4:345), <https://jesuitas.lat/uploads/the-constitutions-of-the-society-of-jesus-and-their-complementary-norms/Constitutions%20and%20Norms%20SJ%20ingls.pdf>, accessed July 8, 2020.

41. Marianne Schlosser, “Bonaventure: Life and Works,” in Christopher M. Bellitto, ed., *A Companion to Bonaventure. Brill’s Companions to the Christian Tradition: A Series of Handbooks and reference works on the intellectual and religious life of Europe, 500-1800*, vol. 48 (Leiden: Brill, 2014), 45.

42. Stratton, “La Inmaculada Concepción en el arte español,” chap. V.

43. Alejandra González Leyva, “La devoción del Rosario en Nueva España (II),” *Archivo Dominicano*, XVIII (1997): 106.

Another cycle of Marian prayer widely promoted by the Franciscan Order is called *stellarium*, or crown of twelve stars. This prayer is linked to the doctrine of the Immaculate Conception.⁴⁴ Regarding its origin, in his sermon in *Dominica infra Octavam Assumptionis*, Saint Bernard of Clairvaux (1090-1153), Cistercian monk and mystic, identified the Virgin as the Woman of the Apocalypse, “who appears ‘clothed with the sun, and the moon under her feet, and on her head a crown of twelve stars’ (Apocalypse 12:1) but who is also suffering the pangs of childbirth and is confronted by her enemy, the dragon who is the Devil.”⁴⁵ Saint Bernard also interpreted the twelve stars as symbols of Mary’s twelve prerogatives. Later the twelve stars were associated with her twelve joys. These mystical interpretations favored the formation of the prayer cycle of the twelve Hail Marys to commemorate the crown of twelve stars. There is an anonymous work composed by a Franciscan friar at Montefalcone in 1474 and entitled the *Corona di dodice stelle*.⁴⁶

As for the Crown of the Virgin of Consolation and Cincture, when establishing the Order of Saint Augustine in the 13th century, the Augustinians adopted the black leather cincture as a distinctive part of their habit. The faithful also were used to girding themselves with a belt in honor of the saints. To meet these devotional demands, two Augustinian brotherhoods were founded in the church of Saint James at Bologna. First, Pope Eugene IV (1431-1447) approved a Confraternity of the Cincture of St. Augustine and St. Monica in 1439.⁴⁷ The devotion to the holy cincture increased markedly after the canonization of Saint Nicholas of Tolentino (1245-1305) in 1446. Consequently, a Confraternity of Our Lady of Consolation was erected in

44. Lesley K. Twomey, “La corona de las doce estrellas: devoción y desarrollo,” in *Actas XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (held during July 19-24, 2004 at Monterrey, Mexico), 2007, vol. II, 602, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_2_052.pdf, accessed July 8, 2020; Lesley K. Twomey, *The Fabric of Marian Devotion in Isabel de Villena’s Vita Christi* (Woodbridge: Tamesis, 2013), 179.

45. Naoë Kukita Yoshikawa, *Margery Kempe’s Meditations: The Context of Medieval Devotional Literature, Liturgy, and Iconography* (Cardiff: University of Wales Press, 2007), 24.

46. Stratton, “La Inmaculada Concepción en el arte español,” chap. V; Leone Bracaloni O.F.M., “Origine, evoluzione ed affermazione della Corona francescana mariana,” *Studi francescani* XXIX, no. 4 (1932): 264.

47. Andrew Alphonsus MacErlean, *The Catholic Encyclopedia: An International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline, and History of the Catholic Church* (New York: Robert Appleton Company, 1912), vol. 4, 357.

1495.⁴⁸ In 1575 the Prior General of the Augustinian Order, Tadeo Guidelli, merged both brotherhoods into a single confraternity. This union was confirmed by Gregory XIII (1572-1585) in his Bull *Ad ea* (July 15, 1575). In the following year, this pontiff, who was from Bologna, raised the congregation, named the Holy Cincture of Our Lady of Consolation, to the rank of arch-confraternity.⁴⁹ The members were obliged to wear a leather belt, and to pray daily thirteen Paternosters, Hail Marys, and the Salve Regina.⁵⁰

Spread of the Rosary and Crowns in the overseas missions

There were two transmission routes of the Rosary before reaching Japan. One was the Portuguese sea route eastward to Asia and the other was the Spanish route, passing through Mexico and the Philippines. The former was the route taken by the Society of Jesus, which began to evangelize Asia, while the latter was the route of the mendicant missions. This section addresses the propagation and acceptance of the Rosary in New Spain as an antecedent of the mendicant missionary experience before arriving in Japan.

The Society of Jesus

The Catholic missions in Asia were undertaken by the Society of Jesus under Portuguese patronage. The devotion to the Holy Rosary was spread from the time of Francis Xavier (1506-1552). This saint always hung a large rosary from his neck. The first Japanese Jesuit Brother Lorenzo Ryosai (1526-1592), who supported Father Gaspar Vilela (1525-1572) around 1560, had a rosary in his

48. Frances Andrews, *The Other Friars: Carmelite, Augustinian, Sack and Pied Friars in the Middle Ages* (Woodbridge: The Boydell Press, 2006), 146; Elizabeth C. Tingle, *Indulgences after Luther: Pardons in Counter-Reformation France, 1520-1720* (New York: Routledge, 2016).

49. Montague Summers, *The History of Witchcraft and Demonology* (New York: Routledge, 1996), 83; Jesús Miguel Benítez Sánchez, "Advocaciones marianas en la Orden de San Agustín," in *Advocaciones Marianas de Gloria*, Simposium (San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012), 611; *El cofrade de Ntra. Señora de la Consolación y Correa de san Agustín*, 25-26; *La madre del Consuelo*, 10-12.

50. *El cofrade de Ntra. Señora de la Consolación y Correa de san Agustín*, 31.



1. Kano Naizen, *Nanban screen*, detail, early 17th century, © Kobe City Museum.

hands.⁵¹ Similarly, Jesuit and Franciscan missionaries and Japanese Christians are depicted with a rosary in their hands in Nanban folding screens attributed to Kano Naizen (1570-1616) and now belonging to the Kobe City Museum (fig. 1) and the National Museum of Ancient Art in Lisbon.⁵² Great fervor for blessed rosary beads, particularly among the Japanese was reported in different missionary sources. Wearing a rosary around the neck was regarded as “the greatest sign of being Christian.”⁵³

51. Akiko Itō, “Kirishitan juzu rosario no wagakuni niokeru yōtai: Ibutsu kara mita Kirishitan jidai no shinkō fukugen wo mezashite,” *Bulletin of Osaka Center for Cultural Heritage*, 4 (2006): 43.

52. You can find Nanban folding screen attributed to Kano Naizen and belonging to the National Museum of Ancient Art in Lisbon at the following link: <https://artsandculture.google.com/asset/nanban-folding-screens-seal-of-kano-naizen/IQF5r2DpaLK1fg>, accessed July 25, 2020.

53. Francisco Carrero, *Triunfo del Santo Rosario y Orden de santo Domingo en los reinos del*

The brotherhoods were essential lay organizations aimed not only at promoting prayers and strengthening the faith, but also at maintaining the Christian faith without clergy in the context of persecution. Before Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) issued an edict to expel Christian missionaries in 1587, the *Irmandade da Misericórdia* (Brotherhood of Mercy) and hospitals, which were engaged in charitable activities, were especially important within the Japanese Catholic community. Promoting the children's religious education was part of the work of the Brotherhood of Mercy in Bungo (current Oita). According to a letter from Juan Fernández, dated October 8, 1561, the children recited Christian doctrine in the catechism that took place after attending Sunday Mass. They prayed in Latin the Paternoster, the Hail Mary, the Creed and Salve Regina.⁵⁴ The Jesuits also founded brotherhoods for children so that they could teach each other Christian doctrine. The confraternity of the Innocents, was established in Nagasaki, with the intention of teaching them prayers and to present a recital of crowns, thirds (praying a third of Christian doctrine instead of reciting it all at once) or rosaries to the Father Provincial once a year.⁵⁵

Instead, after Hideyoshi's anti-Christian edict, missionary activities had to continue in private.⁵⁶ The brotherhoods characterized by promoting internal religiosity and devotions such as the cult of the Virgin Mary and the Holy Rosary gained importance and became the basis of Japanese Christianity. To further Marian devotion, the first Sodality of Our Lady was set up for students by the Belgian Jesuit Jan Leunis (1532-1584) at the Collegio Romano in 1563; but later, several Marian congregations were also established in overseas missions. In Japan, the Jesuit Giovanni Battista Zola (1575/1576-1626) founded a Marian confraternity, called *Santa Mariya no mikumi* around 1595 in Arie, Shimabara after Nagasaki and Omura.⁵⁷ Similarly, the activities of the *Cofradia de Nossa Senhora* (Confraternity of Our Lady) were recorded as an

Japón desde el año del señor 1617 hasta el de 1624, 3rd ed., intro. by José Delgado, transcription by Fernando Blanco (Madrid: Secretariado de Misiones Dominicanas, 1993), 50.

54. Kawamura, *Kirishitan shinto soshiki no tanjō to hen'yō*, 135.

55. Provincial Archive of Saint Thomas, Ávila, Spain (hereafter PAST), "Sección Japón," t. II, 50 (new numbering: 72).

56. Kawamura, *Kirishitan shinto soshiki no tanjō to hen'yō*, 174.

57. Yoshiki Hazama, "Kinsei Nihon ni okeru Kirisuto-kyō dendō no ichi yōsō: Kirishitan bunsho ni miru «kindaiteki keiken» to Kirisuto-kyō juyō," *Ajia, Kirisutokyo, tagensei*, no. 2 (2004): 34-35, <https://doi.org/10.14989/57683>, accessed July 21, 2020.

organization that resisted the persecution of Christians in Futae, Amakusa in 1596. The 1603-1604 annual reports on Jesuit missions in Japan inform that several “devotional-type” brotherhoods, such as Santissimo Sacramento (Blessed Sacrament), Nossa Senhora da Anunciada (Our Lady of the Annunciation), and “*Compagnia di S. Michele*” (Confraternity of St. Michael) were created in Nagasaki.⁵⁸

The arrival of the movable-type printing press with the return of the Tensho embassy (1582-1590) to Japan together with the Father Visitor Alessandro Valignano (1539-1606) in 1590 played an essential role in the change of *Kirishitan* religiosity. Different manuals for devotional practices were translated into Japanese and printed by the Jesuit Mission Press using the Romanized characters or Japanese characters, as shown by the *Doctrina Christiana* (Amakusa, 1592), book on the Catholic catechism, and *Orasho no hon'yaku* (Translation of prayers) (Nagasaki, 1600).

Several books written by the Dominican theologian Louis of Granada (1504-1588), with whom the Tensho Boys' embassy met in Lisbon in 1584,⁵⁹ were published in Japanese: i.e. *Fides no Doxi* (Guide to the faith) (Amakusa, 1592), *Guia do Pecador* (Sinner's Guide) (Nagasaki, 1599), translation of *Guía de pecadores* (1556), *Fides no Qvuo* (Guide to the faith) (Nagasaki, 1611), translation of *Símbolo de la fe*.⁶⁰ Although Granada's *Libro de la oración y meditación* (Book of Prayer and Meditation) (1554) was not published in Japanese, the missionaries used it for evangelical works in Japan.⁶¹ Moreover, a manual of meditations, entitled *Spiritual Xuguio* (Spiritual Exercises) (Nagasaki, 1607) and printed with copperplate engravings, is a remarkable work of the Jesuit printing press in Japan to strengthen the devotion to the mysteries of the Rosary.

The books printed at the Jesuit printing press in Japan have greatly helped Christians, particularly in the time of persecution. According to a letter dated March 7th, 1623 and signed by twelve Jesuits in “Fingen” (Hizen), they

58. Kawamura, *Kirishitan shinto soshiki no tanjō to hen'yō*, 179.

59. Kōichirō Yaginuma, “Tōzai kōryū no kigen: Daikōkai jidai no Iberoamerica to Asia. 16, 17 seiki ni okeru Nihon to Iberoamerica,” *Kanda Gaigo Daigaku Kiyō*, no. 26 (2014): 93, <http://id.nii.ac.jp/1092/00001109/>, accessed May 5, 2020.

60. Higashibaba, *Christianity in Early Modern Japan*, 52.

61. National Library of Spain (hereafter NLS), Honorio Muñoz, O.P., ed., *Epistolario de los mm. dominicos de Japón* (Quezon City: Convento de Santo Domingo, ND), 35, “Carta del beato Zumárraga al beato Morales, fecha 27 de noviembre de 1620.”

did not prevent missionaries of other religious orders from establishing their confraternities of the Rosary, Cord and so on, and persuaded Japanese Christians to pray the Crown, or Rosary in honor of Our Lady. In order to inculcate in them devotion to the Virgin Mary, and to teach them how to meditate on the mysteries of the Holy Rosary and the life of Jesus Christ, the Society of Jesus printed a treatise on the fifteen mysteries in the Japanese language, and taught the people to pray the Crown and Rosary while meditating on their mysteries.⁶²

Mendicant Orders

As mentioned before, the mendicant Orders were a second means for the introduction of the Rosary to Japan. Their overseas missions were carried out under Spanish patronage. In the Americas, the devotion of the Rosary was introduced by the Dominican Order. Even though this cult was a private practice among the friars in the beginning, they preached to the native people wearing a rosary around their neck, which coincides with the strategy used by the Jesuits in Japan. The rosary was regarded as a heavenly instrument given by the Virgin for conversion.⁶³

The Franciscans also probably spread the Holy Rosary after obtaining permission from the Dominicans in New Spain. In this regard, Alonso Franco, a Dominican chronicler born in Mexico City at the end of 16th century,⁶⁴ states that only the Order of Preachers could permit and commission to found a confraternity of the Rosary.⁶⁵ The fact is that the use of rosary beads was widespread among indigenous peoples, as historical sources demonstrate. In

62. PAST, "Sección Japón," t. II, 51 (new numbering: 73). This document is signed by "Francisco Pacheco, Provincial, Manoel Borges, Ioan Baptista Zola, Ixida Antonio, Benito Fernandez, Sixto Toeuu, Ioan Baptista, Miguel Carvallo, Baltasar de Torres, Iacome Antonio Granone, Mateus Couros, Gaspar de Castro."

63. Fermín Labarga, "Historia del culto y devoción en torno al Santo Rosario," *Scripta Theologica*, no. 35 (2003): 160.

64. José Rogelio Álvarez Noguera and Amado Tovilla Laguna, *Enciclopedia de México* (Mexico City: Instituto de la Enciclopedia de México), 1987, vol. 6, 550.

65. Alonso Franco, *Segunda parte de la historia de la Provincia de Santiago de México, orden de predicadores en la Nueva España* (Mexico City: Imp. del Museo Nacional, 1900), book III, chap. XXXII, 540, http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080017668/1080017668_151.pdf, accessed May 5, 2020; González Leyva, "La devoción del Rosario" (1997), 107.



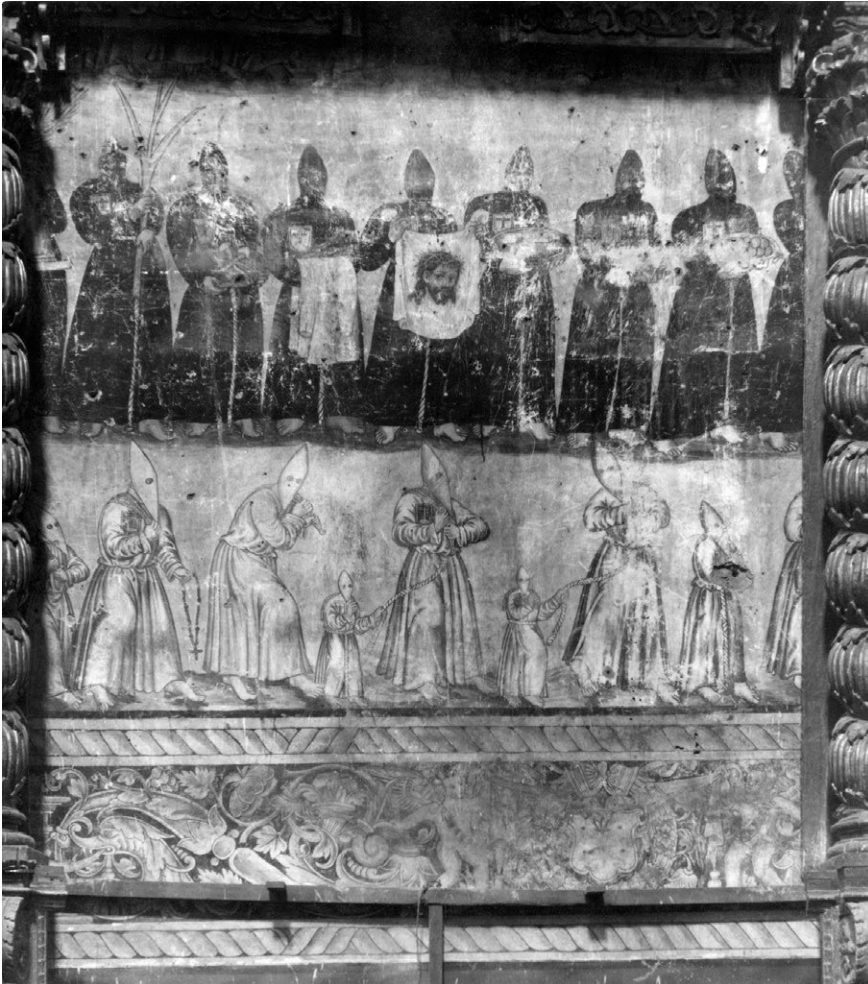
2. Diego de Valadés, *Rhetorica christiana* (Perugia, 1579), detail of the illustration showing the activities carried out in the atrium of the Franciscan convent of New Spain.

his *Historia eclesiástica indiana* (written around 1595, first published in 1870), the Franciscan missionary Jerónimo de Mendieta (1525-1604) mentions that the Indians brought beads to pray, and then took them to a priest for blessing; “Among them, anyone who does not carry rosary and discipline (i.e. a scourge) seems to be a non-Christian.”⁶⁶ An almost identical statement was made by another chronicler Juan de Torquemada (c. 1557-1624) in his *Monarquía indiana* (Seville, 1615).⁶⁷

Furthermore, some visual images testify to the use of rosaries among the Franciscans of New Spain. In an engraving of the *Rhetorica christiana* (Perugia, 1579) by Diego de Valadés (1533-1582), the friars who carry a processional float in the atrium of the convent, have a rosary in their hands (fig. 2). There

66. Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999), book IV, chap. XVIII, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczs2p6>, accessed May 6, 2020.

67. “Las cuentas en que han de rezar, luego en comprándolas, las traen a algún sacerdote para que se las bendiga; y los que pueden haber alguna cuenta bendita del santo padre, lo tienen a mucha dicha, aunque por más dichoso se tendría el que pudiese alcanzar algún poquito de *agnus dei*; pero esto, por ser tan raro y preciado, por maravilla lo alcanzan cual o cual indio. Entre ellos parece que no es cristiano el que no trae cuentas,” in Juan de Torquemada, *Monarquía indiana* (Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1975), vol. V, book XVII, chap. VI, 332, http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/05/04Libro_Diez_y_siete/miv5092.pdf, accessed April 30, 2020.



3. *The Penance Procession of the Confraternity of the True Cross*, detail of a 16th century mural painting, Church of Saint Michael the Archangel, Huejotzingo, Puebla, Mexico. Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, IIE, UNAM. Secretaría de Cultura INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

is also a sixteenth century mural that depicts a penance procession of the Confraternity of the True Cross inside the convent church of Huejotzingo, Puebla, Mexico (fig. 3).⁶⁸ The flagellants who attend this procession carry a rosary in their hand and a cord tied around the waist. It is probable that both the Indians' beads described by Franciscan chroniclers and the rosaries depicted in the above-mentioned images are linked to the Franciscan Crown.⁶⁹

In regard to the mendicant evangelization in Asia, the missionary enterprise in the Philippines began with the arrival of five Augustinians (Andrés de Urdaneta, Pedro de Gamboa, Diego de Herrera, Martín de Rada, and Andrés de Aguirre), who participated in López de Legazpi's trans-Pacific expedition and reached the archipelago in 1565.⁷⁰ The discovery of the return sea route from the Philippines to New Spain in the same year made it possible to carry out trans-Pacific exchanges. Thus, other religious orders joined Catholic missions in the Philippine Islands: the Franciscans came in 1577, the Jesuits in 1581, the Dominicans in 1587, and the Recollects in 1606.

The Augustinian Order established the Confraternity of the Cinture in the Convent of Saint Augustine in Mexico in 1589.⁷¹ In the Province of the Most Sweet Name of Jesus of the Philippines, this congregation was created at the same time as their churches in Manila and Cebu, although this brotherhood could not be officially accredited until 1712.⁷²

According to the 16th century Franciscan chronicler Marcelo de Ribadeneira, Asian converts had a high esteem for blessed beads, and prayed with them. Wearing a rosary around the neck became a popular custom for both men and women in the Philippines and Japan particularly.⁷³ Diego Aduarte (1570-1636), Dominican chronicler and bishop of New Segovia in Luzon, informed of the spread of the Rosary confraternity in the Dominican Prov-

68. Susan Verdi Webster, "La cofradía de la Vera-Cruz representada en las pinturas murales de Huejotzingo, México," *Laboratorio de Arte*, no. 8 (1995): 61-72.

69. González Leyva, "La devoción del Rosario" (1997), 105-106.

70. Marciano R. de Borja, *Basques in the Philippines* (Reno, Nevada: University of Nevada Press, 2005).

71. Ana Luisa Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe: el Convento de San Agustín de Atotonilco el Grande* (Mexico City: Universidad Iberoamericana, 1995), 122.

72. *El cofrade de Ntra. Señora de la Consolación y Correa de san Agustín*, 27.

73. Marcelo de Ribadeneira, *Historia de las islas del archipelago y reynos de la gran China, Tartaria, Cuchinchina, Malaca, Sian, Camboxa y Iappon* (Barcelona: Gabriel Graells y Giraldo Dotil, 1601), 47, 55, 56, 67, 323, 392.

ince of Our Lady of the Rosary from the initial stage of evangelization in the Philippines. Rosary brotherhoods were established in the towns through which the missionaries passed.⁷⁴

To understand the acceptance of Catholic rosaries and blessed beads, pre-existing local customs cannot be ignored. Besides the Jesuit sources, the mendicant authors describe in detail the use of blessed beads and strings of prayer beads in native religious practices and beliefs. Aduarte, for instance, states that the Filipino people “had beads tied around their wrists, such as blessed ones the sorceresses gave them, under threat of death if they took them off.”⁷⁵

In the Franciscan missions in Japan, Gerónimo de Jesús, devotee of the Rosary,⁷⁶ founded the church of Our Lady of the Rosary in Edo (present-day Tokyo) on May 30, 1599. This church existed until 1612.⁷⁷ A brotherhood of the Rosary was established with permission of the Father Provincial of the Dominican Order in Manila, although the confreres were not informed about the indulgences of the Rosary.⁷⁸

The Seraphic Order promoted the prayer of the rosary or crown in their missions. The devotion to the Rosary among them is also noted in Japanese pictorial sources. In the Nanban folding screen by Kano Naizen in Kobe (fig. 1), a Franciscan friar is portrayed with a rosary in his hand. It is also noteworthy that a Franciscan friar is represented under the flag with rose motif in the Nanban folding screen attributed to the same painter and belonging to the National Museum of Ancient Art in Lisbon (figs. 4-5).⁷⁹

Furthermore, *The Fifteen Mysteries of the Rosary with Saint Francis of Assisi, Saint Anthony of Padua and Saint John the Baptist* is a Franciscan painting cre-

74. Aduarte, *Historia de la Provincia del Sancto Rosario*, 10.

75. “trayan atadas a las muñecas cuentas, como benditas, que les davan las echiceras, con amenazas de muerte si se las quitavan,” in Aduarte, *Historia de la Provincia del Sancto Rosario*, 153 (The translation is mine).

76. PAST, Honorio Muñoz, O.P., ed., *Relaciones de los mártires de Japón* (Quezon City: Convento de Santo Domingo, 1967), 2; “El capitan Francisco Moreno y el P. Alonso de Mena, 1606, A.P. Mss. 301, fols. 158-164.”

77. Osami Takizawa, “Concepts and Evangelization Methods of the Dominicans around Nagasaki in the sixteenth and seventeenth centuries,” *Junshin Journal of Human Studies*, 24 (2018): 7.

78. NLS, Muñoz, *Epistolario de los mm. dominicos de Japón*, 170, “José de San Jacinto Salvanes, O. P., Archivo Provincial del Santo Rosario de Manila, ms. 19, f. 333”; Carrero, *Triunfo del Santo Rosario*, 16.

79. Itô, “Kirishitan juzu rosario no wagakuni niokeru yôtai”, 34; Maria Helena Mendes Pinto, *Biombos Namban* (Lisbon: Museu Nacional de Arte Antiga, 1993), 57.



4. Kano Naizen, *Nanban screen*, 1593-1601, Museu Nacional de Arte Antiga, Photo: Luísa Oliveira/José Paulo Ruas. © Direção Geral do Património Cultural /Arquivo e Documentação Fotográfica.

ated by a local painter. This work was preserved among the *Kakure Kirishitan* (hidden Christians) in Sotome, Nagasaki. This painting was found in 1865 by Bernard Petitjean (1829-1884), a French missionary who arrived in Japan in 1862 and the first bishop of Oura Cathedral, Nagasaki. When this father found this work in Sotome, he recorded that it was a painting representing the fifteen mysteries with Saint Francis of Assisi and Saint Anthony of Padua below without specifying the third figure (Saint John the Baptist) due to its deterioration.⁸⁰ Later, this painting became a collection of the Urakami Cathedral in the same city, but it was lost due to the atomic bomb on August 1945.⁸¹

80. Tei Nishimura, *Nanban bijutsu* (Tokyo: Kōdansha, 1958), 53.

81. Concerning the formal and iconographic study of this painting, see Arimura, “Transculturación y sincretismo del Rosario en el Japón moderno temprano,” 149-151.



5. Kano Naizen, *Nanban screen*, detail, 1593-1601. Museu Nacional de Arte Antiga. Photo: Luísa Oliveira/José Paulo Ruas, © Direção Geral do Património Cultural /Arquivo e Documentação Fotográfica.

The Virgin of the Rosary with the Christ Child and Four Holy Hermits (fig. 6) now belonging to the Sendai City Museum is an oil painting brought to Japan by Hasekura Tsunenaga (1571-1622), who led a diplomatic mission to Spain and the Vatican, traveling via New Spain, between 1613 and 1620. This work is linked to the Franciscan rosary because the founder of the Seraphic Order appears as one of the four holy hermits in the lower part of the painting.

This painting dates from the early seventeenth century, but its provenance is not known exactly. Based on the type of production, Tei Nishimura supposed that Hasekura could have obtained this work in New Spain.⁸² A few decades later, Keizo Kanki also supposed it to have been a Hispano-American work, most likely Mexican.⁸³ However, after finding an ivory piece with the same composition made by a Sangley in the Philippines in the collection of

82. Nishimura, *Namban bijutsu*, 17.

83. Keizo Kanki, "Iberia-kei seiga no kokunai ihin ni tsuite," in *Simposium: Kirishitan bijutsu wo meguru sho mondai* (Tokyo: Sophia University, 1987), 21.



6. *The Virgin of the Rosary with the Christ Child and Four Holy Hermits*, oil painting on metal plate, early 17th century. © Sendai City Museum.

the Toledo Cathedral (fig. 7), Kanki reconsidered his previous postulate, and stated its possible Filipino provenance. Since it is a small format painting on brass plate (30.2 × 24.2 cm), he also considered that it must have been an object of personal devotion, besides being a work produced for export.⁸⁴ However, there is no consensus among researchers on its place of production. Thus, the painting has been catalogued as a Spanish-America work in the *Catalogue Raisonné of Namban Art*, coordinated by Mitsuru Sakamoto,⁸⁵ while Kazuhiro Sasaki supports Kanki's statements.⁸⁶

In the center of the composition, the Virgin is depicted crowned and standing on a crescent, holding the Child with her right arm and a rosary in her left hand. The Child is also holding a rosary in his hand. These main figures are surrounded by a large elliptical rosary. But unlike the Toledo ivory piece, ten roses are added to it.

Emphasis is made on the Rosary as a tool for meditative exercise through the representation of holy hermits. On the left side, Saint Jerome is represented with a lion, and Saint Anthony the hermit (Saint Anthony the Abbot) together with a pig, which symbolizes the temptations of the saint. On the right side, Saint Francis of Assisi is depicted with his stigmata in his hands, while a kneeling anchorite represented behind Saint Francis has been identified variously. He has been regarded as Saint John the Baptist for being depicted half naked and holding a stick.⁸⁷ But, Keizo Kanki identifies him as Saint Onuphrius (c. 320-400), since he has a crown on the ground.⁸⁸ This saint lived as a hermit in the Egyptian desert in the 4th century. His iconography is characterized by his dress with leaves, a scepter and a crown at his feet, symbolizing the resignation of his royal lineage.

84. Keizo Kanki, "Iberia-kei-seiga Kokunai-ihin ni miru Chihoyoshiki," *Bijutsushi*, no. 126 (1989): 151-172.

85. *Bulletin of the National Museum of Japanese History. Catalogue Raisonné of Namban Art. Part One: Japanese Early European-Style Painting*, no. 75 (1997): 312.

86. Kazuhiro Sasaki, *Archaeological Study on the Keicho-era Mission to Europe (1613-1620)* (Tokyo: Rokuichi Shobō, 2013), 189.

87. *Bulletin of the National Museum of Japanese History*, 312; Sylvie Morishita, "«Notre-Dame du Rosaire»: un tableau d'inspiration franciscaine conservé au Musée Municipal de Sendai, témoin d'une ambassade japonaise en Europe, au XVII^e siècle," *Études franciscaines*, no. 5 (2012): 122.

88. Keizo Kanki, "Iberia-kei seiga no kokunai ihin ni tsuite," 21.



7. Triptych *The Virgin of the Rosary with the Christ Child and Saints*, ivory relief made in the Philippines by a Sangley craftsman, early 17th century, © Cabildo Catedral Primada de Toledo.

Concerning the Franciscan ascetic and eremitical tradition, the active and contemplative lives are two attitudes which have been developed within Christian spirituality. Both are linked to the salvation of the human being, but through different methods. As for the mendicant orders, their preaching campaigns are often emphasized in contrast to the monastic orders. However, Franciscan asceticism and contemplative exercises date back to the time of Francis of Assisi. Eremitical practice among Francis and his followers has been studied by several authors.⁸⁹ The *Regula pro eremitoriis data* (Rule for hermitages) by Francis of Assisi shows the importance of balance in active and

89. Timothy Schaffer, "Thomas Merton's 'Franciscan Eremitism,'" *The Cord*, no. 16 (1966): 356-364; Luigi Pellegrini, "L'eremo: una specifica esperienza insediativa nel primo Francescanesimo," in *Insedimenti francescani nell'Italia del Duecento*, chapter 2 (Roma: Laurentianum, 1984, 57-81); Jean François Godet-Calogeras, "*Illi Qui Volunt Religiose Stare In Eremis*: Ere-

contemplative lives. The Franciscan community does not profess to lead an exclusively contemplative-eremitic life, even during the period of spiritual training in the hermitage.

With regard to eremitical practices among Franciscans in New Spain, Martín de Valencia (c. 1474-1534), leader of the “Twelve” missionaries who undertook evangelical work in Mexico in 1524, had been in the Convent of Saint Onuphrius in La Lapa, Extremadura.⁹⁰ This was one of the major eremitical centers of the time. The guardian of this convent, St. Peter of Alcántara (1499-1562), composed his *Tratado de la oración y meditación* (Treatise on Prayer and Meditation), a key contemplative work of Spanish mysticism. The “Twelve” referred to above had to dedicate themselves to active life due to the demand for evangelical works. However, Martín de Valencia made his retreat in Sacromonte, near Mexico City at the end of his life. Moreover, there was an eremitic tendency among the Franciscans who arrived in New Spain in the middle of the 16th century.⁹¹ It would be a task for the future to delve into eremitical practices among the Franciscans in New Spain and the Philippines so as to contextualize the production of the painting belonging to the Sendai City Museum.

In the case of the Augustinian Order, Hernando Ayala, or de San José (d. 1617) founded the Confraternity of the Cincture for both males and females in the Convent of Saint Augustine in Nagasaki. The number of confreres grew in a short time. They gathered in the church with great devotion to practice spiritual exercises.⁹² Hernando’s devotion to the Rosary is recorded in the moments before his martyrdom. That is, after receiving his death sentence, Hernando sent the cincture to the brotherhood of men of Saint Augustine in Nagasaki, asking not to distribute it among the confreres, but to give it to the steward. Similarly, he sent the beads to the female congregation giving

mitical Practice in the Life of the Early Franciscans,” in *Franciscans at Prayer*, ed. Timothy J. Johnson (Leiden / Boston: Brill, 2007), 305-331.

90. Juan de Torquemada, *Tercera parte de los veinte i vn libros rituales i monarchia Indiana* (Madrid: Nicolas Rodriguez Franco, 1723), 395.

91. Antonio Rubial García, “La insulana, un ideal franciscano medieval en Nueva España,” *Estudios de Historia Novohispana*, no. 6 (1978): 6-8; Antonio Rubial García, “Tebaidas en el paraíso. Los eremitas de la Nueva España,” *Historia Mexicana* XLIV, no. 3 (1995): 367.

92. Archive of the Augustinian Province of the Philippines, Valladolid, Spain, 425/2, 13, letter from Jacinto Orfanell, Nagasaki, November 28, 1617; José Sicardo, *Christiandad del Japón, y dilatada persecucion que padecio* (Madrid: por Francisco Sanz, 1698), 137, 155.

the same instruction. At the moment of martyrdom, he had a rosary in one hand and a lighted candle in the other.⁹³

In regard to the Order of Preachers, the missionaries dedicated their churches to the Virgin of the Rosary in Japan; such were the cases of Koshiki in Satsuma, Hamamachi in Hizen, Kurume and Kyoto.⁹⁴ Francisco Morales (1567-1622) founded the confraternity of the Rosary in Nagasaki in 1604. According to him, “a few days after, more than twenty thousand confreres were enrolled in the book of this holy brotherhood.”⁹⁵ Jacinto Orfanell (1578-1622) states that, although the brotherhood of the Rosary was already established in Nagasaki throughout the time the churches existed, the devotion to the Rosary did not gain as much vitality as it did after the arrival of the Dominicans.⁹⁶

Another existing Dominican brotherhood in Japan was called the Sweet Name of Jesus. This confraternity was originally founded by Diego de Victoria in the Convent of Saint Paul, Burgos, and approved by Pius IV on April 13, 1564. There are two theories concerning its origin in Japan: 1) the Japanese priest Francisco Antonio, son of Murayama Toan (d. 1619), magistrate of the city of Nagasaki, established the above-mentioned brotherhood in 1614 with support from the Dominican Alonso Navarrete (1578-1622).⁹⁷ This confraternity was also called “Confraternity of the Cross”; 2) Navarrete organized the congregation in question in 1616.⁹⁸

93. PAST, Muñoz, *Relaciones de los mártires de Japón*, 18-19, “Relación del glorioso martirio de los benditos padres fray Alonso Navarrete, vicario provincial de los religiosos de N.P. Santo Domingo de Japón, y de fray Hernando de S. Joseph, vicario provincial de la Orden de S. Agustín también de Japón.”

94. Takizawa, “Concepts and Evangelization,” 3-4.

95. “dentro de pocos días se asentaron en el libro desta santa hermandad más de veinte mil cofrades,” in PAST, Muñoz, *Relaciones de los mártires de Japón*, 5; Francisco Morales, “Principio que tuvo la Orden de N.P. Santo Domingo para venir al Japón (1602-1610)” (A.P. MSS. 301, fols. 85-91).

96. Jacinto Orfanell, O.P., *Historia ecclesiastica de los sucesos de la christiandad de Iapon, desde el año de 1602, que entro en el la Orden de Predicadores, hasta el de 1620* (Madrid: viuda de Alonso Martin, 1633), f. 64; Honorio Muñoz, O.P., *Los dominicos españoles en Japón (siglo XVII)*, offprint of *Misionalia Hispánica*, no. 64-65 (Madrid: Raycar, 1965), 168.

97. <http://dbe.rah.es/biografias/29267/beato-alonso-de-mena-navarrete>, accessed June 28, 2020.

98. Takizawa, “Concepts and Evangelization,” 6; Carrero, *Triunfo del Santo Rosario*, 168.

There were two types of members in the confraternity of the Rosary: “ordinary” and “numenary.” The numenary members of the Rosary brotherhoods were the same persons as those of the confraternity of the Sweet Name of Jesus.⁹⁹ Thanks to its effective organization, the Rosary movement gained great strength from 1616. “The Rosary brotherhood is distributed in many streets in this way. In each street there is a male steward for men, and a female steward for women, whose job is to make them pray, get together when they read a book of devotion, etc.”¹⁰⁰ The enthusiastic activities of the confreres lasted until 1619.¹⁰¹

The devotion grew so much that several images of the Rosary were painted, and it was even necessary to print the image because this devotion was not confined to the city of Nagasaki, but also spread to other parts.¹⁰² In particular, paintings and engravings after drawings by Alonso Navarrete helped foster this cult. The Dominican Juan de los Ángeles Rueda, who joined the mission in Japan in 1604, states that everyone was very aware of the importance of the devotion and Confraternity of the Rosary. More than fifteen hundred images of the Rosary had been painted. There were no lands where the Confraternity of the Rosary was better established than in Japan.¹⁰³ Rueda also describes in detail Navarrete’s work depicting the Madonna and Child distributing rosaries:

99. PAST, Muñoz, *Relaciones de los mártires de Japón*, 34, Jacinto Orfanell, “Relación de cosas sucedidas en esta persecución de Japón” (A.P. Mss. 301, fols. 110-132); Takizawa, “Concepts and Evangelization,” 7.

100. “La cofradía del Rosario está repartida en muchas calles desta manera. En cada calle hay un mayordomo para los hombres, y una mujer mayordoma para las mujeres, cuyo oficio es procurar que recen, que se junten cuando leen un libro de devoción, etc.,” in PAST, Muñoz, *Relaciones de los mártires de Japón*, in “Relación del glorioso martirio de los benditos padres fray Alonso Navarrete, vicario provincial de los religiosos de N.P. Santo Domingo de Japón, y de fray Hernando de S. Joseph, vicario provincial de la Orden de S. Agustín también de Japón”: 27 (The translation is mine).

101. Carrero, *Triunfo del Santo Rosario*, 15, 168; Takizawa, “Concepts and Evangelization,” 6-7.

102. “hacer pintar imágenes del Rosario, y aun nos fue necesario hacer imprenta de la imagen porque no solo era esta devoción en la ciudad, sino que de allí redundó a otras partes.” (The images of the Rosary were ordered to be painted, and it was even necessary for us to print the image because this devotion was not only in the city, but from there it spread to other parts.), in PAST, Muñoz, *Relaciones de los mártires de Japón*, 23, “Relación de cosas sucedidas en esta persecución de Japón por el P. Jacinto Orfanell” (A.P. Mss. 301, fols. 110-132).

103. “Even in Japan, we have translated into Japanese everything concerning the devotion and Confraternity of the Rosary, and all are well aware of its importance; and for this reason there are more than fifteen hundred pictures of the Rosary painted, so that there are lands and parties

There are many confraternities that have been founded, and the images of the Rosary that have been painted [...] very large with all the 15 mysteries, and the Mystery painted within a large red rose, and a large Rosary with some angels around all the Mysteries of the Rosary. The Mysteries placed in a rose bush, the root and foot of the rose is put into a jar, a very beautiful glass, in the way that flowers are placed in glasses on the altars. There together, on one side, the Pope, cardinals and bishops, and monks of various orders are painted; and on the other side, next to that glass of the Rosary, the emperor of Rome, and Kings and noble people are painted. And all the above mentioned, with Rosary in their hands adoring the Virgin of the Rosary. Over 100 images of the Rosary have been painted in Nagasaki alone, and many images have been painted for other realms, and every day so many [images] are commissioned to three or four existing painters in Japan, who lack sufficient hands to paint with. Therefore, they always have more than enough images and commissions they cannot finish.¹⁰⁴

This record is very valuable, since no painting produced by the Dominican Order in Japan is currently preserved. It is also worth mentioning another

where neither in Spain nor Italy, nor in anywhere else the Confraternity of the Rosary is not better placed than in Japan” (“aun en Japón, tenemos traducido en lengua Japona todo lo tocante a la devoción, y Cofradía del Rosario, y todos están muy enterados en la importancia dél; y por esta razón ay pintadas más de mill y quinientas imagines del Rosario, de suerte que ay tierras y partidos donde ni en España, ni Italia, ni otra parte ninguna la Cofradía del Rosario no está mexor puesta que en Japón.”) (The translation is mine, in *PAST*, t. 19, fol. 1, ff. 232-233.

104. “Son muchísimas las Cofradías que se han fundado, y las imágenes que se han pintado del Rosario...muy grandes con todos los 15 Misterios, y el Misterio pintado dentro de una rosa grande colorada, y alrededor de todos los Misterios del Rosario un Rosario grande con algunos angeles. Misterios puestos en un Rosal, la raíz y pie del Rosal se pone en una jarra, vaso muy hermoso, de la manera que se ponen las flores en vasos sobre los altares. Allí junto se pintan a un lado el Papa, Cardenales y Obispos, y Religiosos de diversas Ordenes; y a la otra parte, junto al dicho vaso del Rosario, se pintan el Emperador de Roma, y Reyes y gente noble. Y todos sobredichos, con Rosario en las manos adorando a la Virgen del Rosario. Hanse pintado en sola Nagasaki pasadas de 100 imágenes del Rosario, y para otros reinos se han pintado muy muchas, y cada día se encomiendan tantas que tres o cuatro pintores que hay en Japón, no se dan manos a pintar, de suerte que siempre tienen de sobra imágenes y encomiendas que no las pueden acabar,” in Carrero, *Triunfo del Santo Rosario*, 17, 156 (note 7), “Juan de Rueda, Carta al P. Fr. Antonio del Rosario, OP, gobernador del Obispado de China en Macao, Nagasaki, noviembre de 1617; copia del P. Gaspar Vicens, OP en su obra manuscrita “De cosas varias y notables,” t. II, f. 233, conservada en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 1009.” (The translation is mine).

contribution by Rueda. He encouraged the Japanese to pray the Rosary not only with words but also by publishing two books in Manila in the Japanese language: *Rozariyo kiroku* ろざりよ記録 (*Memorials of the Rosary*) (1622) and *Rozario no kyo* ろざりよの經 (*Sutra of the Rosary*) (1623).¹⁰⁵

Intersection between Buddhist and Catholic prayer traditions

To answer the questions posed at the beginning of this paper, it is necessary to analyze the acceptance of Catholic rosaries, taking into account native religious traditions. The first references to Japanese Buddhist beliefs and practices appear in the informative documents the Society of Jesus prepared at the request of Francis Xavier before undertaking the mission in that country. On the one hand, the Portuguese captain Jorge Álvarez (d. 1521) reports diverse uses of Buddhist “*contas*” (beads) in a letter sent to Francis Xavier around 1546-1547:

There are a people very devoted to their idols. In the morning everyone gets up with the beads in their hands and prays, and after finishing praying, they take the beads between their fingers and rub them three times. And they say they ask God to provide them with health and temporary well-being and to free them from their enemies. This [is practiced] in their houses, in front of the idols that they have there.¹⁰⁶

Here it is noteworthy that praying using a Buddhist string of beads was linked to a popular belief in receiving benefits in this world such as health and temporary well-being. Precisely, this was one of the confluent points between Buddhist and *Kirishitan* beliefs. The Japanese converts believed in the super-

105. Sicardo, *Christiandad del Japón*, 421-22; Mokutaro Kinoshita, “On the ‘Rosario no qio’ printed at Manila in 1623,” *Shigaku*, Shigaku 12, no. 2 (1933): 107a-149.

106. “Hé gente muito devota dos seus ídolos. Todos pela manhã se levantão co’as contas na mão e rezão, e acabando de rezar tomão as contas antre hos dedos e dão-lhe tres sfregaduras. E dizem que pedem a Deos que lhes de saude he bens temporaes e os livre de seus inimigos. Isto em suas casas, aos ídolos que nellas tem,” in Juan Ruiz-de-Medina, ed., *Documentos del Japón 1547-1557* (Roma: Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, 1990), 16, doc. 1: from Jorge Álvarez to Francis Xavier, Malaca, 1546/1547, <https://archive.org/details/monumentahistori137unsel/page/n8/mode/2up>, accessed May 5, 2020.

natural power of the blessed beads, such as the effectiveness of the indulgences earned by recitation.¹⁰⁷

Similarly, Álvarez describes mountain hermits, called *yamabushi*, of Shugendō, a syncretic religion composed of elements taken from mountain worship, the Tendai sect, Taoism, and Shintoism. These ascetics “are great sorcerers and always wear beads around their necks.”¹⁰⁸ Here the terms “*humas contas*” do not refer to prayer beads, but a Buddhist stole with six tassels, called *yuigesa*. “The *yuigesa* is a surplice or vest with six brass or pompom like tassels (*kesa*). Normally worn with four showing on the front and two on the back, they represent Vairocana’s six forms of protection.”¹⁰⁹ Wearing this stole means protecting them from misfortunes during their training.¹¹⁰ The string of 108 prayer beads the *yamabushi* carry is known as *irataka nenju*. Unlike other sects, these mountain ascetics make a sound with beads when praying and lecturing on the sutras to exorcise evil spirits.¹¹¹ It is noteworthy that Fróis points out that for Japanese Christians, hanging a Catholic blessed bead from the neck served as protection to chase away scare the devil.¹¹²

Nicolao Lancillotto, rector of the College of Saint Paul in Goa, collected information about Japan through the interviews with Anjirō (c. 1511-1550), a Japanese man who received Catholic instruction at that college. This source describes the Buddhist method of prayer as follows: “They say one word for each number because according to them, there are eight hundred things in man which are offensive for God.”¹¹³ This document erroneously reports that

107. Ribadeneira, *Historia de las islas del archipiélago*, 215.

108. “São grandes feiticeiros e trazem sempre humas contas no pescoço,” in Ruiz-de-Medina, *Documentos del Japón 1547-1557*, 23, doc. 1: from Jorge Álvarez to Francis Xavier, Malaca, 1546/1547.

109. Shokai Kashikidake, Martin Faulks and Stephen K. Hayes, *Shungendo: The Way of the Mountain Monks* (Morrisville, N.C.: Lulu Press, 2015), 34.

110. Ribadeneira and the Portuguese explorer Fernão Mendes Pinto (c. 1510-1583) describe Chinese monks who wore the *yuigesa* in a similar way. According to them, the temple of Nacapirau, the Queen of Heaven, in Beijing comprised some of the finest buildings in China. Inside its fence there were one hundred and forty monasteries for both men and women. The monks dressed in purple, with green stoles and thick beads around their necks. See Ribadeneira, *Historia de las islas del archipiélago*, 138; Fernão Mendes Pinto, *Historia oriental de las peregrinaciones* (Madrid: por Tomas Iunti, 1620), 220.

111. <https://kotobank.jp/word/いらたか念珠-1146955>, accessed July 21, 2020.

112. Luís Fróis, *Historia de Japam*, quoted by Asano and Goto, “A Study of «Contas»,” 120.

113. “dicono una parola per ciascadun numero, perchè dicono esser nello homo ottocento

Buddhist prayer beads consist of “*ottocento*” (eight hundred) beads.¹¹⁴ This error seems to have led to confusion among other writers. Francis Xavier, for instance—in his letter sent from Cochinchina on January 29, 1552—states that a set consisted of “more than one hundred and eighty” beads.¹¹⁵ The correct amount of the entire string of beads is 108, while its variants have half (54), a quarter (27), and a sixth (18), respectively. Xavier also informs regarding the method of praying: they recite the names of the founders of their sects, the two most important being Shaka and Amida.¹¹⁶

In his letter sent from Cochin on January 29, 1552, Francis Xavier states that the Japanese stopped praying Buddhist prayers as soon as they became Catholics. Everyone first learned to make the sign of the cross on their forehead.¹¹⁷ After praying in the name of the Father, the Son, and the Holy Spirit, the converts recited the *Kirie eleison* (Lord, have mercy), and “Then they pass their beads, saying Jesus, Mary to each bead. They are slowly learning in writing Our Father, Hail Mary and the Creed.”¹¹⁸

Nonetheless, Luís Fróis (1532-1597), in his *Historia de Japam*, testifies to the coexistence or simultaneous use of Buddhist and Catholic strings of beads and prayers among converts. Thus, in 1562, in the province of Kawachi,

cose por donde se ofende Idio,” in Ruiz-de-Medina, *Documentos del Japón 1547-1557*, 61, doc. 8: “Nicolao Lancillotto, Información sobre Japón [1], Cochín, 28 de diciembre de 1548.”

114. Ruiz-de-Medina, *Documentos del Japón 1547-1557*, 61, doc. 8: “Nicolao Lancillotto, Información sobre Japón [1], Cochín, 28 de diciembre de 1548.”

115. “mais de cemto e oitemta,” in Ruiz-de-Medina, *Documentos del Japón 1547-1557*, 307, footnote 56, doc. 8: “Nicolao Lancillotto, Información sobre Japón [1], Cochín, 28 de diciembre de 1548.”

116. “Todos os japões, asi os bomzos como o povo, rezão por comtas. Ho número delas são mais de cemto e oitemta. Quando rezão continuamente, nomeão a cada comta ao fundador da seita que têm. Huns têm por devação passar muitas vezes as comtas e outros menos. Os principaes de todos estes fundadores são dous, como acima dixe, scilicet, Xaca e Ameda,” in Ruiz-de-Medina, *Documentos del Japón 1547-1557*, 307, doc. 56: “Xavier a los jesuitas de Europa, Cochín, 29 de enero de 1552.”

117. “Eles, quando herão gemtios, pasavão suas certas comtas nomeando ho samto em que crião. Agora, depois de aver ouvido de como hão de adorar a Deus e crer em Jesu Christo, apremdem todos primeiro a se bemzer,” in Ruiz-de-Medina, *Documentos del Japón 1547-1557*, 314, doc. 56: “Xavier a los jesuitas de Europa, Cochín, 29 de enero de 1552.”

118. “Kirie eleison, Christe eleison, Kirie eleison.” (Lord, have mercy, Lord, have mercy, Lord have mercy) “Depois disto pasão suas comtas, a cada comta dizemdo Jesus, Maria. O Pater noster, Ave Maria e Credo vão devagar apremdemdo por escrito,” in Ruiz-de-Medina, *Documentos del Japón 1547-1557*, 314.

There was an honorable man there; an old, simple and naturally good man, and very desirous of salvation, who had received baptism together with another 73 a few days before. It was very cold, and he walked on a terrace in front of this new church, praying with some beads [he had from] when he was a gentile, for which nothing more was required than to run them through the hand, saying: «Namu Amidabut», and they are like two half rosaries, one chained within the other. The priest chanced to see him, and asked him, astonished: «So-and-so, are you not a Christian?» — «Father, yes, I am» (the old man responds). — «Where are your Christian beads?» — «Here (he says) I have them on my belt». — «And these ones you have in your hand, why do you pray with them?» — The old man replied: «Father, I have been a great sinner until now, and I pray with the Christian beads and ask Our Lord to have mercy on my soul; but, as I heard in the preaching, He is also very unswerving and rigorous in justice. So if at my death it should be that my sins are so many that God [might think me] unworthy to be admitted to his glory, I also pray with these beads to Amida, begging him to take me to his paradise which I call Gocuracu.¹¹⁹

In this regard, Ikuo Higashibaba notes that besides the coexistence of *juzu* (Buddhist prayer beads) and rosary, it is interesting that the old man also prays to Amida Buddha thinking on the possibility of God failing to grant him salvation after death. In his belief, not only the deities of different religions (i.e. God and Amida) coexist, but the cult of Amida Buddha functions as a backing for the belief in God — a “religious insurance system.” *Kirishitan* beliefs

119. “Havia alli hum homem honrado, velho, simplez e naturalmente bom homem, e muito dezejo da salvação, que juntamente com os outros 73 tinha recebido o baptismo havia poucos dias. E fazendo grande frio andava em hum terreiro diante desta nova igreja, rezando por humas contas de quando era gentio, pelas quaes se não faz mais que corrê-las pela mão, dizendo: «Namu Amidabut», e são como dous meios rozarios hum encadeado no outro. O Padre acertou de o ver e, espantado, lhe perguntou: «Fulano, vós não sois christão?» — «Padre, sim, sou» (respondeo o velho). — «Pois onde estão as vossas contas de christão?». «Aqui (diz) as trago postas na cinta.» — «E estas que tendes na mão, para que rezais por ellas?» — Respondeo o velho: «Padre, eu fui hum grande peccador athé agora, e com as contas de christão rezo e peço a N. Senhor que haja mizericordia de minha alma; mas, como ouvi nas pregações que tambem hé mui inteiro e rigurozo na justiça, se pela ventura quando morrer forem tantos meos peccados que não mereção levar-me Deos à sua gloria, rezo tambem por estas contas a Amida, pedindo-lhe que então me queira levar ao seo paraizo a que chamão Gocuracu,” in Luís Fróis, *Historia de Japam*, ed. José Wicki (Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura-Presidência do Conselho de Ministros/Direcção-Geral do Património Cultural/Biblioteca Nacional de Lisboa, 1976), vol. I, 259 (The translation is mine).

are distinguished by mixing elements derived from different religions. This is a characteristic of the religions of Japan.¹²⁰

The continuity between *juzu* and rosary is also observed from both material and formal points of view. Fróis states on August 20, 1576, that Takayama Dario (Takayama Tomoteru, d. 1595), the *daimyo* (lord) of Settsu, invited a woodturner from Kyoto to make rosaries for Christians and later managed to convert him to Catholicism.¹²¹ Rosary beads found in the Takatsuki Castle of the Takayama clan, have the same shape as Buddhist prayer beads. In Japan, glass beads were very special and rosary beads were usually made of wood. There were also rosaries without separating beads just like the *juzu*. It is possible that distributing these Japanized rosaries was an attempt by the Society of Jesus and the *Kirishitan daimyo* Takayama to facilitate the acceptance of the Catholic rosary among converts.¹²²

Similarly, the Franciscan chronicler Ribadeneira provides information on the main sects of Japan. He points out that the ways of worshipping idols are very different depending on the sect. But the common practice is the repeated invocation of the name of Amida Buddha, the Buddha of Infinite Light, as mentioned below:

[they] have idols in their temples, and carry long rosaries, hanging on the neck or in the hands, because with them they pray their vocal prayers, which is only saying Amidabut. How many times do they say this word (that means Holy Amida), and leave aside so many beads of their rosary. [...] And when the infidels go to the temple of their sect or any other, their way of worship and reverence is to link the beads between the fingers and rub them hard between the hands in front of the idols.¹²³

120. Higashibaba, *Kirishitan juyōshi*, 62-63.

121. *Yasokai Nihon tsūshin*, trans. Naojiro Murakami, notes by Yosuke Watabane (Tokyo: Shunnansha, 1928), vol. II, 309-10.

122. Itō, “Kirishitan juzu rosario no wagakuni niokeru yōtai,” 50-52, 65, 70.

123. “tener ídolos en sus varetas, y traer unos rosarios largos, colgados al cuello, o en las manos, porque en ellos rezan sus oraciones vocales, que solamente es dezir Amidabut. Y quantas vezes dizen esta palabra (que quiere dezir Amida santo), echan aparte tantas cuentas de su rosario. [...] Y quando van los infieles al templo de su secta o a otro qualquiera, es su manera de adoración y reverencia enlazar las cuentas entre los dedos, y fregarlas entre las manos delante de los ídolos,” in Ribadeneira, *Historia de las islas del archipiélago*, 403.

With regard to the “sect of Amida,” Ribadeneira states: the followers of the Xaca sect ridicule it “mocking those who seek salvation by uttering words, carrying beads in the hands, because salvation is nothing else but a quietness of soul within the body, which is achieved by spending a long time without thinking about anything, and hell [...] is to live with a restless imagination, and the heart afflicted with cares.”¹²⁴ Ultimately, this statement shows that prayer has a universal purpose of salvation regardless of religious differences.

Ribadeneira indicates “And it is easy to persuade because if the Christians say they carry a rosary to pray, the Gentiles also say that we carry rosaries for the same propose, but they do not heed the difference that exists between one kind of prayer and another.”¹²⁵ This testimony suggests a continuous practice of Buddhist prayers among Japanese converts not only in the initial stage of evangelization, but probably during the century following the arrival of the Catholic mission in Japan.

Furthermore, the intersections between Catholicism and the True Pure Land School (Jōdo-Shinshū) also occurred in the doctrinal field. Thus, in the Japanese translation of *Guia do Pecador* ぎやどぺかどる (Sinner’s Guide) by Louis of Granada, published by the Jesuit printing press in Nagasaki in 1599, Catholic dogmatic concepts were translated using the terms of True Pure Land Buddhism. The theory of indulgences is explained here with the Buddhist term “*hōsha* 報謝,” which shows infinite gratitude for Amida’s salvation. Human beings must cultivate their virtues in response to the benefits that God offers us.¹²⁶

124. “Haziendo burla de los que buscan la saluacion con palabras vocales, trayendo cuentas en las manos, porque la salvación, no es otra cosa, sino vna quietud del alma dentro del cuerpo, la qual se grangea con estar mucho tiempo sin pensar en algo, y el infierno [...] es vivir muy inquieta la imaginacion, y el coraçon affligido de cuidados,” in Ribadeneira, *Historia de las islas del archipiélago*, 396 (The translation is mine).

125. “Y es facil de persuadir, porque si dizen los christianos que traen rosario para rezar, tambien dizen los gentiles traemos rosarios para lo mismo, pero no reparan en la diferencia que ay de una oracion a otra,” in Ribadeneira, *Historia de las islas del archipiélago*, 404.

126. Yoshimi Orii, “La intersección dogmática entre el catolicismo y el budismo Secta Pura en el Japón de los siglos XVI-XVII: un análisis bilingüe de las obras de fray Luis de Granada,” *Hispanica*, no. 50 (2006): 116-117.

Conclusions

This work has addressed the parallels concerning the strings of beads used by different religions. The blessed beads enjoyed particular esteem as they were believed to possess a certain kind of *mana*, supernatural power that inheres in animate being or things. Beads were used for both purposes: for spiritual protection and as a prayer tool.

Prayer beads are often considered to have their origin in India due to the antiquity of the known sources. But their precise origins are actually unclear. Rather than determining a single origin, it is also possible to consider mutual influences between different religions or cultural parallels. At least the Buddhist strings of beads has its antecedent in Hindu ones. Therefore, the Buddhist full string is composed of 108 beads, like the one used for the worship of Vishnu.

Regarding the Catholic custom of praying the Rosary, different religious orders developed their own prayer traditions, aside from the recitation of an entire Rosary as promoted by the Dominicans. Thus, the Order of Friars Minor has its own short prayer form, known as “Franciscan Crown” or “Seraphic Rosary,” as well as *stellarium*, or crown of twelve stars. The Order of the Hermits of Saint Augustine promoted a Marian prayer known as the Crown of the Virgin of Consolation and Cincture. The Society of Jesus prescribed the recitation of the Holy Rosary in its constitutions and Loyola’s meditation book *Exercitia spiritualia*.

How did the Japanese converts accept the Catholic rosary and blessed beads? To what extent was the conversion of Japanese people thorough? Several chroniclers state the deep devotion that the Japanese had towards the blessed beads. Common points between Buddhist *juzu* and Catholic rosary consisted in materials, forms and beliefs. On the one hand, most of the rosaries used by the *Kirishitan* were made of wood. The beads had the same shapes as those of the *juzu*, as shown by archaeological remains. This analogy could be part of the strategy of the Society of Jesus to facilitate acceptance of Catholic rosaries among the Japanese people.

On the other hand, both Buddhist and Catholic beads and prayers were linked to the popular belief in the benefits to be received in this world, such as health and temporary well-being. In both religions, wearing blessed beads around the neck served as protection to chase away evil spirits. Moreover, prayer has a universal purpose of salvation regardless of religious differences. Interestingly, in the case of Japan, there was an “addition” in the *Kirishitan*

beliefs. The Buddhist and Catholic beads and prayers coexisted among ordinary people. The Catholic doctrine of indulgences was understood through the concepts of True Pure Land Buddhism.

The level of conversion varied according to the social status of each believer. The religiosity of the *Kirishitan daimyo* (lords) was not the same as that of the converts from lower classes. However, the latter's religious practices and beliefs cannot be simply regarded as "heresy," taking into account the number of martyrs among ordinary people. Ultimately, *Kirishitan* beliefs are at the intersection of elements derived from different religions. Consequently, they are particular to Japan. ♪

N.B. This article is the result of the project PAPIIT IN401019 "Interreligious experience and art during the age of European expansion: the devotion and images of the Rosary in Japan (1549-1873)," financed by the General Direction of Academic Staff Affairs (DGAPA), National Autonomous University of Mexico (UNAM).

Mexico's Interamerican Biennials and the Hemispheric Cold War

Las Bienales Interamericanas de México y la Guerra Fría en el hemisferio

Artículo recibido el 30 de julio de 2020; devuelto para revisión el 12 de enero de 2021; aceptado el 23 de febrero de 2021; <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2021.119.2762>

Fabiola Martínez Saint Louis University, Madrid Campus, fabiola.martinez.1@slu.edu,
Rodríguez <https://orcid.org/0000-0002-2172-9234>.

Lines of research The political agency of the Mexican School and its activism through the Frente Nacional de Artes Plásticas, on both sides of the Atlantic; the Interamerican and Hemispheric politics of the Cultural Cold War; the transnational networks of the Taller de Gráfica Popular with special attention to the visual discourses that underline their political activism.

Líneas de investigación La agencia política de la Escuela Mexicana y su activismo a través del Frente Nacional de Artes Plásticas, en ambos lados del Atlántico, y las políticas interamericanas y hemisféricas de la Guerra Fría; las redes transnacionales del Taller de Gráfica Popular, especialmente los discursos visuales que promovieron y la agencia de sus imágenes como herramientas de resistencia y solidaridad.

Abstract In 1957 the Mexican government decided to embark on the organization of high profile Interamerican biennials. Although successful in convening a broad representation of countries in the continent, only two biennials successfully opened in 1958 and 1960. By situating these exhibitions, together with the Sao Paulo Biennials and the Bienales Hispanoamericanas in the complex geopolitics created by the Iron Curtain, this essay analyses the role that Mexico's Biennials played in the hemisphere's Cultural Cold War. In an effort to challenge US economic and cultural hegemony in the continent, the Interamerican Biennials became one of the last battlefields for Mexico's famed revolutionary artists, and ultimately an important, if largely neglected, chapter in the history of Latin America's Cold War.

Keywords Mexican School; Taller de Gráfica Popular; Frente Nacional de Artes Plásticas; Cultural Cold War; Sao Paulo Biennials; Bienales Hispanoamericanas; Pan American Union; José Gómez Sicre; Jack Levine; Mauricio Lasansky.

Resumen En 1957 el gobierno mexicano decidió dedicar dinero y recursos a la organización de Bienales Interamericanas. Aunque la mayoría de los países invitados aceptaron enviar obras, sólo dos de estas costosas bienales se llevarían a cabo: la primera abrió sus puertas en junio de 1958 y la segunda en septiembre de 1960. El presente estudio analiza la historia de estas bienales con relación a las Bienales de Sao Paolo, y las Bienales Hispanoamericanas con el objetivo de situarlas en el complejo territorio de la Guerra Fría, y de resaltar el importante papel que éstas tuvieron en las guerras culturales del hemisferio.

Palabras clave Escuela Mexicana; Taller de Gráfica Popular; Frente Nacional de Artes Plásticas; guerra cultural; Guerra Fría; Bienales de São Paulo; Bienales Hispanoamericanas; Unión Panamericana; José Gómez Sicre; Jack Levine; Mauricio Lasansky.

FABIOLA MARTÍNEZ RODRÍGUEZ
SAINT LOUIS UNIVERSITY, MADRID CAMPUS

Mexico's Interamerican Biennials and the Hemispheric Cold War

Rufino Tamayo's *Homenaje a la raza india* (1952) was the centerpiece of an exhibition organized to celebrate the work of Mexico's great "Fourth Muralist" during the second, and last, Interamerican Biennial in 1960. While Tamayo publicly expressed his dislike of this title, the government was keen to promote his work alongside that of José Clemente Orozco, Diego Rivera and David Alfaro Siqueiros in an attempt to water down the political outreach of *Los tres grandes*. On this occasion, Tamayo also received the Premio Internacional de Pintura, the most prestigious prize awarded by the jury—an accolade which represented the official backing of international modernism and abstractionist trends. Two years earlier, Francisco Goitia, one of the most revered artists of the Mexican School had been given this important prize and Tamayo, who was then living in Paris, refused an invitation to participate. The contrast between the jury's choices, one celebrating Goitia's revolutionary spirit and social realism, while the other praised Tamayo's brand of *indigenismo* which combined Mexican referents with formalist experimentation, point to important differences between the First and Second Interamerican Biennials. By situating these exhibitions, together with the Sao Paulo Biennials and the Bienales Hispanoamericanas in the complex geopolitics created by the Iron Curtain, this essay analyses the role that Mexico's biennials played in the hemisphere's Cultural Cold War.¹ In an effort to challenge us

1. There is no comprehensive study of Mexico's Interamerican Biennials and no publications exist that focus specifically on these exhibitions. They are often mentioned in passing in texts

economic and cultural hegemony in the continent, the Interamerican Biennials became one of the last battlefields for Mexico's famed revolutionary artists, and ultimately an important, if largely neglected, chapter in the history of Latin America's Cold War.²

An embattled Mexican School

Although successful in convening a large representation of countries in the continent, only two biennials successfully opened: in 1958 and 1960. Both events generated a great amount of controversy, underlined by the debates between figuration and abstraction and their political affiliations. These costly Biennials were financed by the government in its continuing efforts to present the Mexican School, led by the muralists, as the visual and material evidence

looking at Mexican art at mid-century, for example: Shifra Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995); Leonor Morales, *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana* (Mexico City: Universidad Iberoamericana, 1992); Mary K. Coffey, *How a Revolutionary Art Became Official Culture: Murals, Museums and the Mexican State* (Duke: Duke University Press, 2012). Or works on Rufino Tamayo, who was given a special exhibition in the Second Biennial in 1960. See Ana Torres, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo* (Mexico City: Universidad Iberoamericana, 2011); Ana Torres, "Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970," in *Nuevas Lecturas de Historia* (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2016), 11-86. Besides these studies Daniel Montero Fayad has also undertaken an analysis of the First Biennial regarding its aesthetics and art criticism. His research was presented in the symposium *Historia de las Exposiciones en México*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Mexico City, 22-23 May 2019. My study is based on research done at the Archives of American Art, and the archives of the Art Museum of the Americas in Washington D.C. thanks to a grant from the Smithsonian American Art Museum. I would like to thank Carmen E. Ramos for her encouragement and support. Most of my information comes from these archives, from the catalogues of the Biennials, and from newspaper articles contemporary to these exhibitions. This research, however, was greatly enriched thanks to Guillermina Guadarrama's archives of the Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP), held in the Centro de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP). I am deeply grateful for her generosity and kindness.

2. See Claire Fox, *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War* (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2013); Patrick Iber, *Neither Peace nor Freedom: the Cultural Cold War in Latin America* (Cambridge: Harvard University Press, 2015); and Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War* (Cambridge: Harvard University Press, 2002).

of its revolutionary credentials; something that, by the end of the 1950s, was merely a façade trying to hide the reality that the Mexican Revolution had all but failed to fulfill its socialist utopia.

The 1950s is therefore an important period in the history of the Mexican School as it tried to reassert its revolutionary agency through national and international exhibitions. And while many of these artists depended on State patronage, some of its key members became increasingly critical of the government believing that their work was the only lasting hope of the Revolution. This put the PRI (Partido Revolucionario Institucional) in a difficult bind. On the one hand, the government needed the cultural capital garnered through the international acclaim of the Mexican muralists to legitimize its one-party rule; while on the other, the communist militancy of its members and the explicit socialist content of their work was becoming increasingly difficult to accommodate in its developmentalist projects.³ The complex dynamics between the Mexican School and the government need to be understood in the context of the early Cold War—dominated by McCarthyism and increasingly aggressive US foreign policies. In her book *Mexico's Cold War* Renata Keller explains how the political situation in the country was marked by the intersection between foreign and domestic affairs.⁴ This situation meant that Mexico was far from a peaceful haven but rather “an active battleground where multiple groups debated, spied, schemed, and struggled for influence”.⁵

Keller's study tries to unpack the interplay between national and foreign interests, placing at the center the revolutionary mythologizing undertaken by the government in order to legitimize its rule. This is examined in the chapter “The Institutionalized Revolution” where Keller looks at the political tensions and social unrest provoked by a government intent on furthering the economic gains of post-revolutionary elites, rather than alleviating endemic poverty and exploitation.⁶ This created a strange paradox, with the government harshly repressing homegrown political activism while granting exile to for-

3. See Rita Eder, ed., *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967* (Mexico City: Turner, 2014). This work is very important to understand the artistic, cultural, and political context of this period, as well as the tensions between the Mexican School and the *Ruptura*.

4. Renata Keller, *Mexico's Cold War. Cuba, the United States, and the Legacy of the Mexican Revolution* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 5.

5. Keller, *Mexico's Cold War*, 5.

6. Carlos Fuentes book *La región más transparente* published in 1958, provides a brilliant

eign revolutionaries (most notably Jacobo Arbenz, Fidel Castro, and Ernesto “Che” Guevara). In this way the PRI continued to pay lip service to the ideals of the Revolution hoping to dispel criticism from the left, thus making evident the contrasting agendas of its domestic and international politics.⁷ Keller’s insightful study of Mexico’s Cold War highlights the complicated political arena of Mexico in the 1950s and 1960s, when domestic problems became tied to global hegemonic struggles; but most importantly it brings to the fore the way in which the Mexican Revolution and its socialist utopia became entangled with the cultural politics of the Cold War.

As the country modernized, propelled by foreign investment, the post-revolutionary government sought to reconcile its troubled colonial and post-colonial histories. It did this through a careful staging of *mexicanidad*, both in Mexico and abroad,⁸ and by promoting an official narrative that highlighted the triumphs of the Revolution. In this history the muralists and the Mexican School occupied center stage. As Shifra Goldman⁹ and Mary Coffey¹⁰ have shown, this was the period when muralism became institutionalized, and the principles of the Mexican School were enforced through art education, federal commissions, state run museums and cultural institutions —most significantly the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) created in 1946.

Although critical of the failings of the PRI the muralists relied on state patronage, and this dependency created a complicated relationship with the so-called revolutionary party. As a result, they were criticized for pandering to the government’s need for revolutionary propaganda, for limiting the artistic expression of young artists, and for controlling state funded patronage. As Octavio Paz noted, in his 1978 essay “Re/visiones: la pintura mural,”¹¹

literary critique of the post-revolutionary government, and the superfluous lives of the new urban elites.

7. The complicated relationship between Mexico’s influential intellectuals and artists who openly criticized US imperialism and the PRI is examined in Patrick Iber, *Neither Peace nor Freedom*. This book also reveals the tensions between Mexico’s Left and the government through figures like Lázaro Cárdenas and Vicente Lombardo Toledano.

8. Fernando Gamboa became one of the most important promoters of Mexican art and the Mexican School from the 1940s to ’60s. For a study of his curatorial vision see for example Carlos Molina, “Fernando Gamboa y su particular visión de México,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXVII, no. 87 (2005), <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2005.87.2194>

9. Goldman, *Contemporary Mexican Painting*.

10. Coffey, *How a Revolutionary Art Became Official Culture*.

11. “El arte público de Rivera y Siqueiros fue con frecuencia la apología pintada de la dict-

revolutionary art must be free from the censorship of patronage, and from programmatic stylistic or ideological dictums. In Paz's view, the movement became part of a corrupt and authoritarian State which used muralism as propaganda for a revolution that had failed to fulfil its promises. While acknowledging the experimental art of Siqueiros, Paz criticized the content of the muralists' work stating that: "The public art of Rivera and Siqueiros was often the painted apologia of the ideological dictatorship of an armed bureaucracy."¹² But while the symbiosis between Mexican muralism and Mexican Revolution justified its status as official art, the socialist politics behind this work became increasingly problematic for the government.

The Mexican School's alignment with Marxism and the Left was particularly difficult during the 1950s, in the context of McCarthyism, the rise of Mao's China, and the Korean War. And while the government maintained a policy of neutrality, Rivera's and Siqueiros' unremitting loyalty to the USSR was clearly an affront to US imperialism, and a source of discomfort for the PRI. There were also important demonstrations against the Guatemalan Coup d'état in June 1954, led by Siqueiros, Rivera and Frida Kahlo. This would be Kahlo's last public appearance. A few weeks later during the wake of the artist held at the Palacio de Bellas Artes (between July 13-14, 1954), Kahlo's casket was covered with the communist flag – costing Andres Iduarte, director of INBA his job. This situation created a complicated and tense cultural atmosphere that led to the gradual de-politicization of muralism and its eventual decline at the end of the 1960s.¹³

During its heyday, in the 1920s and 30s, muralism cemented the connection between realism and revolutionary art which came to embody the precepts of the Mexican School. The difficulty of embracing international trends that eschewed narrative figuration, in favor of formal experimentation, can be seen through the work of Rufino Tamayo who left Mexico for New York in the mid-1930s looking for a more open and experimental art scene. During the 1950s, however, the government began to promote his work in national and

adura ideológica de una burocracia armada," in Octavio Paz, *Obras completas*, vol. 7, *Los privilegios de la vista II. Artes de México* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1994), 188-227.

12. In Paz, *Obras completas*, 214.

13. See Coffey, *How a Revolutionary Art*; and Goldman, *Contemporary Mexican Painting*. Both of these books provide important studies of Mexico's artistic sphere in the 1950s and '60s, and the context that led to the decline of muralism. Both authors also provide an insightful discussion of how Mexico's artistic production was part of the Hemispheric Cold War.

international exhibitions presenting him as the “Fourth Great muralist”. It was during this period that Tamayo’s work gained national recognition, becoming a role model for artists of the *Ruptura*, who openly attacked the chauvinism of the Mexican School. As Coffey explains, Paz’ championing of Tamayo’s work contributed to the depoliticization of muralism by promoting a less parochial art that highlighted the universal and essential elements of *mexicanidad*.¹⁴ The dispute between figuration and abstraction was hence mainly centered around Siqueiros and Tamayo, whose works were seen to represent the opposing ideologies of the US and the USSR.¹⁵ But the reality was much more complex, as the scholarship on Tamayo has shown.¹⁶ Their differences, however, turned them into outspoken rivals, and tensions between them grew as Tamayo’s fame increased. Siqueiros attacked Tamayo’s *arte puro*, complaining that it was art for art’s sake and unpatriotic, indicative of Tamayo’s lack of political commitment and respect for his country. Tamayo, on the other hand, attacked Siqueiros’ art as pictorial demagoguery lacking in aesthetic value. He believed Siqueiros’ work was superficial, propagandistic, and harmful by not allowing foreign or international influences to reinvigorate Mexican art.¹⁷

Siqueiros and artists aligned with the Mexican School defended their position, believing that their art and political activism represented the last hope of the revolutionary project ignited in 1910. The political activism of the Mexican School was channeled through the Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) created in 1952.¹⁸ This organization, through its links with INBA, was largely responsible for setting the aesthetic and ideological objectives of the First Biennial in 1958.¹⁹ As a significant precedent of Mexico’s Interamerican Biennials it

14. Coffey, *How a Revolutionary Art*, 73.

15. Irene Herner’s scholarship on Siqueiros presents the most thorough and authoritative study of his life and work, see for example Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía* (Mexico City: Porrúa, 2010).

16. See Diana Du Pont, ed., *Tamayo: A Modern Icon Reinterpreted* (Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art, 2007); Torres, *Identidades pictóricas*; and Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones* (Mexico City: Praxis, 2000).

17. See Torres, *Identidades pictóricas*.

18. There are very few publications that look at this organization in any detail. Most mention the FNAP in relation to the Taller de Gráfica Popular or the Mexican Biennials. The most in-depth study is by Guillermina Guadarrama, *El Frente Nacional de Artes Plásticas, 1952-1962* (Mexico City: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2005).

19. Morales’ book *Arturo García Bustos* talks briefly about this, but most of the information

is important to note that, between 1955 and 1956, an exhibition of Mexican art and prints toured various cities in the Eastern Block culminating in China in the summer of 1956.²⁰ The organization of this ambitious project was undertaken by FNAP putting to test its logistical and representative power.

During its ten years of existence this organization provided an independent platform for the promotion of Mexican art in the country and abroad, working hard to present a unified front of artists intent on keeping alive the national and revolutionary spirit of the Mexican School. The time frame of its short existence is central to understanding the aesthetic and political agendas of FNAP. This was a period of heightened tension in Latin America's long struggle against US imperialism, and a time marked by violence and military interventions—starting with Guatemala in 1954. The triumph of the Cuban Revolution in January 1959, would be key to the geopolitics of the 60s and 70s, turning attention from the Mexican to the Cuban Revolution. This shift coincided with the decline of muralism and increasing governmental support for abstractionist trends.

Members of FNAP saw the First Biennial as an opportunity to reinstate the political agency of muralism, and to challenge the increasing political and economic influence of the US in the Americas. Above all, they believed, these biennials would show that abstraction was decorative and superficial—a fad promoted by American capitalism—unlike the superior values of realism based on humanist and humanitarian principles. Doing so would also underline the significance of the Mexican School, and the muralist movement as one of the most original and important revolutionary art movements from the Americas. In a series of roundtables organized by FNAP, just a few months before the First Biennial opened, Chavez Morado²¹ compared Mexican mural-

regarding the connection between the FNAP and the Biennials can be found in newspaper articles published at the time of the exhibitions. Many of these can be found in the digital archive of ICAA (<https://icaa.mfah.org/es/page/home>). See also Raquel Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1974). This book contains very helpful primary sources for the study of the FNAP.

20. See Guadarrama, *El Frente Nacional de Artes Plásticas*, 13-16. For the Chinese exhibition see Shengtian Zheng, *Winds from Fusang: Mexico and China in the Twentieth Century*, exhibition catalogue (Pacific Asia Museum, 2018), https://issuu.com/uscpam/docs/8804_pam_catalog_pdf_proof.

21. José Chávez Morado was one of the most important members of the Mexican School and a member of the Mexican Communist Party.

ism to anti-colonial struggles taking place in Asia and Africa.²² There is a sense of urgency in the discussions that took place during these three days of talks.²³ At stake was the socialist utopia of the Revolution betrayed by the increasing conservatism of the PRI, and its links to US economic and political interests.

The Mexican Biennials would therefore promote the political agency of the Mexican School and reinstate the centrality of Mexico City as one of the main art capitals in the Americas. From this position they could present a challenge to the Sao Paulo Biennial and its penchant for abstract art—and to the Bienales Hispanoamericanas organized by Franco in the 1950s—presenting a hemispheric challenge to the latter's colonialist nostalgia. But perhaps most significantly, they could defy the dominance of the New York School and the imperialist agendas of the Pan American Union through its agent provocateur José Gómez Sicre.²⁴ As the headquarters of the Organization of American States (OAS), the Pan American Union and its Visual Arts program were viewed with deep distrust by artists, intellectuals and critics linked to FNAP.

The Brazilian and Spanish Biennials

On October 12th, 1951, General Francisco Franco opened the first Bienal Hispanoamericana in Madrid. This symbolic day and location was chosen to give historical legitimacy to his regime's call for Hispanic unity in a needed effort to overcome many years of autarchy. Eight days later, the first *Bienal da Sao Paulo* opened in Brazil's most industrial and affluent city. The Sao Paulo and Hispano-American biennials ran parallel during the 1950s, competing for international participation and prestige. While promoting national artistic and economic interests, these biennials came to play an important role in advancing the anti-communist agendas of the US.

Spain and Brazil in the 1950s presented contrasting economic, political and cultural landscapes. A multi-cultural and multi-racial Brazil was experiencing an economic boom and rapidly becoming one of Latin America's most prosperous and modern nations. This modernization was made visible through the

22. In Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, 106.

23. See Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, 103-135.

24. For a comprehensive study of José Gómez Sicre and his work as Director of the Visual Arts Section, see Fox, *Making Art Panamerican*. This work is very important for understanding the role of the Pan American Union during the Cold War.

glass, cement and concrete buildings of its most renowned architects, Oscar Niemeyer and Luis Costa, and through the constructivist abstractions of its famed Concrete artists.²⁵ Its advanced art and architecture was attracting international attention, making Brazil one of the most progressive cultural centers in the Americas. It is thus no surprise that the Sao Paulo Biennial quickly became one of the beacons of artistic modernity in the continent.

Conversely, the Spain of Franco was trying to recover after a long period of autarchy and economic hardships. Its enforced isolationism in the 1940s was the result of international condemnation following the establishment of a far-right (*falangista*) government. The 1950s, however, was a period of *apertura* when Franco sought to dismiss associations with Hitler and Mussolini in order to revive Spain's diplomatic status. During this decade cultural diplomacy became central to the foreign policies of his regime, and much effort and money was spent in the representation of Spanish art abroad.²⁶ Financial recovery was fueled by the *Pacto de Madrid*, a military agreement signed between Spain and the United States in September of 1953. This pact brought us military bases to Spain, in exchange for generous loans and grants which helped to strengthen its economic base and improve its military defense. Their alliance was made possible thanks to Franco's staunch anti-communism and commitment to fight Soviet expansionism. Two years after this pact Spain was re-admitted to the United Nations, marking the official end of its international isolationism.

Like Spain, Brazil was also enmeshed in the politics of the Cold War, and the Sao Paulo Biennial became one of the battle fields where the cultural war waged by the us was fought. While these biennials were not limited by geographic location, during the 1950s the works sent by participating countries were separated into two pavilions, the Pavilion of Nations and the Pavilion of States. The Pavilion of States was technically the Pavilion of the Americas since only works from the continent were shown. As Adele Nelson explains, this term followed that of the Organization of American States created in 1948

25. The scholarship on South American Geometric Abstraction is an expanding field, and many important works have been published on Brazil's modernist architecture and concrete art by curators and scholars. A lot of the current scholarship builds on important exhibitions like *The Geometry of Hope* (2007), and *Inverted Utopias: Avant Garde Art in Latin America* (2004).

26. See Miguel Cabañas, *Política artística del franquismo* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996).

to fight communism on the continent.²⁷ The division is interesting in that by presenting the Americas under one roof the organizers hoped to present a Hemispheric front, not unlike the continental unity that Mexico's Interamerican Biennials would later promote. The Sao Paulo Biennial was conceived and funded by the Paulista industrialist Francisco Matarazzo Sobrinho, better known as Ciccillo Matarazzo, who had very close ties to Nelson Rockefeller and MoMA. He was also responsible for the creation of the Museo de Arte Moderna in Sao Paulo, inaugurated in 1948, and which had a collaborative agreement with MoMA. Of the web of interests culminating in the Sao Paulo Biennial, Nelson writes:

The United States, via Nelson Rockefeller and the Museum of Modern Art, New York, had been directly involved in shaping Brazil's modern art institutions and was viewed by Matarazzo as an important strategic partner in his ambitious goal to transform Sao Paulo into a world-class artistic center.²⁸

While MoMA made sure that us art in the Biennial promoted the American values of freedom and democracy, the representation of Latin American art fell largely under the control of Gómez Sicre, director of the Visual Arts section of the Pan American Union since 1946. Thanks to the work of Alessandro Armato, we know that during the first five editions of the Biennial the cultural arm of the OAS controlled the Latin American sections through the curatorial work of Gómez Sicre. The organizers relied on his extensive networks, and on his recommendations for invited artists, even though as Armato explains, the Biennial's recommendations were often seen as an imposition, and governments found ways to by-pass them. A more effective way to enforce Gómez Sicre's taste and preferences came in 1955 when a Pan American Union section was introduced under his directorship (he led it until 1967). He also recommended the creation of a prize for the acquisition of works by Latin/American artists, and influenced the collection of Latin American art in Matarazzo's Museum of Modern Art.²⁹ Through Gómez Sicre's and Matarazzo's bonds

27. See Adele Nelson, "Monumental and Ephemeral. The Early Sao Paulo Biennials," in *Constructive Spirit. Abstract Art in South and North America*, ed. Mary Kate O'Hare (Newark: Newark Museum, 2010), 129-135.

28. Nelson, "Monumental and Ephemeral," 134.

29. See Alessandro Armato, "Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de Sao Paulo," *Caiana*, no. 6 (2015): 33-43.

with the US, the formalist credo of MoMA came to dominate the aesthetic agendas of the Sao Paulo Biennial, making abstraction the crowning achievement of the Americas. The antithesis to this being, of course, the figurative art of the Mexican School which represented a socially committed art contaminated by politics. Gómez Sicre openly attacked the Mexican muralists (except Orozco), hoping to weaken their influence in the continent, and waged a war against nationalist or political art. In his artistic crusade Gómez Sicre gathered like-minded artists and critics whom he helped and promoted. At the heart of his aesthetic and curatorial choices was a belief that art should be cosmopolitan in form and Latin American in essence. Examples of this being the work of Rufino Tamayo, Fernando de Szyszlo, and Carlos Mérida. The strong influence of his ideas in the Sao Paulo Biennial may explain why Tamayo was awarded the first prize in painting, along with Alfred Menessier, in 1953.

In Franco's Spain the Bienales Hispanoamericanas were organized by the Instituto de Cultura Hispánica (ICH) and were fraught with tensions from the start.³⁰ Both the ICH and the Biennials were seen as propaganda tools of the Franco regime, and many exiled republicans and supporters of the Republic launched systematic attacks to discredit them. The Bienales Franquistas, as they came to be known, gave rise to many anti-biennials and open letters were signed by influential artists and intellectuals in the Americas. Most of these were in support of Picasso's call to resist Franco and his cultural crusade. In his quest for Hispanic unity Franco presented Latin America as a junior partner in need of guidance and support, as was made clear by the Instituto de Cultura Hispánica in 1951:

The *Instituto* is —essentially— a foreign policy organization aimed at establishing closer links between Spain and Hispano-America, while strengthening, reestablishing and defending the reality of Spain —both historical and present— in America, fostering —upon pre-existing bases— the creation of a sense of community in those nations that must recognize Spain as a guiding and directing entity.³¹

30. For the rules and jury regulations see *I Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte, Estatutos* (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1951).

31. "El Instituto es —esencialmente— un organismo de política exterior al servicio de la vinculación de España con Hispanoamérica, destinado a fortalecer, restablecer y defender la realidad de España —histórica y actual— en América, fomentando —sobre bases pre-exis-

From this statement it is clear that Franco's Spain needed Latin America,³² and the Biennials became key to the propaganda tactics of his regime.

The first Bial Hispanoamericana was followed three years later by the Bial de La Habana, and then shortly after by one in Barcelona, in the winter of 1955.³³ There were plans to organize a fourth biennial, which would have coincided with the Bienales Interamericanas in Mexico, and one may assume that both organizing committees were aware of this. The fourth biennial, however, never came to fruition. Thanks to the work of Miguel Cabañas, we know that Franco's government hoped to organize this fourth biennial in Caracas, to open in June 1958,³⁴ the same month that the First Interamerican Biennial opened in Mexico City. Spain's organizing committee underlined the geopolitical significance of Venezuela and claimed that the future of Latin/American art rested in the Caribbean. Perhaps advised by Gómez Sicre, the officials tried to undermine Mexican art, saying it lacked originality and suggested "the possibility of an American originalism of which the Caribbean would be the catalyzing center".³⁵ It seems, however, that the government of Venezuela was not convinced, and their attention turned to Ecuador.

Aware that the next OAS conference would be held in Quito, the organizers began negotiations with the Ecuadorian government (the previous OAS gathering was in Caracas in 1954). This connection is important, as Cabañas explains, since "there was a political interest in exploiting the Biennial for the purpose of forging a closer association of Spain to the meetings of the OAS and Latin-American political life".³⁶ As expected, Gómez Sicre was asked to orga-

tentes—la creación de un sentimiento de comunidad en los pueblos que deben tener a España como orientadora, rectora y dirigente," in Cabañas, *La política artística del franquismo*, 156.

32. It is interesting to note that the Museo de América was created under Franco in 1941, and the neo-colonial building that houses the collection opened in 1954. The architects designed the museum to look like a Catholic convent reflecting the "civilizing" mission of the conquest—a narrative that suited Franco's neo-colonial ambitions.

33. The organizers hoped that the biennials would alternate between Spain and hosting countries in the Americas. This proved very difficult, leading to long delays in the opening of the Second Biennial.

34. Cabañas, *El ocaso de la política artística americanista*, 50.

35. "la posibilidad de un originalismo americano del que el Caribe sea el centro catalizador," in Cabañas, *El ocaso de la política artística americanista*, 47.

36. "existía el interés político de utilizar la Bial para procurar la asociación y cercanía española a las reuniones de la OEA y la vida política latinoamericana," in Cabañas, *El ocaso de la política artística americanista*, 57.

nize a selection of works to represent the Pan American Union, but many of the artists he promoted refused to take part, including Tamayo, José Luis Cuevas, Alejandro Otero, Mario Carreño and Fernando de Szyszlo. In a letter to the committee, Gómez Sicre wrote that: "Without these artists that I have mentioned it is not possible for me to prepare any section that could carry our stamp (*rótulo*) because at the present moment these are the figures of greatest importance (*proyección*) in the continent."³⁷

It seems that widespread resistance from artists and pro-Republican organizations may have forced the Spanish government to give up hopes of organizing another exhibition in Latin America. One may ask, however, to what extent Mexico's Interamerican Biennials could have contributed to their demise? After all, most of Mexico's leading artists and intellectuals were vocal critics of Franco's regime, and the government welcomed many Spanish refugees remaining loyal to the Republic.

While both Spain and Brazil forged collaborative exchanges, participating in each other's Biennials, the Sao Paulo Biennial was more successful at promoting American abstract trends. In the Mexican section, however, visitors would have been able to see works by the Mexican School and the Taller de Gráfica Popular.³⁸ As for the Spanish Biennials, Cabañas explains that the ICH had very much hoped to include works by Mexican artists in its first edition: "Mexican participation, among that of the American artists, was one of the most eagerly awaited attractions at the Madrid Biennial and thus one of those which had most strongly to be insisted on."³⁹ But their efforts to secure them were always thwarted. A front of Mexican artists, led by Siqueiros and Rivera,

37. "Sin estos artistas que le he mencionado no me es posible preparar ninguna sección que lleve nuestro rótulo porque en el momento actual son las figuras de mayor proyección en el continente," en Cabañas, *El ocaso de la política artística americanista*, 75.

38. A close analysis of Mexico's participation in the Sao Paulo Biennial during the 1950s would be beyond the scope of the present article, but a quick review of the catalogues reveals the following: Mexico participated for the first time in 1953 with a room dedicated to Rufino Tamayo and the rest was organized by the TGP; in 1955 Carrillo Gil sent works from his collection including Tamayo, Orozco, Rivera, and Siqueiros; the 1957 edition did not include a Mexican section; and in 1959 the exhibition was organized by the Museo de Arte Moderno with works by José Chávez Morado, José Luis Cuevas, Francisco Goitia and Guillermo Meza.

39. "la participación mexicana, entre la de los artistas americanos, era uno de los alicientes más esperados en la Bienal madrileña y, por tanto, una en las que más debía insistirse," in Cabañas, *La política artística del franquismo*, 384.

and exiled republicans mounted a strong resistance against this Biennial. Their outrage was plainly stated in a letter published by *El Popular* on October 1951:

Francisco Franco's fascist and bellicose regime and his so-called Institute of Hispanic Culture, which is a body dedicated to the diffusion of the ideas of fascism and to the corruption of artists and intellectuals, are preparing for October 13th the inauguration in Madrid of a so-called Hispano-American Art Exhibition.

Our responsibility as artists and as Mexicans obliges us to point out that the purported Hispano-American Art Exhibition is a crude maneuver organized by Francoism with the aim of dissimulating the true situation of Spain, the hunger of the Spanish people, the discontent of the greater part of the nation and the shameful surrender of the country to the American warmongers.⁴⁰

Their absence was noted by Rafael Santos Torroella in the catalogue of the First Biennial,⁴¹ and their works were often compared to those of Portinari, Cavalcanti and Guayasamín —whose paintings were included in the Spanish Biennials. Guayasamín was in fact awarded the most prestigious prize in painting (Gran Premio de Pintura) during the III Biennial in Barcelona⁴² (something which

40. "El régimen fascista y guerrero de Francisco Franco y su llamado Instituto de Cultura Hispánica, que es un organismo destinado a la difusión de las ideas del fascismo y a la corrupción de los artistas e intelectuales, preparan para el día 13 de octubre la inauguración en Madrid de una llamada Exposición Hispanoamericana de Arte: nuestra responsabilidad de artistas y de mexicanos nos obliga a señalar que la pretendida exposición Hispanoamericana de Arte es una burda maniobra que el franquismo realiza con el fin de ocultar la verdadera situación de España, el hambre del pueblo español, el descontento de la mayoría de la nación y la vergonzosa entrega del país a los guerreristas norteamericanos," in Cabañas, *La política artística del franquismo*, 389. It was signed by Rivera, Siqueiros, Leopoldo Méndez and Chávez Morado.

41. *I Bienal Hispanoamericana de Arte: catálogo pintura, escultura, arquitectura* (Madrid: Museo Nacional de Arte Moderno, 1951), 1-4.

42. In her book *Beyond National Identity* Michelle Greet provides an insightful analysis of Guayasamín's work in the context of WWII and the early Cold War. She explains how his work shifted from narrative indigenist content to a more symbolic and formalist approach drawing the attention of Rockefeller —who bought works by him in 1942 (Michelle Greet, *Beyond National Identity. Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960* [Pennsylvania: Pennsylvania Univ Press, 2009], chapter 6, 166-167). As a result of his support Guayasamín travelled to the US in 1943 where he would have had the opportunity to see the work of the Mexican muralists, and he acknowledged the influence of Tamayo, Orozco and Siqueiros (Greet, *Beyond National Identity*, 174). Greet's book untangles the complexities of

apparently particularly angered Tapiés).⁴³ José María Moreno Galván praised the *mestizaje* of Ecuadorian artists like Guayasamín, Kingman, and Mena Franco, and said that the next school would be the school of the Americas. He also urged Spanish artists to be more open and encouraged them to stop being Spanish in order to become Hispanic.⁴⁴ This was too radical, however, for an *España franquista* intent in recovering the purity of its Catholic Golden Age.

During the Third Biennial an important exhibition of American art from the collections of MoMA was put together by Renee D'Harnoncourt, then director of the museum. In his text for the catalogue, he thanked the United States Information Agency for its help, and justified the participation of the US highlighting the important cultural and economic ties it had with *Hispanoamérica*.⁴⁵

To the outrage of Mexican artists, this last Biennial also included a section with works by some of the representatives of the Mexican School. These had been secured thanks to loans from private collectors. In a letter to the director of *Novedades*, the Chairing Committee of FNAP expressed their anger, stating that this Biennial attempted to disgrace the universal prestige of revolutionary Mexican painting.⁴⁶ The letter also included a press release, sent by FNAP to Mexican newspapers on July 1955, declaring that: "the Bienal Hispanoamericana represents a political act by the fascist dictatorship of Francisco Franco, repudiated by all the peoples of the world and in particular repudiated by the regime of the Mexican revolution and by all the progressive forces of our country".⁴⁷

Latin America's indigenist painting in the US, unravelling the artists' complicated relationship with American patronage.

43. It is important to note that Guayasamín collaborated with the Instituto de Cultura Hispánica as a cultural ambassador hoping to encourage broader participation and broker a deal with the government of Ecuador. See Cabañas, *El ocaso de la política artística*, 41. Cuevas and Tamayo criticized Guayasamín for accepting this prize saying he had compromised his political integrity, see Greet, *Beyond National Identity*, 194.

44. III Bienal Hispanoamericana de Arte. *Catálogo oficial* (Barcelona, 1955), 77.

45. *El arte moderno en los Estados Unidos. Pintura, escultura, grabado, arquitectura. Selección de las colecciones del MoMA de Nueva York* (Barcelona: Palacio de la Virreina, 1955), 9.

46. CENIDIAP, FNAP, Guillermina Guadarrama Archive, "Carta al director del diario *Novedades*," 24 October 1955. This letter was in response to Tamayo's open letter "Carta abierta a los pintores demagogos de México" where he accused them for participating in the Biennial.

47. "la Bienal Hispanoamericana representa una acción política de la dictadura fascista de Francisco Franco, repudiada por todos los pueblos del mundo y particularmente desconocida

This press release/manifesto closed with an impassioned plea for international solidarity:

The Frente Nacional de Artes Plásticas denounces this Francoist Biennial as a swindle against the good faith of American artists, and makes an urgent and energetic/vigorous call to the artists of Mexico and the Americas as well as all intellectuals, whatever their area of specialty, to join this protest and to declare publicly their intention not to participate in this political maneuver. This is required by the human dignity of men and women who by their art serve with honesty and loyalty the democratic cause of the people, and fight against the Spanish dictator who has betrayed Spain and has been decisively judged by all honorable people of the world.⁴⁸

It was now Mexico's turn to show its revolutionary credentials and use the Biennial format to challenge and resist the corrosive financial and economic influence of its northern neighbor.⁴⁹

The Mexican Interamerican Biennials

On June 6, 1958 the Primera Bienal de Pintura y Grabado opened with an inaugural speech by Miguel Álvarez Acosta, director of the National Institute of

por el régimen de la revolución mexicana y por todas las fuerzas progresistas de nuestro país," in CENIDIAP, FNAP, Guillermina Guadarrama Archive, "Sr. Director del Diario Novedades".

48. "El Frente Nacional de Artes Plásticas denuncia esta Bienal Franquista como una estafa a la buena fé de los artistas americanos y hace un llamado urgente y enérgico a todos los artistas plásticos de México y de América, así como a todos los intelectuales, cualquiera que sea su especialidad, para que se sumen a esta protesta y declaren públicamente su propósito de no participar en esta maniobra política. Así lo exige la dignidad humana de los hombres que con su arte sirven con honestidad y lealtad a la causa democrática de los pueblos, y combaten al dictador que ha traicionado a España y ha sido enjuiciado definitivamente por todos los seres honrados del mundo," in CENIDIAP, FNAP, Guillermina Guadarrama Archive, "Boletín de Prensa" Frente Nacional de Artes Plásticas, Comité Directivo.

49. For a historiographical study of Biennials see Charles Green and Anthony Gardner, *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art* (Chichester: Blackwell, 2016). For a more specific analysis of what has become a growing academic field see Anthony Gardner and Charles Green, "Biennials of the South on the Edges of the Global," *Third Text* 27, no. 4 (2013): 442-455.

Fine Arts (INBA). Government officials and diplomatic dignitaries were invited to the ceremony which took place in the foyer of the Palacio de Bellas Artes. This iconic building housed the most important works of the Mexican muralists, and extensive reforms were made to the Museo Nacional de Artes Plásticas to accommodate the 625 paintings and 350 prints sent by the 22 participating countries in this Biennial.⁵⁰ The exhibition was convened through diplomatic channels. Each country was invited to select 20 painters and 20 engravers, and was responsible for selecting a committee to oversee its representation. The costs of shipping and insurance, however, were covered by the Mexican government making this an extremely costly enterprise. Both of these decisions were strongly criticized in the press by artists and critics who believed that the money would be better spent on art education.⁵¹ Some critics also argued that giving governments the responsibility over the selection process would result in a mediocre exhibition of officially sanctioned art.⁵² The reviews of the exhibition varied, with most of the criticism coming from artists and art critics associated with the *Ruptura*.⁵³ In their view, this Biennial was clear evidence of the nepotistic policies of INBA, and lack of opportunities for artists working outside the precepts of the Mexican School. Many also complained about the xenophobic undertones of the Biennial, which excluded work from foreign artists resident in Mexico.⁵⁴ There were also important absences of avant-gar-

50. For detailed information about the organization of this Biennial see *Instituto Nacional de Bellas Artes. Memorias de labores 1954-1958* (Mexico City: Secretaría de Educación Pública, 1958), A-9 to A-87.

51. See Raquel Tibol, "Primeros truenos en la tormenta de la bienal," *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 21 May 1958 (reprinted in Tibol, *Documentación sobre el arte Mexicano*, 91-95); and Carrillo Gil, "Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas," *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 18 May 1958.

52. See Elena Poniatowska, "La juventud rebelde se erige en juez y entierra a sus muertos," *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 22 June 1958; Rosa Castro, "Juicios sobre la Bienal," *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 29 June 1958; and Carrillo Gil, "Nuestra pueril, onerosa bienal".

53. See José Luis Cuevas, "Desde Caracas: J.L. Cuevas satiriza la Bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros," *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 6 July, 1958; Rufino Tamayo, "Tamayo: No puedo luchar contra el grupo que se ha impuesto en la bienal...", *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 8 June 1958; and Elena Poniatowska, "La juventud rebelde."

54. See Cardoza y Aragón, "Un eminente crítico de arte habla de la Bienal y de sus premios," *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 29 June 1958; Elena Poniatowska, "La juventud rebelde"; and Rosa Castro, "Juicios sobre la Bienal."

de artists in the Americas, who were either not selected by their government's officially appointed committees or declined invitations to take part. All of this resulted in a fairly average collection of works, which failed to meet the standards of influential critics like Alvar Carrillo Gil,⁵⁵ Cardoza y Aragón,⁵⁶ Margarita Nelken,⁵⁷ and Dore Ashton.⁵⁸ Even the Mexican section was not very favorably reviewed, either because many artists were excluded⁵⁹ or due to the perceived mediocrity of the works on display.⁶⁰

Like the Sao Paulo Biennials and the Bienales hispanoamericanas, the Mexican exhibition had to navigate a complex artworld divided by the Iron Curtain, and an incredibly fractious artistic scene in Mexico. To try and solve this, a series of parallel exhibitions were organized in private galleries and government spaces showcasing the work of artists not included in the Biennial.⁶¹ This provided a more comprehensive panorama of artistic production in Mexico making visible the contrast between the socially committed work of the Mexican School, with artists from the *Ruptura*, or abstractionists like Mathias Goeritz and Carlos Mérida.⁶² Despite these efforts, a nationalist aesthetic that celebrated the *mestizaje* and *indigenista* narratives of the Revolution prevailed. This was evident in the Mexican section of the Biennial and reinforced through the "Exposición paralela oficial de pintores mexicanos" which became the Primer

55. Carrillo Gil, "Nuestra pueril, onerosa bienal".

56. Cardoza y Aragón, "Un eminente crítico".

57. Margarita Nelken, "La Bienal," *Excelsior*, 22 May 1958; "La Bienal," *Excelsior*, 20 June 1958.

58. Dore Ashton, "All American Biennial," *The New York Times*, 27 July 1958.

59. These exclusions led artists to organize "anti-biennials" in private galleries. See "La Bienal Bis se abre el lunes: sigue el juicio contra Rayón y Flores," *Últimas noticias de Excelsior*, 4 June 1958; and Salmón Agustín, "Solamente extranjeros en la Bienal Bis: Bellas Artes habla sobre la bienal de los descontentitos," *Últimas noticias de Excelsior*, 5 June 1958.

60. See Carrillo Gil, "El director del INBA falta a la verdad dice Carrillo Gil," *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 8 June 1958; Rosa Castro, "Juicios sobre la Bienal"; and Socorro García, "Los pintores realistas deben buscar otras formas de expresión aunque se expongan a ser llamados 'traidores a la patria,'" *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 13 July 1958.

61. See *Instituto Nacional de Bellas Artes*, A-21 to A-22; and Justino Fernández, "Catálogo de las exposiciones de arte en 1958," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas VII*, no. 28 (1959): 24-38.

62. The Galería Proteo, for example, organized an exhibition of works by Bartoli, Leonora Carrington, Goeritz, Remedios Varo, Germán Cueto, Cordelia Urieta, Tamayo and Vlady. See "La Bienal Bis".

Salon Anual de Pintura y Grabado.⁶³ In this way, the unquestionable symbiosis between revolutionary nationalism, and the aesthetics of social realism was promoted as the only way to resist us imperialism and capitalist exploitation. For this purpose, the organizers designed Salas de Honor for Orozco, Siqueiros, Rivera, and Candido Portinari—a Brazilian artist whose work presented a challenge to the abstractionist trends promoted by the Sao Paulo Biennial. Also important to the aesthetic and political agendas of this Biennial, was to highlight the key role that the Taller de Gráfica Popular (TGP) played in promoting the social reforms of the Revolution. By concentrating on painting and printmaking the organizers brought to the fore the connection between the socially committed work produced by the TGP and the Mexican School.⁶⁴

It should be noted that the First Interamerican Biennial coincided with the Mexican Pavilions at the Venice Biennial, and at the Brussels International Exhibition. In Venice the Pavilion was curated by Miguel Salas Anzures, then Head of Visual Arts in INBA, and also the chief curator of the Mexican Biennial. In line with official cultural policies, “Salas Anzures presented a collective exhibition with 18 paintings by artists described as ‘social realists’; disciples of Rivera, Orozco, and Siqueiros; and heirs of Mexican muralism”.⁶⁵ Fernando Gamboa was in charge of the Mexican Pavilion in Brussels where he presented an overview of Mexican art and culture from precolonial to modern times. The art section was dedicated to the work of Orozco, Rivera, Siqueiros and Tamayo.⁶⁶ Together, these events underscored the complicity between INBA, the Mexican School, and the political ambitions of a government which needed the cultural capital of the Revolution to legitimize its long-lasting rule. This peaceful coexistence, however, was beginning to crack due to the ongoing militancy of artists like Siqueiros who was excluded from the exhibition “Fifty Years of Modern Art”. This retrospective show was put together by a

63. For this exhibition a jury was also formed and prizes awarded. See *Instituto Nacional de Bellas Artes*, A-22 to A-24.

64. See Humberto Musacchio, *El Taller de Gráfica Popular* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 2007); and Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977* (Mexico City: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992).

65. Carolina Nieto Ruiz, “Retelling the History of the Mexico Pavilion at La Biennale di Venezia,” *Storie dell’arte contemporanea*, no. 4 (2019): 385.

66. See Diana Briuolo Destéfano, “Guerra Fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958,” *Agora*, no. 13 (July-December, 2009), <http://discursovisual.net/dvweb13/agora/agodiana.htm>

group of international art critics who were asked to select artworks from the pavilions in Brussels. They chose three works from the Mexican section: one by Rivera, Orozco, and Tamayo —leaving Siqueiros out. To add salt to the wound, they placed the paintings of Rivera and Orozco in the section dedicated to socialist realism.⁶⁷

“Fifty Years of Modern Art” clearly exemplifies the formalist apologies of post-war aesthetes intent on vilifying Mexican realism *vis-à-vis* Euro-American abstraction. This push to marginalize their work was certainly one of the main objectives driving the curatorial projects of José Gómez Sicre. Concerns that his political and aesthetic bias could interfere in the organization of the First Interamerican Biennial were clearly voiced by FNAP. In a letter sent to Álvarez Acosta (March 4 1958), the National Committee requested that representatives of FNAP and the TGP be included in the Advisory Committee of the Biennial. This was in order to ensure that the exhibition would be impartial and act as the “tribune of Mexican Revolutionary painting,”⁶⁸ adding that it was the government’s responsibility to promote a national and revolutionary art led by the Mexican School.⁶⁹ They justified this request by voicing their suspicion that INBA was collaborating with Gómez Sicre, a suspicion that was not unfounded. In a letter to the Cuban critic (August 20, 1957) Salas Anzures requested information regarding artists, art schools and organizations in the continent.⁷⁰ In response to Gómez Sicre’s advice, Salas Anzures explained that it was not possible to send individual invitations (as was the case in Sao Paolo and Venice). Most importantly, however, this second letter (October 25, 1957) reiterated Salas Anzures’ hope that the Visual Arts Section of the PAU would collaborate in this endeavor.⁷¹ Yet FNAP’s efforts paid off. Representatives of this organization, along with the TGP, would come to play a very important role

67. See Luis Suárez, “Cincuenta años de arte moderno,” *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 17 August 1958. Carrillo Gil also lamented the exclusion of Siqueiros stating this was due to “intolerancias políticas del jurado de admisión”. See “Carrillo depone su actitud bélica y elogia sin reservas el expresionismo abstracto de los Estados Unidos,” *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 6 July 1958.

68. “la Bienal debe ser la tribuna de la pintura de la Revolución,” en CENIDIAP, FNAP, Guillermina Guadarrama Archive, “Sr. Lic. Miguel Álvarez Acosta,” 4 March, 1958.

69. CENIDIAP, FNAP, Guillermina Guadarrama Archive, “Sr. Lic. Miguel Álvarez Acosta,” 4 March 1958. He modificado esta cita.

70. José Gómez Sicre archives in the Art Museum of the Americas (hereafter cited as AMA) in Washington D.C.

71. José Gómez Sicre archives, AMA.

in the selection of Mexican artworks included in the Biennial, and the international jury who would adjudicate on the coveted prizes. The precise nature of their involvement was clearly outlined in the "Report presented to the public by the FNAP regarding its participation in efforts corresponding to the first Biennial Inter-American exposition of Painting and Engraving."⁷² This 8 page document leaves no doubt as to their concerns regarding Gómez Sicre's and the OAS' pernicious influence in Latin America, making explicit the Biennial's role in the political and cultural battles of the Cold War. They also denounced the discrimination that figurative artists experienced (giving as examples the Sao Paulo and Venice Biennials), and lamented the absence of Antonio Berni in Mexico, who was not included by Romero Brest, a "prejudiced anti-realist and pro-abstract organizer".⁷³

In a letter published from Cuba, in July 1958, Gómez Sicre responded to the accusations of interference:

Apparently, the absence of the most important artists of America in this Biennial has motivated the Mexican Communist Party, through its spokesman David Alfaro Siqueiros, and the aforementioned front [FNAP], to hold me responsible as due to this section. At no time have they thought that in all probability the non-participation of the good artists of international prestige can be attributed to the attitude of orthodox intolerance that the communist artists maintain when faced with any expression not adjusted to realism of social content, which is the only form of expression recognized by them.⁷⁴

72. CENIDIAP, FNAP, Guillermina Guadarrama Archive, "Informe público que presenta el FNAP acerca de su participación en los trabajos correspondientes a la primera exposición Biennial Interamericana de Pintura y Grabado." Since FNAP also received a lot of strong criticism for their involvement, this lengthy document presented an apology justifying their decisions. See also Armando Arévalo Macías, "Debe aplazarse la Bienal de Pintura," *Novedades*, 14 March, 1958.

73. "organizador prejuiciado antirrealista y pro abstracto," in "Informe público que presenta el FNAP," 7.

74. "Al parecer, las ausencias de los más importantes artistas de América de esta Bienal ha motivado que el Partido Comunista mexicano, por medio de su vocero David Alfaro Siqueiros, y del Frente mencionado me las achaque como obra de esta Sección. En ningún momento han pensado que probablemente la no concurrencia de los buenos artistas de prestigio internacional pueda deberse a la actitud de intolerancia ortodoxa que los artistas comunistas mantienen frente a toda expresión que no se ajusta al realismo de contenido social, que es la forma de expresión única de ellos," in "El jefe de la sección de artes visuales de la Unión Panamericana,

This is the context that prompted Cuevas to write an open letter known as “La Cortina del nopal” (The Cactus Curtain), published by the newspaper *Novedades* on April 6, 1958 —just two months before the inauguration of the First Biennial.⁷⁵ It is important to remember that Cuevas rose to prominence during this time thanks to the support of Gómez Sicre, and that this letter may have been co-authored, as Clair Fox believes.⁷⁶ Cuevas was invited to take part in one of the parallel exhibitions, but he refused. In an open letter, written from Caracas, he equated nationalism with totalitarian regimes, and accused the FNAP and Siqueiros of controlling the biennial, turning it into a nepotistic event devoid of artistic value.⁷⁷

There were many other important absences of Mexican and international artists—including Wifredo Lam and Rufino Tamayo, both of whom had been officially invited, Lam as jury member and special guest, and Tamayo as honorary artist with his own solo exhibition. Tamayo refused the invitation for similar reasons to Cuevas, accusing Salas Anzures of representing the interests of Siqueiros and FNAP.⁷⁸

The predominance of figurative art and social realism in this Biennial was reinforced by the special exhibitions, as well as the prizes given by the Jury.⁷⁹ The most prestigious prize went to Francisco Goitia for his painting *Tata Jesucristo* (1926), once again reinforcing the allegiance between the Mexican School and FNAP—Goitia was a founding member and first president of this organization. But two of the most important prizes went to artists working in the United States—Jack Levine for painting and Mauricio Lasansky for print making—received prestigious awards by the National Institute of Fine Arts. Both of them attended the closing ceremony as special guests. These artists

Gómez Sicre, expone su posición ante la “Primera Bienal de México,” *El Avance Criollo* (La Habana), 21 July, 1958. Clipping found in the archive of José Gómez Sicre, AMA, folder Mexico.

75. Dated New York, 20 March 1958.

76. See Fox, *Making Art Panamerican*, 152.

77. Cuevas, “Desde Caracas.”

78. Tamayo, “Tamayo: No puedo luchar.”

79. There were many complaints in the press regarding the jury and its perceived lack of objectivity. See for example Raquel Tibol, “Primeros truenos en la tormenta”; Rosa Castro, “Juicios sobre la Bienal”; “Habla el jurado: Siqueiros”; Cardoza y Aragón, “Un eminente crítico”; O’Gorman, “Sólo molestias me ha causado: Juan O’Gorman,” *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 8 June 1958; “¡Que hable el diablo!”; and “Antonio Rodríguez Luna: como jurado y como pintor no podía estar con su arte deshumanizado y servil,” *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 6 July 1958.

were suggested by Siqueiros, who was one of the jury members, together with Salas Anzures, and Leopoldo Méndez (one of the leading artists of the TGP). The international jury included Amalia Peláez from Cuba, Cardoza y Aragón from Guatemala, and Helmut Hungerland from the United States.⁸⁰ Hungerland, who was Professor of Philosophy and Aesthetics at California College of Arts,⁸¹ voted for Mark Tobey, indicating his preferences for non-political art. Hungerland's choice was more concordant with the majority of works on display in the US section of the Biennial, where some of the most important members of the New York School were represented.⁸²

Levine's paintings presented a challenge to abstractionists trends, indicating that social realism was still being produced in the US, in spite of what the government promoted through MoMA. It is noteworthy that Levine's *Welcome Home* (fig. 1), one of the paintings shown in Mexico, was also sent to Moscow for the US art show in 1959.⁸³ Painted in 1946, this was one of Levine's most controversial works. With crude irony the artist depicts a returning US army general with an arrogant face and a trophy wife sitting next to him—a well fed and self-satisfied man whose medals betray the sacrifice of thousands of men who died in the war.⁸⁴ The swift shorthand of Levine's realism is reminiscent of Orozco's works, their visual parody blurring the boundaries between political cartoons and social realism—in the vein of Honoré Daumier.

Levine's other painting was *The Turnkey* (or jailer, translated as “El Carcelero”) from 1956 (fig. 2). This work depicts Francisco Franco, sitting alone and confidently staring into the distance, also overfed and clad with medals; it is unclear whether this room is his cell or fortress. Mauricio Lasansky, who had been awarded the “Guadalupe Posada” prize for printing, showed a related

80. See *Instituto Nacional de Bellas Artes* for information about prizes, members of the jury, and competition guidelines.

81. Originally from Germany, Hungerland emigrated to the US in 1938. He was Associate Editor of the *Journal of Aesthetics and Art Criticism* where he published some of his essays. For a short biography see Peter Falk and Audrey Lewis, *Who was Who in American Art 1964 – 1975* (Madison, CT: Sound View Press, 1999), vol. 1.

82. According to Carrillo Gil the exhibition was organized by Mr. Gordon from the Brooklyn Museum. See “Carrillo depone su actitud bélica”.

83. *The New York Times* published a short article about this, titled “Russians Flock to Painting Disliked by Eisenhower,” 14 August 1959.

84. It is important to remember that Jack Levine served in the army between 1942 and 1945, and that this experience informed this painting and his dislike of military elites.



1. Jack Levine, *Welcome Home*, 1946, oil on canvas, 101.4 x 152.2 cm. Brooklyn Museum, New York, John B. Woodward Memorial Fund, 46.124. D.R.© Jack Levine/VAGA/Artists Rights Society (ARS), New York/SOMAAP/MÉXICO/2021.

work, entitled *España*, also from 1956 (fig. 3).⁸⁵ This engraving conveys the miserable living conditions endured by many in Francoist Spain. Both works confront the US government, which in its bid to fight communism had turned a blind eye to Franco's despotic regime.⁸⁶

Lasansky was born in Argentina in 1914, where he began his studies in art and printmaking. In 1943 he received a Guggenheim grant to study in New York and remained in the US for the rest of his life —attaining citizenship in 1952.⁸⁷ In 1953 Lasansky received another Guggenheim grant, this time to study

85. These were not the only works denouncing Franco's regime. Visitors to the Galería Tusó (a collective parallel exhibition), would had been able to see Bartoli's *La familia del dictador hispanoamericano*. See "Exhibición colectiva simultánea a la Bienal," *Excelsior*, 17 June 1958.

86. Eisenhower visited Madrid in 1959. Other US artists were also openly critical of Franco's regime, most notably Robert Motherwell with his series *Elegy to the Spanish Republic* and *At Five in the Afternoon*.

87. Lasansky's arrival in the city coincided with a gathering of very important European artists and intellectuals escaping the horrors of WWII. Jacques Lipchitz, the Cubist sculptor,



2. Jack Levine, *The Turnkey*, 1956, oil on canvas, 137.2 x 152.6 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D. C. Gift of the H. Hirshhorn Foundation, 1966. Photo: Lee Stalsworth. D.R. © Jack Levine/vaga/Artists Rights Society (ars), New York/somaap/méxico/2021.

for one year in Spain and France. As a result of that trip the artist was able to experience life in the country under Franco, and deepen his study of Spanish art. In a biographical essay, the critic Carl Zigrosser wrote that Lasansky:

become a life-long friend, and introduced him to non-Western Art. Lasansky was given a position to teach printmaking at the State University of Iowa in 1945, where he taught for the rest of his life. Biographical information used in this essay comes from Rory Lasansky and documents found at the Archives of American Art (hereafter cited as AAA). See American Federation of Arts records, 1895-1993, bulk 1909-1969, box 41, folder “Mauricio Lasansky”.

Was profoundly moved by the tragic plight of that country, for which he felt an attachment through his early cultural ties and in spite of his hatred for Franco. He was so wrought up about it that he could not sleep. Eventually he found a certain catharsis for his obsessive preoccupation in such plates as *Vision* and *España*, the latter to my mind being one of his most moving compositions.⁸⁸

This catharsis can be gleaned in his print *España* through the stark contrasts of light and shades, and the ghost-like figure which rises from a horse that seems too small to support his weight. Similarly to most of Picasso's political works, narrative is here replaced by visual clues that evoke rather than explicitly convey its political intent.

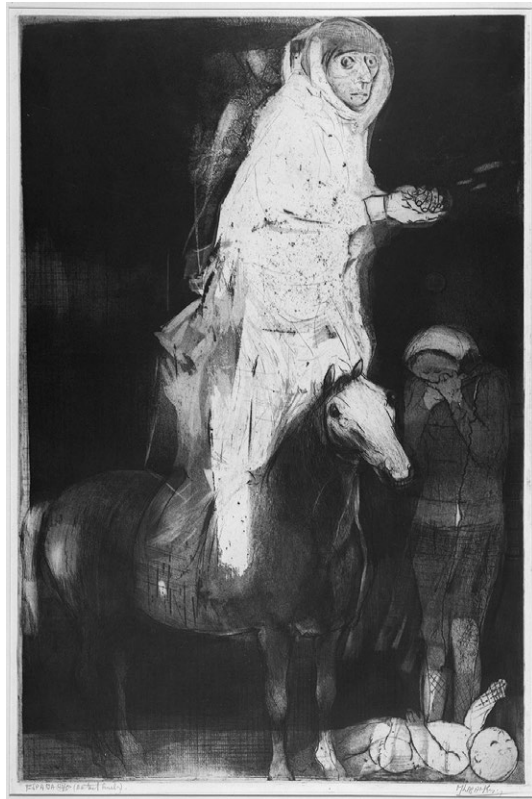
Born in a poor neighborhood in Boston, in 1915, Jack Levine first rose to prominence while working for the Works Progress Administration under the New Deal in the 1930s. At the age of 22 he achieved national recognition when MoMA acquired his painting *The Feast of Pure Reason* (1937). This notorious work makes evident the connection between power and corruption by showing a businessman, a policeman and a politician making a deal. His critical and political commentary continued until his death, making him an exception in mid-Twentieth-Century American Art.⁸⁹ Levine's and Lasansky's figurative art was for many a breath of fresh air in an art world dominated by abstraction—a style which came to represent the debased values of US capitalism. This position was certainly welcomed in Mexico, where both artists were invited as special guests and given solo exhibitions (*salas de honor*) in the second and last Interamerican Biennial.

While also organized under the auspices of INBA, and the leadership of Salas Anzures, the Second Biennial presents some interesting and marked differences to the first. These have to do with domestic and international events linked to the Cold War. While the First Biennial coincided with a period of rapprochement between the US and the USSR, Eisenhower's and Khrushchev's diplomatic efforts came to an end after the U-2 incident that led to the failed

88. Document found in the AAA. Carl Zigrosser wrote this text for a catalogue of Lasansky's work to accompany a traveling retrospective exhibition organized by the American Federation of Arts (hereafter cited as AFA) between 1960 and 1961. See the AFA records, 1895-1993, bulk 1909-1969, box 41, folder "Mauricio Lasansky".

89. For a study of Levine's art and politics see Andrew Hemingway, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement 1926-1956* (New Haven and London: Yale University Press, 2002).

3. Mauricio Lasansky (American, born Argentina, 1914-2012). España, 1956. Intaglio (mixed technique) on heavy wove paper, plate: 32 × 23 3/4 in. (81.3 × 60.3 cm). Brooklyn Museum, Dick S. Ramsay Fund, 59.12. © Lasansky Corporation (2021)



Four Powers Paris Summit in May 1960. Tensions between the superpowers also began to brew as a result of the Cuban Revolution that would lead to the Bay of Pigs invasion in 1961, and the Cuban missile crises in 1962. In Mexico the government of Adolfo López Mateos (1958-1964) pretended to be populist but was in fact extremely repressive. Railroad strikes in February 1959 were violently repressed, and leaders of the Mexican Communist Party and other left-wing organizations arrested. According to Renata Keller's *Mexico's Cold War* this was the point at which Mexico entered the Global Cold War. In her study Keller argues that while there were important labor and social movements in the 1950s that disrupted the government's neoliberal ambitions, it was the Railroad Movement,⁹⁰ and the Cuban Revolution, that "marked the beginning of

90. The movement was led by the Union leaders Demetrio Vallejo and Valentín Campa,

the transition to a heightened Cold War atmosphere, in which Mexico's leaders began to fear that foreign influences were subverting the national order".⁹¹ As a result, Mexico came to play a more significant role in the Hemispheric struggle for cultural hegemony directed from Washington and Moscow.

The Second Biennial coincided with the 50th anniversary of the start of the Mexican Revolution, putting to test the revolutionary credentials of the government. Only Lázaro Cárdenas, however, through his enduring commitment to socialist principles, and influence in Mexican politics, kept alive the hope of revolutionary ideals.⁹² The victory of the Cuban Revolution on January 1, 1959, added to a growing disenchantment with the PRI, making more apparent the failings of its revolutionary project: democracy, agrarian reform, and worker's rights.⁹³ Mexico's non-interventionist stance, and its "friendly" relations with the US's political enemies, however, preoccupied the government in Washington, which complained about the lenient attitude of the government, and worried about the scale of Soviet operations taking place in its embassy.⁹⁴

This was evident in the First Biennial when the Mexican School was presented as the cultural arm of the Revolution, and FNAP, under the auspices of INBA, directed its attack against abstraction. But, like the PRI, throughout the 1950s the Mexican School and FNAP faced charges of institutional decadence and opportunism. Accused of its inability to defend realism and becoming corrupted by foreign influences, FNAP underwent a thorough reorganization in the summer of 1959. Aurora Reyes blamed them for not allowing women to receive commissions for public murals, and accused them "of a conspiracy against the Mexican school of painting directed from abroad, but enjoying the complicity of Mexican painters and galleries with alien tastes and inclinations".⁹⁵ They were also slated for not defending Siqueiros when his mural at

and gathered the support of many other important labor movements in the country, including the petroleum, telegraph, and electrical Unions. Keller, *Mexico's Cold War* stresses the importance of the Railroad Movement as one of the most serious challenges to the government since the Mexican Revolution.

91. Keller, *Mexico's Cold War*, 49.

92. See Keller, *Mexico's Cold War*; and Iber, *Neither Peace nor Freedom*.

93. As Keller points out, this started in the 1940s when influential writers and intellectuals began to publish scathing criticisms of the government claiming that the Revolution was dead. Keller, *Mexico's Cold War*, 28.

94. Keller, *Mexico's Cold War*, 38-39.

95. "una conspiración contra la escuela pictórica Mexicana, dirigida desde el exterior, pero contando con la complicidad de pintores mexicanos y de las galerías extranjerizantes de

the Asociación Nacional de Actores (ANDA) was censored by the government.⁹⁶ While Gómez Sicre was one of the agents behind this campaign of discredit, he was not the only one. Other influential art critics like Clement Greenberg, Leonello Venturi, and Herbert Read were promoting a Modernist canon that had no room for political or social content. Read's aesthetic bias had in fact led him to exclude the work of the Mexican muralists from his *A Concise History of Modern Art*, published in 1959.⁹⁷ Read justified this decision in the introduction, stating: "Like some of their Russian contemporaries, they have adopted a propagandist program for their art which seems to me to place it outside the stylistic revolution which is my exclusive concern."⁹⁸

As the geopolitics and artistic landscape of the early Cold War changed, it was no longer possible to follow the one-path directive of Siqueiros, and the Second Biennial welcomed many artists who had been excluded from the first. This time a Consejo Consultivo was formed with representatives from many organizations covering a wide gamut of ideological and aesthetic positions.⁹⁹ But in spite of its greater inclusiveness, the Biennial was ridden with criticisms and internal conflicts that threatened its inauguration. This was partly due to the fact that in August 1960, just one month before the Biennial was due to open its doors, Siqueiros was detained and sentenced to eight years in prison.¹⁰⁰ His arrest was justified under article 145, which defined the crime of social dissolution as: "spreading ideas, programs, or forms of action of any foreign

nuestra ciudad," in Lautaro González Porcel, "Reorganización total en el Frente Nacional de Artes Plásticas," *Últimas Noticias*, 8 June 1959. CENIDIAP, Biblioteca de las Artes, Archivo Vertical, FNAP.

96. González Porcel, "Reorganización total en el Frente."

97. Interestingly, Read was also a member of the Committee who selected the works for the exhibition *Fifty Years of Modern Art*. See Briuolo Destéfano, "Guerra Fría en Bruselas."

98. Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting* (London: Thames and Hudson, 1964), 8.

99. See *Segunda Bienal Interamericana de México*, José Gómez Sicre archive, AAA. This small publication lists all the people involved in the Biennial; it also states that it will become permanent and expanded to include architecture, photography, theater and cinema. See also "Segunda Bienal Mexicana. Comisión consultiva del departamento de artes plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes," CENIDIAP, FNAP, Guillermina Guadarrama Archive. This document also states that for this Biennial all the works were selected by the Head of the Visual Arts Department of the Instituto Nacional de Bellas Artes.

100. For a study of Siqueiros' ties with the Mexican Communist Party and his arrest see Olivier Debrouse, ed. *Otras rutas hacia Siqueiros* (Mexico City: CURARE, 1996).

government which disturb the public order or affect the sovereignty of the Mexican State”.¹⁰¹ Siqueiros’ arrest was a clear warning from the government that communist activities would not be tolerated, leading to fractures inside FNAP and the TGP, where some members campaigned to boycott the Biennial.¹⁰²

The telegram that FNAP sent to the president clearly exposed the hypocrisy of a government sustained by a rhetorical demagoguery empty of revolutionary intent:

The Frente Nacional de Artes Plásticas protests against the detention of the great painter David Alfaro Siqueiros: an extraordinary act in view of the impending Second Interamerican Biennial and the anniversary of Mexico’s Independence and Revolution. We respectfully demand his liberty and the withdrawal of authorization from this McCarthyist campaign against men of advanced democratic thinking.¹⁰³

After many heated discussions some artists withdrew their works in protest, but many others took part, and the exhibition opened with an inaugural speech from president López Mateos on September 5, 1960. The location was the same as the previous one, though this time the organizers included sculpture. There were a total of 465 paintings, 225 prints, and 65 sculptures sent by the 19 countries who participated on this occasion.¹⁰⁴

Reviews of the exhibition indicate that abstract art dominated the Biennial, but that many of its most important representatives in the Americas were absent. In her article “La bienal de los ausentes,” Rodríguez Prampolini also noted that the US sent mediocre works by representatives of the New York

101. In Keller, *Mexico’s Cold War*, 23.

102. Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular*, 176-178.

103. “FRENTE NACIONAL DE ARTES PLASTICAS protesta detención gran pintor David Alfaro Siqueiros, inconcebible ante Segunda Bienal Interamericana y aniversarios Independencia y Revolución. Respetuosamente demandamos su libertad y desautorización campaña macarthista contra hombres pensamiento (*sic*) democrático avanzado,” in CENIDIAP, FNAP, Guillermina Guadarrama Archive. “Sr. Lic. Adolfo López Mateos,” dated 12 August 1960. This archive also contains a letter that FNAP sent to Celestino Gorostiza urging the release of Siqueiros, dated 13 August 1960.

104. Rafael Anzures, “Segunda Bienal Interamericana de México,” *Artes de México*, no. 34 (1961): 2. To my knowledge there was no official catalogue. This publication is very important as it includes detailed information about the jury, prizes, invited artists, list of participating works, plus some black and white illustrations.

School, and complained that Mexico was not taken seriously enough to merit good quality works in its exhibitions.¹⁰⁵ In the Mexican section, critics lamented the absence of Siqueiros, but praised the inclusion of young artists working with abstraction and non-narrative figuration. In a lengthy review, the critic Rafael Anzures noted that works from artists of the *Ruptura* were of great value, and regretted their exclusion from the First Biennial.¹⁰⁶ This time the international jury was more diverse, with only one Mexican, Justino Fernández, taking part. The other members were: Quirino Campofiorito (Brazil), D.W. Buchanan (Canada), Bernard S. Myers (us), and Juan Manuel Ugarte Eléspuro (Peru). The artists chosen as honorary guests with special exhibitions were either figurative or abstract-figurative. These were Rufino Tamayo (Premio Internacional de Pintura), Leopoldo Méndez (Premio José Guadalupe Posada), Raul Soldi, Marina Núñez del Prado (Premio Internacional de Escultura), Emiliano di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi (Premio Internacional de Grabado), Oswaldo Guayasamín (Premio México para un Pintor Extranjero), Levine and Lasansky.¹⁰⁷

That the most prestigious prize in painting this time went to Tamayo left no doubt as to the different political and aesthetic agendas of this Biennial, indicating important changes in official patronage.¹⁰⁸ The centrepiece of his solo exhibition *Homenaje a la raza india*, is a portable mural that Tamayo made for an exhibition of Mexican art in Paris in 1952. This large work presents a very different celebration of *indigenismo* from that of the Mexican School. Here, in a pastoral scene, an Indian woman is depicted with baskets full of vivid red fruits or flowers and stylized white birds flying around her. Her monumental body, a synecdoche for the Indian race, stands for the ethos of the mestizo nation. The figure stands alone against a hazy atmosphere created by the beauty of Tamayo's colors, as if suspended in time and space, or the ethnographic present that the primitive inhabits in the modernist imagination. As in most of his works, Tamayo here fused international modernism with Mexican referents to transform the local into a universal aestheticism that suited the agendas of post-revolutionary elites. Critics applauded Tamayo's prize seeing it as a long awaited victory over the Mexican muralists, and as a symbol of freedom

105. Rodríguez Prampolini, "La bienal de los ausentes," *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 2 October 1960.

106. Anzures, "Segunda Bienal Interamericana de México," 5-7.

107. Anzures, "Segunda Bienal Interamericana de México," 14.

108. See Torres, "Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos."

and democracy in the country.¹⁰⁹ An anonymous editorial published by *Excelsior*, and its response by members of the Mexican School, provide a very clear picture of the conjunctural terrain that gave art such poignancy during the Cold War:

Yesterday the Republic experienced two moments of high culture. One was the inauguration of the General Conference of Universities; the other, that of the *universal* jubilation unleashed by the triumph of Rufino Tamayo over the clique of the so-called “revolutionary painters” and the supposed “left intellectuals”, who for several years have formed not only a vulgar and hence execrable “mafia”, but also a society of mutual eulogy. The triumph of Tamayo, together with that of Marina Núñez del Prado and Osvaldo Goeldi, (...) [represent] a high and valuable stimulus to the liberties that in art, literature and thought, have made the golden ages of all peoples; because nothing else but *the esteeming and guaranteeing of individual freedom*... [my emphasis].¹¹⁰

The signatories of a letter sent to *Excelsior* in response to this editorial, shrewdly noted the fallaciousness of this claim, stating that Siqueiros’ arrest, and the censorship of his mural in ANDA, was clear proof of the lack of civil liberties and freedom of expression in the country. They attributed Tamayo’s prize to the pernicious influence of foreign trends, and closed by avowing to continue the fight for the liberation of Mexican art.¹¹¹

109. See Bernardo Ponce, “Perspectiva,” 2 September 1960; Margarita Nelken, “Premios de la Bial,” *Excelsior*, 7 September, 1960; and Anónimo, “Rufino Tamayo ganador del primer premio de pintura,” *Novedades*, 6 September, 1960. All these were found in the Centro de Documentación-Hemerografía, Museo Rufino Tamayo (henceforth MRT).

110. “Dos momentos de alta cultura vivió ayer la República. Uno fue la inauguración de la Conferencia General de Universidades; otro, el del júbilo de Rufino Tamayo sobre la camarilla de los llamados ‘pintores revolucionarios’ y de los supuestos ‘intelectuales de izquierda’, que constituyen desde hace varios años no solamente una ‘mafia’ vulgar y por lo mismo execrable, sino también una sociedad de elogios mutuos. El triunfo de Tamayo, junto con el de Marina Núñez del Prado y de Osvaldo Goeldi (...) representa, por otra parte, un alto y valioso estímulo a las libertades que en el arte, las letras y el pensamiento, han hecho las edades de oro de todos los pueblos; porque no otra cosa, *sino el realce y garantía de la libertad individual*...,” in MRT, Anonymous, “Triunfo de Rufino Tamayo,” *Excelsior*, 7 September 1960.

111. MRT, “La pintura de Rufino Tamayo,” *Excelsior*, 17 November 1960. The signatories of this letter were: Salvador Rodríguez, Rosendo Méndez Rodríguez, Manuel Salinas, Adolfo

Oswaldo Goeldi's and Leopoldo Méndez's prizes in the section of print-making, however, seem to indicate that this medium was judged differently, vindicating its agency as a tool for social critique. Another important prize was given to Oswaldo Guayasamín—who, it will be recalled, received an important award in the third Bienal Hispanoamericana. As Carrillo Gil noted in his review, Tamayo's and Guayasamín's prizes reflected the government's attempts to reconcile figuration and abstraction by choosing a middle road between the two.¹¹²

Jack Levine's work, however, stood firmly on the side of social realism. In response to the request of Salas Anzures, the American Federation of Artists (henceforth AFA) was given the task of organizing his solo exhibition.¹¹³ It is likely that Salas Anzures approached this organization knowing the difficulties that this would present if it went through government channels or MoMA. Levine's defense of social realism in the midst of Abstract Expressionism made his work marginal and an unlikely candidate for government support. AFA, however, had released a Statement of Artistic Freedom in 1954 which stated that an artist's work should be valued irrespective of his "political or social opinions, affiliations or activities". In spite of this AFA faced some problems gathering works for the exhibition. Four of the paintings requested in the list sent by Salas Anzures were at MoMA, but only one was approved for loan: *The Passing Scene* (1941). On this list was also *The Feast of Pure Reason*, for which the museum gave no strong reasons for rejecting the request,¹¹⁴ and *Election Night* (1954), another controversial painting which mocked the political elites and their decadent lifestyles.¹¹⁵ That this decision was based on ideological grounds is confirmed by Levine who, in an interview during the Second Biennial, complained that MoMA did not like sending his paintings abroad.¹¹⁶ In spite of this, his work was well represented by other important paintings

Mexiac, Arturo Estrada, Francisco Becerril, Gutiérrez y Ángel G., Jorge Tovar S., Arturo García Bustos, Rina Lazo, Ma. de Jesús González V.

112. Carrillo Gil, "Guayasamín: el nacionalismo le otorga un premio por sus perfectas imitaciones de lo nuestro," *México en la Cultura. Suplemento cultural de Novedades*, 2 October 1960.

113. Correspondence between Salas Anzures and AFA can be found in the AAA, AFA records box 69. It contains all the information related to the organization of Jack Levine's exhibition including reviews of the Second Biennial.

114. MoMA was happy to lend this painting for the exhibition of American Art in the III Bienal Hispanoamericana in Barcelona.

115. This list can be found in the AAA, AFA records, box 69.

116. Luisa Mendoza, "Jack Levine en dos movimientos," *Excelsior*, 18 September, 1960.

like his *Gangster Funeral* (1953), and *Welcome Home* —the former also a clear indictment of power and corruption.

When asked about abstract art, Levine's opinions were similar to Siqueiros and artists of the Mexican School, namely that it was a fad, linked to commercial interests, devoid of meaning or relevance to the world.¹¹⁷ Art, he maintained, must be linked to society, be humanist, and have content like that of Rembrandt or the great European masters. "My interest in pictures", he said, "is my interest in human beings."¹¹⁸ When asked about Mexican art and the Biennial, Levine praised efforts that challenged the dominance of the New York art world (critics, museums and commercial galleries), and said that the work of Siqueiros, Rivera, and Orozco encouraged him to continue the fight.¹¹⁹ He also regretted the absence of Siqueiros, and mentioned that a group of artists had written a letter requesting to see him —but had received no response. Like Siqueiros he also believed that realism and figuration were the art of the future, stating that MoMA's recent exhibition "New Images of Man" (Fall 1959) was proof of that.¹²⁰

Levine's radical stance would certainly have been uncomfortable for US government agencies, like the United States Information Agency. This may explain why Clifford Hill (curator of the US section) decided to organize an impromptu solo exhibition of Franklin C. Watkins.¹²¹ His portraits and modernist-inspired works would have proved that non-ideological figurative art was also produced in the US, hopefully watering down the effects of Levine's critical realism.¹²² Furthermore, in a letter from Henry Clifford to the Director of AFA, the curator noted that the American press did nothing to cover Levine's exhibition in Mexico, and that neither the State Department nor the Embassy in Mexico had taken any interest in the event.¹²³

117. See Rosa Castro, "El arte mexicano frente a una encrucijada. Jack Levine comenta y juzga la segunda bienal," *Siempre*, 19 October 1960; and Fergus, "Levine, voz del convencimiento," *Excelsior*, 25 September, 1960.

118. "On the Defensive," *Art Digest*, October, 1951 (clipping found at the Hirshhorn Museum, Jack Levine Artists Files).

119. See Mendoza, "Jack Levine en dos movimientos."

120. See Castro, "El arte mexicano frente a una encrucijada."

121. Rafael Anzures mentions that this exhibition was organized "sin previo anuncio", "Segunda Bienal Interamericana de México," 4.

122. Watkins was also known for his religious paintings, which were unusual for modern painters at the time. In 1950 MoMA organized an important retrospective exhibition of his work. See Andrew Carnduff Ritchie, *Franklin C. Watkins* (New York: MoMA, 1950).

123. Letter in AAA, AFA records, box 69.

The rising prominence of Tamayo in Mexico during the 50s and 60s reflects the ascendancy of non-figurative art, and the gradual displacement of the Mexican School, signaling the defeat of social realism and its concomitant communist utopia. This cultural shift was necessary to promote a discourse of modernity that embraced cosmopolitanism (associated with the US), rather than a revolutionary nationalism that locked Mexico into the orbit of the USSR. The decision to herald the work of Levine as one of the most important artists working in the US, while celebrating the work of Tamayo, however, presents an interesting question. Why promote an “apolitical” Mexican artist while honoring the œuvre of an American painter whose work was clearly politically charged? Perhaps Levine’s exhibition was a way to critique American politics and capitalism using one of their own as a rallying voice, and hence allowing the silenced voice of Siqueiros to speak. While there are many speculative reasons for this, it is certain that Lassanky’s and Levine’s honorary positions, in both of the Inter-American biennials, defied the ideological and aesthetic schism that divided the world, thus presenting a much more complex arena for the cultural battles of the Cold War. ♣

N.B. This study is part of an international research project titled *Decentralized Modernities. Art, politics and counterculture in the transatlantic axis during the Cold War*. It is an I+D project funded by the Spanish Ministry of Science (I+D HAR2017-82755-P).

La I Bienal Centroamericana de Pintura y la presencia de Marta Traba en la prensa costarricense y guatemalteca, 1970-1979

The First Central American Biennial of Painting and the Presence of Marta Traba in the Costa Rican and Guatemalan Press, 1970-1979

Artículo recibido el 5 de agosto de 2020; devuelto para revisión el 16 de marzo de 2021; aceptado el 28 de abril de 2021; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2021.119.2763>

Sofía Vindas Solano Universidad de Costa Rica, Instituto de Investigaciones en Arte, sofia.vindas@ucr.ac.cr, <http://orcid.org/0000-0002-7618-282X>

Líneas de investigación Caricatura; arte moderno; arte contemporáneo; arte centroamericano; patrimonio cultural; políticas culturales; curaduría y museos.

Lines of research Caricature; modern art; contemporary art; Central American art; cultural heritage; cultural policies; curatorship and museums.

Publicación más relevante “Cerdos que se alimentan con oro: el imperialismo yankee en las caricaturas costarricenses 1900-1930”, *ÍSTMICA. Revista de La Facultad de Filosofía y Letras*, núm. 21 (septiembre de 2018), 95-148. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/10841/13745>

Resumen El artículo analiza las reacciones suscitadas por el fallo del jurado de la Primera Bienal Centroamericana de Pintura en 1971, tanto en la prensa costarricense como guatemalteca. En el primer apartado se contextualiza la postura de Marta Traba sobre el arte centroamericano. Posteriormente, en el segundo, se examina un *corpus* de noticias recopilado sobre el suceso para determinar por qué las reacciones son distintas en ambos países. En términos metodológicos se realizó un análisis hemerográfico de la prensa costarricense: *Excelsior*, *La Nación*, *La República*, *La Prensa Libre*, *Diario Uno*, *Semanario Universidad* y *The Tico Times*. Para el caso guatemalteco se revisó: *El Gráfico*, *La Hora*, *El Imparcial*, *El Impacto*, *El Diario de Centroamérica* y *La Prensa Libre*. Además, se revisaron los documentos referidos a “Arte latinoamericano” y “Arte centroamericano” en el acervo del International Center for the Arts of the Americas (ICAA) documentos del Museo de Houston.

Palabras clave Certamen artístico; crítica de arte centroamericano; pintura centroamericana; arte moderno centroamericano; crítica de arte.

Abstract The article analyzes the reactions caused by the jury's decision on the First Central American Painting Biennial in 1971, in both the Costa Rican and Guatemalan press. In the first section, Marta Traba's position on Central American art is contextualized. Subsequently, in the second section a corpus of news articles compiled on the event is examined, to determine why the reactions were different in the two countries. In methodological terms, a hemerographic analysis was carried out on the following Costa Rican newspapers: *Excelsior*, *La Nación*, *La República*, *La Prensa Libre*, *Diario Uno*, *Semanario Universidad*, and *The Tico Times*. Press reviewed for Guatemala: *El Gráfico*, *La Hora*, *El Imparcial*, *El Impacto*, *El Diario de Centroamérica* and *La Prensa Libre*. In addition, documents referring to Latin American and Central American Art were reviewed in the archive of ICAA documents of the Houston Museum.

Keywords Art contest; Central American art critic; Central American painting; Central American modern art; art critic.

SOFÍA VINDAS SOLANO
UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

La I Bienal Centroamericana de Pintura y la presencia de Marta Traba en la prensa costarricense y guatemalteca, 1970-1979

“**V**oy a mencionar a una persona verdaderamente detestada en Costa Rica, que es Marta Traba”,¹ éstas son las palabras con las que interviene el crítico de arte Carlos Francisco Echeverría en un panel organizado por el periódico *La Nación*, sobre la situación del arte costarricense en 1975, cuatro años después de lo acaecido en la Bienal de Pintura de 1971 en ese país. Dicho certamen lo convocó el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA), liderado por el entonces secretario general del organismo, el escritor nicaragüense Sergio Ramírez. La Bienal fue auspiciada por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica y la comunidad de escritores costarricenses.

Convocada en Costa Rica en 1971, la Bienal abrió el concurso a todos los países de la región, lo cual era una práctica usual en Centroamérica en los certámenes de este tipo desde décadas anteriores. Esto sucedió, por ejemplo, con la consolidación de los conocidos “Certámenes 15 de septiembre”. Según Virginia Pérez Ratton, esta Bienal,

1. “No existe verdadera cohesión en la plástica costarricense”, *La Nación* XXIX, núm. 13, secc. Suplemento Áncora, 5 de enero, 1975, 4.

se concibe de forma visionaria, como una biennial de artes, en plural —se incluyen encuentros de escritores, lecturas de poesía, música y danza. Este carácter multidisciplinario, actualmente moneda corriente en este tipo de eventos, era inédito para la época en gran parte del mundo, y en lo que respecta al contexto del istmo, “arte” o “artista” hasta hace poco se manejaban como únicamente sinónimos de “pintura” y “pintor”.²

Cada uno de los países centroamericanos participantes en la Bienal en 1971 realizó una selección previa de artistas concursantes, por medio de las instituciones nacionales familiares al sector de las artes, a saber, las direcciones generales, las escuelas de artes plásticas, entre otros. En el caso de Guatemala las obras las escogieron el rector de la Universidad San Carlos (USAC), Rafael Cuevas del Cid, el arquitecto Jorge Montes Córdova, el ingeniero Américo Giracca y el conocido arquitecto y escritor Lionel Méndez Dávila, quien fue jefe de la Dirección General de Bellas Artes y que para entonces fungía como director de Extensión Universitaria en la USAC. Dávila había sido también cofundador de la importante revista *Alero*, proyecto editorial de esa universidad.

Para realizar la selección de los premiados se invitó, como jurados, a la crítica de arte Marta Traba (Argentina, 1930-1983), a los artistas: José Luis Cuevas (México, 1934-2017), Fernando de Szyszlo (Perú, 1925-2017), Armando Morales (Nicaragua, 1927-2011) y Oswaldo Guayasamín (Ecuador, 1919-1999). Estas personas eran, para finales del siglo xx, personalidades destacadas del arte regional y promotores globales del arte moderno latinoamericano (fig. 1). En la categoría de pintura se entregaría un gran premio centroamericano, así como otro por país participante. Una vez revisadas las postulaciones, el acta del veredicto se publicó en varios medios locales, entre ellos el periódico costarricense *La Nación* (fig. 4). El documento del jurado decía:

1. Ha sido preocupación permanente del jurado emitir un fallo que además de tener en cuenta la calidad objetiva de las obras tomara en consideración su significado dentro del contexto nacional y latinoamericano [...] el jurado ha tratado de estimular [...] aquellas búsquedas que muestran simultáneamente una asimilación del lenguaje contemporáneo de la pintura con la urgencia de expresar

2. Virginia Pérez Rattón, “¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso”, en eds. Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner y Dominique Rattón Pérez, *Pérez-Rattón: travesía por un estrecho dudoso* (San José, Costa Rica: TEOR/ÉTica, 2012), 48.

Los mejores pintores de Centroamérica

Los mejores pintores de los países centroamericanos presentarán sus mejores obras en el concurso de pintura que auspicia el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA) para conmemorar los 150 años de vida libre en América Central.

La bienal de pintura ha quedado abierta y para el mes de setiembre se producirá en nuestro país la exposición de los trabajos participantes, los cuales se exhibirán en el Teatro Nacional al mismo tiempo que se efectúa el Concurso Centroamericano de Teatro. En esa oportunidad se destinará un salón especial para exhibir obras de los autores consagrados de la América Central.

Los nombres de pintores que intervienen en la bienal fueron dados a conocer ayer por el ... CSUCA y son los siguientes:

GUATEMALA

Marco Augusto Quiroa
Roberto Cabrera
Elmar René Rojas
Efraín Recinos
Arnoldo Ramírez Amaya
Rodolfo Mishaan
Rolando Ixquiac Xicará
Luis Díaz.

NICARAGUA

Armando Morales
Rolando Castellón
Rodrigo Peñalba
Omar de León
Alejandro Aróstegul

Orlando Sobalvarro
Jenaro Loug
Róegr Pérez de la Rocha

EL SALVADOR

Carlos Cañas
Camilo Minero
Mario Escobar
Roberto Huezo
Armando Solís
Victor Barrier
Victor Manuel Rodríguez Presa
Antonio Garca Ponce

COSTA RICA

Rafael Fernández
Arq. Rafael Angel García
Luis Daell
Lola Fernández
César Valverde
Jorge Manuel Vargas
Jorge Gallardo
Ricardo Morales

HONDURAS

Benigno Gómez
Luis H. Padilla
Juan Ramón Lafnez
Arturo López Rodezno
Mario M. Castillo
Miguel Angel Ruiz Matute
Moisés Becerra
Alvaro Canales

SALON DE HONOR

Carlos Mérida, (México)
J. Antonio Velásquez (Honduras)
Teodorico Quirós (Costa Rica)
Manuel de la Cruz González, (Costa Rica).
Francisco Amighetti R. (Costa Rica).

1. "Los mejores pintores de Centroamérica", *La Nación*, XXIV, 8044, 24 de mayo de 1971, 58. Biblioteca Nacional, Costa Rica.



2. “Otra Bienal Ganada por Luis Díaz”, *La Hora*, IV, 8711, 18 de septiembre de 1971, 3. Hemeroteca Nacional, Guatemala.

contenidos que revelan la situación del artista en su medio y la honesta necesidad de comunicarlo.

2. De acuerdo con estos principios el jurado por unanimidad, resuelve: Declarar desierto el premio nacional de Costa Rica, porque la participación de este país a pesar de presentar un aceptable nivel técnico en los casos de Lola Fernández, Rafael Fernández y Jorge Manuel Vargas, tiene un empleo superficial de recursos ya empobrecidos por el uso excesivo (collage de fotografías, pistola de aire, frottage, etc.).³

Adicionalmente a estas declaraciones, el fallo del jurado le otorgó⁴ el galardón centroamericano a la obra del artista guatemalteco Luis Díaz (1939), titulada *Guatebala* (1970) (fig. 2), hoy desaparecida; por otro lado, Rolando Castellón (1937) obtuvo el premio por Nicaragua con su obra *Danza alegórica* (1970), un dibujo al carboncillo. Como hemos visto, de acuerdo con el acta, el jurado declaró desiertos los premios nacionales de casi todos los países. En el caso de

3. “Guatemala ganó I Bienal de Pintura Centroamericana”, *La Nación*, vol. XXIV, núm. 8159, secc. Nacionales, 16 de septiembre de 1971, 25.

4. “Guatemala ganó I Bienal de Pintura Centroamericana”, 25.

Guatemala, martes 14 de Septiembre de 1971.

Salón de honor en la I Bienal de pintura de Centro América

San José, Costa Rica, septiembre de 1971. (CSUCA). La inauguración de la I Bienal centroamericana de pintura, organizada por el consejo superior universitario centroamericano (CSUCA), con la cooperación del ministerio de cultura de Costa Rica, como uno de los actos conmemorativos del sesquicentenario de la independencia, tendrá lugar el 15 de septiembre próximo en el nuevo edificio de la biblioteca nacional.

La exposición agrupa 35 pintores centroamericanos concurrentes, habiéndose reservado una sala especial dedicada a exhibir a los pintores centroamericanos consagrados ya por la crítica y por la magnitud de su propia obra.

Los pintores presentes en este salón de honor, son: José Mejía Vides, de El Salvador; José Antonio Velázquez, de Honduras; Francisco Amighetti, de Costa Rica; Rodolfo Peñalba, de Nicaragua; y Manuel de la Cruz González, de Costa Rica.

JOSE MEJIA VIDES
El Salvador

Nació en San Salvador, 1903. Estudió en la academia de San Carlos y en el instituto politécnico nacional, ambos de México.

En 1930 y 1971, ha realizado varias exposiciones individuales en instituciones oficiales y particulares de su país. De 1925 a 1970, ha participado en veinte exposiciones colectivas en El Salvador, y doce en el extranjero.

A los veintidós años, en 1925, obtuvo primer premio de la academia San Carlos, de México. En 1935, primer premio de pintura en la I exposición centroamericana celebrada en San José, Costa Rica. En 1939 primer premio en la exposición centroamericana de Nueva Orleans (USA).

José Mejía Vides descubrió, poco a poco, a través de su pintura, un pueblo indígena: Panchimalco. Este pueblo se conserva y vive como en los tiempos de la colonia, con su lengua colonial, sus costumbres, sus casas de adobe, su paisaje, sus usos y costumbres. Él, con la curiosidad y el acierto característicos del artista, lo encontró para sí mismo y a los ojos de su pintura, para todos los ojos de su pintura, para todos los ojos de su pintura.

Los pintores han contribuido a despertar el interés en Panchimalco, tanto en el propio salvadoreño como en el visitante extranjero.

JOSE ANTONIO VELAZQUEZ
Honduras

decear a quienes se han acercado a su obra con interés, que el maestro de más de dos generaciones de pintores nicaragüenses, se hubiera dado un poco más a sí mismo y a la pintura nueva que él inició en su patria. Los mejores nombres nicaragüenses, presentes en la I bienal centroamericana de pintura, están vinculados al suyo con gratitud y respeto.

MANUEL DE LA CRUZ GONZALEZ
Costa Rica

Nació en San José, en 1909. Autodidacta. Protector. Con gran capacidad de renovación mental y estética, ha influido —animándolo con su verbo y dinamismo— en el ambiente general del arte costarricense.

Esto lo ha hecho a través de la conversación, de programas de radio, como excentico conocedor y declarador de poesía que es, desde su cátedra de la facultad de bellas artes de la universidad de Costa Rica, y, claro está, a través de su propia obra pictórica.

En 1945, fue incluido en la exposición ambulante "Arte en el hemisferio occidental". En encuentros individuales y colectivos, su obra ha sido expuesta en los Estados Unidos, Chile, Colombia, México y Centroamérica. Pertenece al grupo de artistas de Costa Rica.

En su último período —según el espíritu crítico internacional— ha adoptado a la crítica pictórica en su obra abstracta, observándose claros resultados.

La dirección general de cultura y bellas artes, ha dado a conocer el resultado del certamen, permitiendo centrarse en el "15 de septiembre" correspondiente al año en curso.

Para el efecto, esta mañana tuvo lugar en la sede de la dirección, el acto de apertura de los salones respectivos, con la presencia de funcionarios de la misma, jurados, y del presidente de la asociación de periodistas de Guatemala, periodista Alfonso Augusto López.

Para el certamen de 1971, fueron establecidas las ramas de novela, pintura y composición musical.

El jurado calificador de la rama de novela, integrado por el licenciado Amílcar Riquelme y por los escritores Lijia Bernal de Samayoa y Miguel Marañón, acordó por unanimidad otorgar el primer premio; y dividir el segundo, entre las obras "La Graciola" y "La Trampa", firmadas respectivamente, con los pseudónimos "Santiago de las Cabañeros" y "Castellano". Al procederse a la apertura de ambas plicas, resultó autores de las obras, los escritores Francisco Estrada O. y Elías Rodríguez Chaves, en su acta.

Por su parte, el jurado de la rama de composición musical, formado por los maestros José Castellón, Augusto Ardenia y Manuel Herrero, otorgó su fallo así: Primer premio, a la obra para violín y orquesta, titulada con el pseudónimo Kahlú Balas; segundo premio, a dos poemas y grupos orquestales, firmados por Francisco, y tres

3. "Salón de honor en la I Bienal de pintura Centroamericana", *La Hora*, IV, 8707, 14 de septiembre de 1971, 7. Hemeroteca Nacional, Guatemala.

El Salvador se declaró desierto, "porque ninguna de las obras presentadas llena los requisitos para merecerlo, por su carencia de imaginación y bajo nivel técnico".⁵ En el caso de Honduras la mayoría de las obras demostraba ser "ajenas al proceso del arte contemporáneo", y en Costa Rica también se declaró desierto, por el empleo "superficial de recursos ya empobrecidos" en las obras. Se destacaron únicamente las obras de Francisco Amighetti (1907-1998) y Manuel de la Cruz González (1909-1986), quienes fueron invitados al Salón de honor en representación de Costa Rica, en nombre de El Salvador se invitó a José Mejía (1903-1993), a Rodrigo Peñalba (1908-1979) de Nicaragua y de Honduras se convocó a José Antonio Velázquez (1906-1983) (fig. 3).

Las dos obras ganadoras desaparecieron: tanto la de Díaz como la de Castellón. Según el nicaragüense,⁶ su obra fue robada, y al día de hoy se conserva

5. "Guatemala ganó I Bienal de Pintura Centroamericana", 25.

6. Dorian Díaz, "Rolando Castellón: el hacedor de las 13 vidas", <https://www.nacion.com/>

sólo una copia. Con relación a la desaparición de estas obras, parece que estos sucesos no generaron mayor revuelo⁷ en la prensa, puesto que en los periódicos la cobertura del certamen se centró en comunicar el fallo y polemizarlo.

La Biental tuvo diversos tipos de alcances en el gremio artístico en la región. Esta investigación analiza estas reacciones, e inicia con una lectura de lo debatido en los periódicos del país anfitrión (Costa Rica) y del país ganador (Guatemala). Se ha centrado el análisis en el caso costarricense puesto que, como se verá, fue ahí donde se generó un debate sostenido a lo largo de la década de los años setenta sobre lo sucedido en el concurso, mientras que en Guatemala el tono con el que se cubrió la noticia fue celebratorio.

No se ha estudiado el debate en torno a la Biental de 1971 a la luz de lo que estaba sucediendo entonces en el contexto de la internacionalización del arte latinoamericano. Las décadas de los años sesenta y sesenta son consideradas por diversos autores como el punto cúlpe en la consolidación de una noción de “arte latinoamericano”. Por una parte, críticos de arte como Marta Traba, Jorge Romero Brest, Nelly Richard, Juan Acha, entre otros, encabezaron una corriente de pensamiento que aportó líneas discursivas centrales al entendimiento del arte de esta región, que lograron posicionarlo desde la crítica de arte en la palestra cultural internacional. Por otra parte, en cuanto al mercado, para finales de los años setenta las altas ventas de arte moderno latinoamericano, en casas de subastas como Sotheby’s,⁸ indicaban que el arte de Latinoamérica era codiciado y podía ser un motor de la economía de alcance transnacional.

En dicho contexto, el análisis del caso de esta Biental nos permite reconocer entre otras cosas, cómo se manifestaron las tensiones latentes en la configuración de esa noción de lo que era o debía ser el arte latinoamericano, en la

viva/cultura/rolando-castellon-el-hacedor-de-las-13-vidas/3HUBGMHO6FGQ5MNZDZAX6A7Q41/story/ (consultado el 13 de mayo de 2018).

7. Sobre esto Luis Fernando Quirós afirma: “Un acto como ése, que desaparecieran obras de tal categoría hoy en día sería un escándalo de implicaciones diplomáticas; no tuvo tanta trascendencia, pero sí rencillas ante la decisión del jurado de no otorgar premios a El Salvador, Honduras y a Costa Rica”, véase Luis Fernando Quirós-Valverde, “Discontinuidad y contradicción”, <https://wsimag.com/es/arte/37744-discontinuidad-y-contradiccion> (consultado el 3 de mayo de 2018).

8. Como ejemplo de ello, en una nota de los años ochenta, la *Revista Américas* analiza la gran relevancia que había alcanzado la venta del arte latinoamericano para finales de la década de los años setentas. Véase Verónica Gould Stoddart, “Latin American Art Market Booms”, *Revista Américas* 34, núm. 5 (1982): 52.

región centroamericana. Aunque de manera marginal, el arte de Centroamérica se incluyó en esta construcción de una estética latinoamericana, sin embargo, participó en ella como periferia de un área geográfica ya de por sí periférica.

Es por esto que la Bienal deja ver cómo se posicionaron los actores locales frente a las negociaciones que se dieron en la época en relación con las modernidades estéticas del arte de Centroamérica, inscritas en el área geopolítica más amplia del arte latinoamericano. En la discusión suscitada por el suceso en Costa Rica y Guatemala podemos encontrar algunas pistas sobre cómo estos países leyeron las ventajas o debilidades de su producción artística, a la luz del juicio impartido en 1971 por exponentes fundamentales del arte latinoamericano. Además, en el ámbito gremial, al medir las reacciones de la comunidad asociada a las artes visuales en ambos países, podemos sopesar las ramificaciones locales institucionales que parece haber tenido el acontecimiento. Por ejemplo, algunas investigaciones han sugerido que en el caso costarricense la Bienal influyó en la consolidación del Museo de Arte Costarricense entre 1977 y 1978.

Para resolver estas inquietudes y determinar cuáles fueron los ejes de la discusión en la prensa a raíz de la Bienal, el artículo se divide en los siguientes apartados: primero se analiza qué se ha dicho en Costa Rica sobre este concurso de 1971, en seguida se aborda un apartado titulado “Marta Traba y la crítica del arte latinoamericano: ¿dónde está Centroamérica?”, en el cual se rastrea la postura de Traba sobre el arte latinoamericano y la región de Centroamérica para contextualizar su conocimiento del arte de esta zona. Es importante centrarnos en la figura de la crítica argentino-colombiana, porque al menos en la prensa costarricense, y según los recuentos de testigos, ella fungió como “vocera” del jurado de la Bienal; asimismo en la prensa, es contra ella y sus posturas teóricas que se dirigen las críticas referentes al veredicto del certamen.

En la segunda parte se aborda el recibimiento del fallo del jurado de la Bienal de Pintura de 1971 en la prensa costarricense y guatemalteca. Este apartado corresponde a un estudio del *corpus* de noticias recopilado sobre el suceso en la prensa entre 1970-1979. Para el caso costarricense, la controversia se dio principalmente en torno a cuatro ejes de discusión: el primero tiene que ver con lo que la prensa argumentó sobre conformación, calidad y validez del jurado del certamen; el segundo revisa la postura de algunos interlocutores(as) que encuentran, en el fallo de la Bienal, una oportunidad de mejoramiento del medio artístico local; el tercero tiene que ver con los comentarios en torno al tratamiento de “lo político” en la pintura local, y el cuarto revisa un debate

sobre la identidad latinoamericana frente a la costarricense, en un intento de artistas de este país por entender la crítica que el jurado realizó de la escena cultural nacional.

Para el caso guatemalteco, la cobertura de la Bienal da cuenta de una lectura bastante homogénea de lo sucedido: la prensa publicó notas con tono de celebración de los triunfos de los artistas de este país, debido a que el ganador del certamen, el artista Luis Díaz, recién había recibido otros galardones, entre ellos en la XI Bienal de Sao Paulo en 1971.

En términos metodológicos, para realizar esta revisión se consultaron los siguientes periódicos del periodo 1970-1979: *Excelsior*, *La Nación*, *La República*, *La Prensa Libre*, *Diario Uno*, *Semanario Universidad*, y *The Tico Times*. Todos estos documentos están disponibles digital o físicamente en la Biblioteca Nacional de Costa Rica, el *Semanario Universidad* está en la Biblioteca Tinoco de la Universidad de Costa Rica. Para el caso guatemalteco se revisaron los periódicos *El Gráfico*, *El Imparcial*, *El Impacto*, *La Hora*, *Diario de Centroamérica* y *La Prensa Libre* los cuales se consultaron en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Guatemala. Además, se revisaron los documentos referidos a Arte Latinoamericano y Centroamericano en el acervo de los ICAA docs del Museo de Houston sobre Marta Traba. En futuras investigaciones sobre el tema, este análisis se puede complementar con una revisión de lo discutido en las revistas culturales de la época en estos países, porque sin duda en esos espacios debió darse un intercambio fructífero sobre este tipo de sucesos.

¿Qué se ha dicho sobre la Bienal?

La historiografía del arte centroamericano ha analizado poco la Bienal de 1971. En Costa Rica las investigaciones sobre lo sucedido en 1971 han comenzado a aparecer apenas hace unos 5 o 10 años aproximadamente. En su mayoría, estos estudios han discutido las implicaciones estéticas que tuvo la decisión del jurado en el país anfitrión. Algunos autores han planteado, como se verá más adelante, que el fallo del evento se interpretó como una reacción contra las tendencias de la pintura abstracta costarricense, lo que propició la aplastante irrupción de los lenguajes neofigurativos en el país posterior al suceso. Éste es el caso de las investigaciones de autores como Guillermo Montero y Mauricio Oviedo. Otros estudiosos como Luis Fernando Quirós y Virginia Pérez Raton han hecho una lectura de los tejidos sociales intervenidos por el proceso,

y han sopesado las tensiones culturales entre países y las implicaciones del fallo en el ámbito artístico de la región.

Por otra parte, Roberto Cabrera, Gabriela Sáenz Shelby y Pablo Hernández han subrayado también las repercusiones políticas e institucionales que tuvo el certamen para Centroamérica, y sugieren que fueron los choques culturales como el vivido en la Bienal del 71, los que alentaron a los países centroamericanos a profesionalizar sus gremios artísticos, al perfilar la creación de los museos de arte moderno en Centroamérica, y consolidar políticas culturales que trabajaran en pos de mejorar el arte de la región. Otros estudios mencionan de manera algo más tangencial el suceso, entre ellos están los textos de José Miguel Rojas.

La investigación más reciente es “Antecedentes a la posición de Marta Traba con relación a la Bienal Centroamericana de 1971”⁹ de Klaus Steinmetz. En este texto, el autor mapea el entramado teórico del pensamiento de Traba de manera que sea posible comprender mejor en lo que estaba trabajando la crítica de arte para entonces, y contextualizar así la postura que tuvo en la Bienal (fig. 4). El presente estudio se nutre de todos estos trabajos, puesto que el debate que se encontró en la prensa trastoca todas estas temáticas, es decir, desde las tensiones sobre lo estético, el contexto sociocultural, así como la postura teórica del jurado, en particular en relación con la crítica, Marta Traba.

La presente revisión contribuye a la relectura del suceso en la historia de arte centroamericano, para no sólo evidenciar las líneas discursivas en torno a la controversia y sobre la situación contemporánea del arte en Costa Rica y Guatemala de finales del siglo xx, sino también para contraponer estos elementos a las tensiones subyacentes a los debates en torno a la construcción, en dicha época, de una noción de arte latinoamericano que incluía a Centroamérica.

Marta Traba y la crítica del arte latinoamericano: ¿dónde está Centroamérica?

La crítica colombiano-argentina fue una protagonista central de los interesantes debates que se dieron a lo largo del siglo xx, en torno a la construcción de

9. Klaus Steinmetz, “Antecedentes a la posición de Marta Traba con relación a la Bienal Centroamericana de 1971”, en María José Monge Picado, coord., *Congreso sobre creación artística en la década de 1970* (San José, Costa Rica: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica, 2019), 63-67.



4. “El fallo de la Primera Bienal”, *La Nación* XXIV, 8160, 17 de septiembre de 1971, 14. Biblioteca Nacional, Costa Rica.

una idea de lo que era el arte latinoamericano. Autores como Gabriela Piñero, Fabiana Serviddio, Cuauhtémoc Medina, entre otros, han indagado ampliamente en su trabajo para entender el pensamiento de Traba y su evolución a lo largo de su trayectoria como gestora, curadora y crítica de arte. Investigaciones como éstas han evidenciado que su postura sobre el tema tuvo dos momentos claros de cambio. Primero entre 1945 y la década de 1960, cuando Traba adoptó un punto de vista de corte eurocéntrico, ya que tomó como referencia al arte moderno europeo. Después, a partir de 1960-1965 en adelante cuando, “dándose cuenta del peligro que representa la internacionalización de las artes latinoamericanas, empieza a defender un arte moderno latinoamericano, que refleje o respete las identidades culturales regionales”.¹⁰

Por su parte, Gabriela A. Piñero ha estudiado la manera en que otros críticos de arte, como ella, matizaron su pensamiento sobre el arte de esta región,

10. Elsa Crousier, “De Europa a América: la obra crítica de Marta Traba y sus evoluciones”, *Artelogie*, núm. 15 (2020), 1.

primero al vincularlo a una idea de “arte americano” de las primeras décadas del siglo xx, y posteriormente al insertarse en la construcción de una noción de “arte latinoamericano”, consolidado en la segunda mitad de ese siglo. Estos cambios tuvieron que ver de forma paralela con la necesidad de caracterizar la particularidad de la región y su situación geopolítica, ante el contexto que atravesaba Latinoamérica en la época, con el recrudecimiento de la intervención extranjera en la región durante la Guerra Fría. Esta lectura geopolítica de intelectuales como Traba, también estuvo influida por una lectura crítica de los postulados de la teoría de la dependencia, entre otros. De esta manera,

el tránsito entre una y otra categoría, y lo que ese tránsito registra, puede pensarse con relación a la coyuntura mayor (política, económica) que acompañó el devenir de la región y su inscripción a escala internacional [...] y los años de 1970 cuando Traba esgrime la bandera latinoamericanista, la región dejó de encarnar la utopía del progreso y bienestar, para revelar su condición marginal y secundaria en el reparto económico global.¹¹

En su concepción sobre lo que era el arte de la región, Traba aseguró que había que luchar contra una noción de “americanismo” radical, puesto que su defensa podría resultar¹² en un errado nacionalismo continental, tan “nefasto” como los nacionalismos regionales. Para ella, el arte latinoamericano debía entenderse como una gran familia, una que poseía rasgos en común y elementos distintivos, pero todos diferentes expresiones. La autora trató de defender esa multiplicidad de voces en el arte, haciendo la salvedad de que:

es posible que invocar el americanismo sea un deseo de provincianos nacidos de un complejo de inferioridad por nuestra falta evidente de cultura o un concepto falsamente romántico [...] pero también es posible que esta expresión no tenga nada de colectivo, puesto que las condiciones económicas, geográficas y culturales son muy distintas de un país a otro en América; es posible que se trate de una expresión individual.¹³

11. Gabriela A. Piñero, “El tránsito entre el proyecto de un ‘arte americano’ (1920-1930) y la fórmula de un ‘arte latinoamericano’ (1950-1970)”, *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina* 11, núm. 2 (2014): 20.

12. Marta Traba, “¿Qué quiere decir un arte americano?”, *Mito* 1, núm. 6 (1956): 478.

13. Traba, “¿Qué quiere decir un arte americano?”, 477.

En esta segunda fase del pensamiento de Traba, el estudio del arte desde una óptica de lo geopolítico fue central. Sobre esto, Cuauhtémoc Medina ha dicho que los textos que produjo Traba en los años setenta fueron trascendentales en nuestra historia regional, por haber sido análisis hechos desde América Latina sobre la repercusión de la globalización en el contexto artístico regional, su imbricada relación con la economía y su impacto en el devenir plástico de Latinoamérica.

Más allá de ello, en su pensamiento sobre lo que era el arte latinoamericano, pensadores como Traba hicieron esfuerzos para incluir en sus escritos a la región centroamericana. Hacia principios de la década de los años setenta, en la prolífica obra de la autora el arte de esta zona está presente, aunque de manera tangencial.

Sin duda, para críticos como Traba, fue importante acercarse a Centroamérica e integrarla al estudio del arte latinoamericano, ya que, en esta construcción de una noción de arte regional, era crucial evidenciar la multitud de voces y formatos producidos por los artistas, incluyendo la zona de América Central y el Caribe. Después de todo, Latinoamérica no podía estar completa si no era tomada en cuenta la zona central del continente.

Si bien la trayectoria de Traba estaba bastante comprometida con la promoción de artistas sudamericanos, un elemento para entender el lugar marginal que ocupó Centroamérica en su trabajo, es que Traba había visitado poco la región. Entre 1970-1971 había pasado un tiempo como profesora invitada en la Universidad de Puerto Rico,¹⁴ por lo que estaba familiarizada con el arte de la zona del Caribe.

De hecho, el tema sobre su lejanía con Centroamérica aparece en la prensa de la época, como sucedió en el periódico *La República*. Ahí, el periodista

14. Según el acervo documental de textos sobre arte latinoamericano del Museo de Bellas Artes de Houston, la relación de Traba con el Caribe data de la década de los años setenta. “A partir de agosto de 1970 hasta el verano de 1971, la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, la contrató para dictar un curso de arte latinoamericano amén de los cursos Teoría general de historia del arte (201) e Historia del arte moderno (213), entre otros, en el Departamento de Bellas Artes. En el verano de 1971 ofreció un curso de Estética. Al finalizar el verano, la Universidad no le renovó el contrato. Durante su residencia en Puerto Rico, Traba escribió libros y muchos artículos en la prensa y en revistas, en los cuales planteó su posición frente al arte puertorriqueño. Fueron motivo de numerosos cuestionamientos y críticas entre la clase artística”, en Marta Traba, “La pintura como medio de comunicación”, en: <https://icaa.mfah.org/s/item/823772> (consultado el 13 septiembre de 2019).



5. “En Nueva York nos enteramos de que existen pintores en C. América”, *La República*, vol. XX, 6609, 16 de septiembre de 1971, 5. Biblioteca Nacional, Costa Rica.

Enrique Tovar le consultó a Traba “¿Por qué no se menciona un artista costarricense en ‘Dos décadas vulnerables?’”,¹⁵ a lo que la autora contestó: “En cuanto a la pintura costarricense, tengo muy poco criterio porque no la conozco, y en general de toda Centroamérica. Ésta es la segunda vez que vengo al istmo. Hace pocos años asistí a una exposición en El Salvador” (fig. 5). Por eso en 1971, cuando junto con los demás miembros del jurado participó de la Bienal de Pintura, Traba manifestó expresamente su deseo de utilizar la oportunidad para conocer el “arte joven de la región”.¹⁶

La exposición a la que hace referencia Traba en esa nota, es el Certamen de Cultura de El Salvador que se había efectuado en 1967. Dicho acontecimiento fue también un certamen de artes plásticas, cuyo concurso estuvo abierto a los países de la región incluidos Panamá y Belice. En 1967 Traba participó como jurado allí, junto a Oswaldo Guayasamín y José Luis Cuevas, quienes regresaron con ella en 1971 a la Bienal de Pintura de Costa Rica. El *Boletín de Artes Visuales* de la Organización de Estados Americanos registró¹⁷ el suceso, y

15. Éste es un famoso texto de Traba que estaba por publicarse en 1973, aunque ya existía otro libro muy conocido de ella titulado *Los cuatro monstruos cardinales*, publicado en 1965.

16. Tovar, “En Nueva York nos enteramos de que existen pintores en C. América”.

17. “El Salvador, Certamen de Cultura”, *Boletín de Artes Visuales* 17, núm. II (1967): 47.

señaló que el primer premio lo ganó Constanza Calderón (1937) de Panamá y el segundo lugar fue para la obra *Nejab* (1967) de la artista guatemalteca Margarita Azurdia (1931-1998), o bien Margot Fanjul, su seudónimo en dicha época.

Fruto de estos acercamientos que logró realizar Traba con Centroamérica, se puede apreciar en *Hombre americano a todo color*,¹⁸ el libro que pretendió publicar en 1975, pero que finalmente difundió la Universidad Nacional y el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1995. En dicho texto, Traba presentó un análisis más detallado de algunos artistas centroamericanos, como el nicaragüense Armando Morales (1927-2011), mientras que, de Guatemala, comentó la obra de Rodolfo Abularach (1933) y Luis Díaz (1939). De igual manera, revisó el trabajo de Agustín Fernández (1928-2006), de Cuba, y Francisco Rodón (1934), de Puerto Rico. Su experiencia en la Bienal de 1971, sin duda, también le aportó elementos para su siguiente libro más importante: *Arte de América Latina: 1900-1980*, publicado de manera póstuma en 1994 por el Banco Interamericano de Desarrollo. En dicho texto, hacia la década de los años ochenta y antes de su fatídica muerte en un accidente aéreo, Traba ya había cultivado un más consolidado conocimiento sobre Centroamérica.

Para entonces, en sus textos menciona a artistas centroamericanos para ejemplificar casos exitosos de trabajo artístico moderno. Por ejemplo, en este último libro habló sobre la fuerza con que renacieron el grabado y el dibujo en los años sesenta en la región; asimismo mencionó que Centroamérica dio buenos ejemplos de expresionismo abstracto¹⁹ y produjo interesantes exploraciones estéticas en la geometría.²⁰ A razón de ello, hizo especial mención del arte guatemalteco y nicaragüense.

Para principios de los años setenta en cambio, si bien en los textos de Traba hay una mención ocasional a artistas de la zona centroamericana, no hay una construcción teórica profunda más allá de la clasificación que la autora hizo de la zona como una “área cerrada”.²¹ Es decir, un grupo de países “donde predominan las condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradi-

18. Marta Traba, *Hombre americano a todo color* (Bogotá: Editorial Universidad Nacional/Uniandes, 1995).

19. Marta Traba “Las décadas emergentes”, en *Arte de América 1900-1980* (Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994), 88.

20. Traba, “Las décadas emergentes”, 112.

21. Junto con Bolivia, Colombia, Perú, Ecuador, Paraguay y el Caribe.

ción, la fuerza de un ambiente”.²² La clasificación hecha por Traba sobre las “áreas abiertas” y “áreas cerradas” se estableció, “a partir de la apertura y permeabilidad que cada una de estas regiones (que funcionaban como conglomerados de países) poseía en relación con las corrientes artísticas y culturales del norte, es decir, a partir de la mayor o menor vinculación de cada región con “el modelo del desarrollo capitalista”.²³

Esta lectura geopolítica de Traba, en relación con las tendencias estéticas latinoamericanas, es central, ya que el fallo de la Bienal de 1971 ha sido entendido ampliamente como un rechazo a la abstracción costarricense, puesto que algunas de las obras participantes emplearon este lenguaje, también algunos de los artistas participantes por parte de Costa Rica eran conocidos como importantes exponentes de la abstracción en el ámbito local. Según algunos investigadores, el rechazo del jurado propició en el país “el impulso más fuerte de retorno a la figuración, así como el frente de oposición a las tendencias no figurativas que habían penetrado el arte de América Latina”.²⁴ Para autores como Mauricio Oviedo, el dictamen de la Bienal develó que “el jurado ansiaba [...] una producción plástica que estuviese envuelta en el contexto artístico contemporáneo, pero que ofreciera resistencia a los lenguajes artísticos originarios de los centros hegemónicos, de forma que se apropiase críticamente de las herramientas que le resultasen necesarias”.²⁵

En este sentido, más que una reacción en contra o a favor de un lenguaje estético, interesa echar un vistazo a partir del caso de la Bienal, al complejo contexto en el que se estaban negociando identidades y modernidades en el arte latinoamericano en espacios como estos concursos, públicos y privados, en Centroamérica. En estos eventos las y los artistas de la región se enfrentaron a una discusión sobre su lugar en la palestra del arte latinoamericano, y sobre su capacidad para aportar a las narrativas del arte regional desde acá. Por ello, debemos tener en cuenta, según lo ha explicado Gabriela Piñero, que

22. Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), 92.

23. Cuauhtémoc Medina, “El último refugio del arielismo”, ponencia presentada en *Marta Traba y las batallas del arte en Latinoamérica*, XI Cátedra Internacional de Arte Luis Ángel Arango, Bogotá, 2006.

24. Guillermo Montero, “La I Bienal de Pintura Centroamericana”, *Káñina* 36, núm. 3 (2012): 86.

25. Mauricio Oviedo, “La entrada de la neofiguración a Costa Rica por parte de ‘los cuatro monstruos cardinales’ de Marta Traba”, *Artes-UNICACH* 9, núms. 1-2 (2015): 16-27.

para Traba las obras latinoamericanas más interesantes eran aquellas que se adecuaban a la “peculiar noción del tiempo dentro del cual vive Latinoamérica”,²⁶ por lo que, para ella, “fue fundamental una concepción de lo artístico que postulaba un fuerte vínculo entre las obras y sus sociedades productoras y receptoras, y que primó en los años sesenta y setenta”.²⁷

El fallo del jurado de la I Bienal de Pintura: entre la controversia costarricense y la celebración guatemalteca

La Bienal de Pintura de 1971 formó parte de una Bienal de Artes Centroamericana visionaria, ya que para la época los eventos de esta índole se caracterizaron por convocar certámenes por género artístico: es decir, de escultura, grabado, literatura, poesía, entre otros. Con pocos antecedentes, esta Bienal²⁸ invitó a concursar a artistas de todos los géneros en certámenes individuales. Ésta fue la primera que lo hiciese, junto con la Bienal Coltejer de Medellín, Colombia de 1968. Por otro lado, fue una de las primeras bienales de tipo regional, aunque le anteceden entre otras la Bienal de Sao Paulo que inicia en 1951.

Como vimos, la actividad fue organizada por el CSUCA, en el marco del II Festival Cultural Centroamericano. Paralelamente se organizó un Encuentro de Escritores Centroamericanos.²⁹ Según una nota de prensa en el *Diario de Centroamérica* en Guatemala, la Bienal fue “un esfuerzo de primera magnitud en el campo de la cultura que lleva efecto el consejo superior universitario centroamericano”.³⁰

Se presentaron al certamen 42 pintores de los cinco países del área de América Central. El premio centroamericano de pintura contaría con una dotación

26. Gabriela A. Piñero, “Territorialidad, localía y derivas de lo político en América Latina: crítica de arte y escritos de artistas”, *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, núm. 11 (13 de septiembre de 2020): 10.

27. Piñero, “Territorialidad, localía y derivas de lo político en América Latina”, 10.

28. Es importante recordar la “Exposición Centroamericana” de Guatemala de 1987, la cual consistió en una feria industrial y cultural internacional, así como la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas”, en 1935 en Costa Rica.

29. “Encuentro de Escritores en el Festival Cultural Centroamericano”, *El Gráfico*, vol. IX, núm. 2591, secc. Nacionales, 3 de septiembre de 1971, 17.

30. “Bienal Centroamericana de Pintura”, *Diario de Centroamérica*, vol. XCI, núm. 27186, secc. Nacionales, 6 de septiembre de 1971, 8.

de 3,000 dólares, así como con la entrega de una medalla. El premio nacional recibiría 1000 dólares para cada país que lo ganara, con su respectiva medalla de plata. Para el crítico de arte Luis Fernando Quirós, el éxito que tuvo el concurso en términos de convocatoria, tuvo que ver con que no fue un “evento oficial organizado por algún ente ministerial o gobierno del área, sino por un organismo universitario autónomo con sede en el país”.³¹

El contexto en el que este certamen sucedió es clave: había dictaduras y guerras en toda América Latina, y una alta conflictividad social después de mayo de 1968. El triunfo de la revolución cubana, en los años cincuenta, había acrecentado las tensiones geopolíticas, y la necesidad de control sobre Latinoamérica y Centroamérica por parte de los Estados Unidos. Estas problemáticas se dieron en el marco de una inminente crisis capitalista internacional y de una “reorientación del capitalismo mundial bajo una incipiente hegemonía neoliberal”.³² Costa Rica no fue ajena a esta realidad: por ejemplo, para la época, el movimiento estudiantil había estado luchando durante los primeros meses de 1970, haciéndole frente al proyecto de explotación minera de la empresa Alcoa en el país. Por otra parte, en el plano cultural, numerosos artistas regresaban al país luego de haber recibido becas para estudiar en el extranjero, “por ejemplo, el artista Juan Luis Rodríguez, quien se integró a la Universidad de Costa Rica en la Escuela de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes”.³³

Por su parte, en Guatemala, desde la década anterior, se habían instaurado, lo que Edelberto Torres Rivas llama “democracias de fachada”: gobiernos militares altamente represivos, organizados con “el ritual de siempre, una asamblea constitucional, una nueva constitución y elecciones presidenciales”.³⁴ Así llegó al poder Julio César Méndez (1966-1970), único civil en llegar a la presidencia entre 1950 y 1986, quien se autodesignó como el líder del “tercer gobierno de la Revolución de Octubre” cuando fue en realidad el primero de varios gobiernos de las llamadas “democracias de fachada”, que se extenderían hasta los

31. Luis Fernando Quirós, “X Bienal Centroamericana 2016 Autopistas del siglo XXI”, *Revista Hoja Filosófica* núm. 40 (junio de 2016): 25.

32. Jorge Rovira Mas, “Edelberto Torres Rivas: la perspectiva centroamericana”, en Edelberto Torres Rivas, *Centroamérica: entre revoluciones y democracia*, Colección Pensamiento Crítico Latinoamericano (Bogotá, Colombia: CLACSO, 2008), 23.

33. Montero, “La I Bienal de Pintura Centroamericana”.

34. Edelberto Torres Rivas, *La piel de Centroamérica: una visión epidérmica de setenta y cinco años de su historia* (Guatemala: FLACSO, 2006), 102.

años ochenta. En 1971 le sucede en el poder el militar Carlos Manuel Arana Osorio (1970-1974), conocido como “El Carnicero de Zacapa”, quien llegó a:

manejar la concentración de guerrilleros alrededor el área de Zacapa, ubicada en el este de Guatemala, de la manera más brutal. Indiscriminadamente matando a civiles y guerrilleros en masa... Los escuadrones, solo nominalmente separados del gobierno, también contribuyeron a la brutal represión de las fuerzas de oposición. La aparente violencia generalizada de izquierda y derecha fomentó una cultura de miedo. Así, cuando Arana Osorio se postuló para presidente, la plataforma más obvia que vendería sería una de ley y orden.³⁵

En este contexto de alta efervescencia social se celebró la Bienal de Pintura de 1971. Con relación a la discusión en prensa a raíz del fallo del jurado logré constatar cuatro categorías de debate para el caso costarricense a lo largo de la década de los años setenta. A saber:

- La primera con relación a la validez de la conformación del jurado del certamen. Esta discusión se da de manera más inmediata después del fallo del jurado en los meses posteriores a septiembre de 1971.
- La segunda sobre el fallo de la Bienal como oportunidad de mejoramiento: estos artículos toman una postura de aceptación de la situación. En general ésta fue una respuesta contradictoria en algunos casos, en los cuales se manifestó descontento con el veredicto, pero se hizo un intento por no disentir con el mismo. Los artistas y críticos de arte nacionales (en su mayoría hombres) aceptaron el veredicto a regañadientes como oportunidad de fortalecer los procesos de producción artística, entre ellos la institucionalidad del arte nacional.
- La tercera tuvo que ver con la naturaleza de “lo político” en el arte y el debate de la abstracción *versus* la neofiguración, así como en las temáticas que deberían representar los artistas. Este punto versa en un malentendido de los conceptos de Traba, en especial sobre su crítica a la abstracción y el papel del arte, así como la pintura como “medio de comunicación”.

35. Damon Pichoff, “‘Acribillados y torturados’: Newspapers and the Militarized State in Counterrevolutionary Guatemala”, tesis de maestría en Historia (Gainesville: Universidad de Florida, 2007), 3-4.

- La cuarta y última tuvo que ver con la noción de la identidad latino-americana frente a la costarricense, y cómo se reflejó esta discusión en la plástica. Esta temática se dio en prensa entrada la década de los años setenta, cinco años después del evento, una vez que la Bienal era una anécdota. A continuación, se analiza cada una de las categorías de debate.

Sobre la conformación del jurado

Los debates sobre el jurado del certamen se dieron de inmediato en la prensa, después del veredicto publicado en septiembre de 1971. El peso de la crítica se dirigió casi en su totalidad hacia Marta Traba. Estas reacciones tuvieron dos tendencias: por un lado, se descalificó el veredicto del jurado en general por considerarse radical, pero, por otro, hubo un intento de acoplarse al fallo del jurado. En especial, algunos críticos de arte costarricenses adoptaron la teoría de Traba de sus libros y sus declaraciones en prensa, para apropiarse de la fuerte lectura que realizó el jurado del arte costarricense, y así hacer eco de sus preocupaciones sobre la mediocridad de las propuestas artísticas locales. La mayoría de los artículos encontrados como respuesta a la Bienal aparece dos meses después del fallo, o sea en noviembre de 1971.

Por ejemplo, el artista César Valverde (1928-1998) escribió en ese mes un artículo titulado “Bienal..., bien mal!” En general la nota es conciliatoria, aunque el artista adoptó una postura contradictoria. Valverde, quien había participado en el concurso, afirmó aceptar la responsabilidad de lo que se le criticó, explicando que él consideraba que no había trabajado con dedicación³⁶ en su propia obra, titulada *Picasso y el Tercer Mundo* (1971). El cuestionamiento al veredicto del concurso lo dejó para el final del artículo, al poner en duda la capacidad de los integrantes del jurado para decidir sobre la calidad de las obras; eso lo explicó así: “El jurado estaba formado en su mayoría por pintores, quizás en esto estriba el error, pues como me decía un buen amigo, ‘cuando se va a hablar de peces... nunca para juzgar a los peces debe buscarse a otros peces’” (fig. 6).³⁷

36. A razón de esto el artista dice: “Reconozco mi falla o si se quiere, mi irresponsabilidad, pues para cumplir con el compromiso contraído, trabajé con toda prisa y sin mucha dedicación”. Véase César Valverde, “Bienal..., bien mal!”, *La Nación*, vol. XXIV, núm. 8218, secc. Opinión, 14 de noviembre de 1971, 15.

37. Valverde, “Bienal..., bien mal!”, 15.

LA NACION, domingo 14 de noviembre de 1971 — 15

Bienal..., bien mal...!

César Valverde
Caracas, Venezuela

Aunque suena paradójico, cuando recibí la noticia sobre el resultado de la Primera Bienal de Pintura de Centro América, sentí una enorme satisfacción, pues con el fallo, la pintura o pintores costarricenses, fuimos colocados en la exacta y justa dimensión, terminando con divinos delirios de grandeza o poses de genialidad.

El hecho de haber vivido varios años fuera de Costa Rica, especialmente en Europa, me ha hecho consciente de nuestros valores, así como de nuestras propias limitaciones.

Creo que en general, la pintura centroamericana está muy pobre, existen sí, valores aislados, pero sin la coherencia necesaria para poder considerar la pintura de un país, con una tendencia o forma de expresión que le sean propias.

Aun cuando en Costa Rica he ganado premios locales, e inclusive el Premio Nacional, siempre he dicho, que quizás ese mismo premio fuera inaplicable, en un concurso internacional con participación de valores consagrados.

Por otra parte, una bienal siempre tiene un carácter experimental, se hace para mostrar los últimos alcances o logros de cada artista dentro de su campo. Las obras presentadas, estaban todas, por el contrario, dentro de un plano absolutamente convencional y relamido que iba desde recargados sol-

ges, pasando por ensamblajes de pobre manufactura, hasta pintura preciosa, como denotaban unidades de técnica y con títulos de película de la década de los 40.

De mis trabajos presentados, dos eran conocidos, y aunque tienen una técnica aceptable, no son pintura para una bienal, como tampoco lo era el último trabajo "Picasso y el Tercer Mundo" que realicé en Venezuela y que fue producto de la improvisación. Reconozco mi falta, o si se quiere, mi irresponsabilidad, pues para cumplir con el compromiso contraído, trabajé a toda prisa y sin mucha dedicación, en todo caso, creo haber aprendido una lección. Para aquellos que hayan trabajado más duramente, el golpe habrá sido mucho más fuerte.

Ahora bien, si recibí de buen grado y hasta con complacencia el fallo del jurado, en cuanto a su decisión sobre la calidad de las obras presentadas, no estoy de acuerdo con la aseveración hecha por el mismo al momento de pronunciarse y que textualmente dice: "Ha sido preocupación permanente del jurado emitir un fallo que además de tener en cuenta la calidad objetiva de las obras, tomara en consideración su significado dentro del contexto nacional y latinoamericano".

Tampoco me resultan aceptables las posiciones dogmáticas tomadas en la mesa redonda que se realizó al día siguiente del fallo y que parecen indicar-

nos qué y cómo debemos pintar en Centro América.

La pintura no puede limitarse a temas locales, regionales, ni a situaciones específicas dentro del espacio-tiempo.

Cuevas, por ejemplo, ha realizado una riquísima obra totalmente alejada de la realidad latinoamericana, pero con características más universales, al adentrarse en su propio yo y mostrarnos influencias tan foráneas como las de los autores Dostoievski y Kafka.

Tan absurdo es considerar que por el hecho de que los países latinoamericanos estén viviendo en mayor o menor grado una etapa revolucionaria nuestra pintura deba circunscribirse a ella, como lo es el haber considerado que la obra sobre Vietnam no tiene nada que ver con Centro América. Creo que el artista dentro de su lenguaje pictórico, puede expresarse sobre los temas que más le impresionen y el drama de Vietnam tiene tanta vigencia o importancia para un asiático, como para un europeo o un latinoamericano, ya que es para todos el drama de la guerra.

Existe una tendencia natural a inclinarnos por nuestros propios gustos personales, perdiendo así la objetividad. El jurado estaba formado en su mayoría por pintores, quizá en esto estaba el error, pues como me decía un buen amigo, "cuando se va a hablar de peces, se busca a naturalistas o ictólogos, pero nunca para juzgar a los peces, debe buscarse a otros peces".

ASOCIACIÓN NACIONAL

ANFE

DE FOMENTO ECONÓMICO

La tesis del corte para dividir en dos partes separadas la economía de los ricos y la economía de los pobres, tesis que el señor Presidente de la República ha sostenido para defender el doble tipo de cambio, es la misma tesis que sostienen algunos en cuanto a los impuestos.

No sobemos si el señor Presidente, también en este campo sostiene la tesis de que determinados impuestos sólo afectan a determinados grupos de personas.

Es cierto que determinados impuestos afectan más a determinados grupos de la sociedad, y que otros determinados impuestos afectan más a otros determinados grupos sociales.

Pero, de ahí a afirmar que tal tipo de impuestos solamente afectará a unos, y dejará por fuera del perjuicio a otros, siguiendo la tesis del corte drástico en dos partes separadas, hay una enorme diferencia.

La verdad es que todos sabemos que todos los impuestos afectan a todos las personas; a unos más y directamente; a otros menos e indirectamente; pero a todos algo, porque la actividad económica es

6. "Bienal.... bien mal!", *La Nación*, XXIV, 8218, 14 de noviembre de 1971, 15. Biblioteca Nacional, Costa Rica.

En cambio, columnistas como Alfonso Chase criticaron severamente cada una de las obras costarricenses que participaron en la Bienal; esto lo hizo Chase en las páginas del *Semanario Universidad*, diario de la Universidad de Costa Rica. Sobre la pieza *Supervivencia* (1971) de Lola Fernández, Chase dijo que, "En esta oportunidad LOLA [sic] se dejó tentar por la facilidad y nos da cuadros bien tratados técnicamente, pero cuyo contenido y mensaje se pierden con la inclusión de elementos ajenos a su propia pintura".³⁸ Con este comentario Chase se ajusta a lo que el fallo del jurado había dicho, a saber: Lola Fernández había sido hábil en su técnica, pero su obra no brindaba un contenido claro y contundente.

38. Alfonso Chase, "Costa Rica en la primera Bienal de Centroamérica", *Semanario Universidad*, vol. 2, núm. 44, 8 de noviembre de 1971, 10.

Con esta línea crítica Chase continuó el análisis de otras obras. De la obra de Rafa Fernández, *Los anticuarios* (1971), afirmó: “A pesar de su estética, no dice nada. Es la belleza por la belleza, en un plano superficial, pero de gran don técnico”.³⁹ Sobre el artista Jorge Vargas, y la *Gran estructura blanca* (1971) dijo: “Presentada con dignidad se queda en eso: una estructura que cumple su función prepictórica, de diseño y disposición agradable, pero que no dice nada, o que más bien dice todo, esto es no tener nada que decir” (fig. 7).⁴⁰

El fallo como una oportunidad de crecimiento

Con relación a este eje, encontramos que los artistas costarricenses y otras personalidades manifestaron, no sin protestar, la necesidad de ver en la decisión del jurado una oportunidad para el crecimiento del arte de ese país. Valverde ya había dicho en la nota arriba mencionada que al enterarse del fallo: “sentí una enorme satisfacción, pues con el fallo los pintores costarricenses, fuimos colocados en la exacta y justa dimensión, terminando con divismos, delirios de grandeza o poses de genialidad”,⁴¹ aunque recordemos que, en su artículo, acto seguido descalifica al jurado.

En una editorial, el periódico *La Nación* publicó una nota optimista que decía: “El veredicto del jurado de la Primera Bienal de Pintura Centroamericana es, a nuestro juicio, altamente beneficioso para la plástica costarricense, y en general para el quehacer estético y literario del país [...] nos abre los ojos ante la realidad de nuestra cultura.”⁴² La nota continúa señalando que la calidad de los miembros del jurado era evidente, y que las protestas que habían surgido del grupo dejaba ver la cultura complaciente del típico crítico “criollo” costarricense, quien “sigue la costumbre muy tica de quedar bien con todo el mundo y de no entrarle a fondo a las cosas”.⁴³

Casi un año después de la Bienal, Rafael “Rafa” Fernández (1935-2018) manifestó a la prensa su desacuerdo con la postura del jurado. En la historia

39. Alfonso Chase, “Costa Rica en la primera Bienal de Centroamérica”, *Semanario Universidad*, vol. 2, núm. 44, 8 de noviembre de 1971, 10.

40. Chase, “Costa Rica en la primera Bienal de Centroamérica”.

41. Valverde, “Bienal..., bien mal!”, 15.

42. “El fallo de la Primera Bienal”, *La Nación*, vol. XXIV, núm. 8160, secc. Editorial, 17 de septiembre de 1971, 14.

43. “El fallo de la Primera Bienal”, 14.

Página 10

UNIVERSIDAD

Lunes 8 de noviembre de 1971

Costa Rica en la I Bienal Centroamericana

Vista por
Alfonso Chase

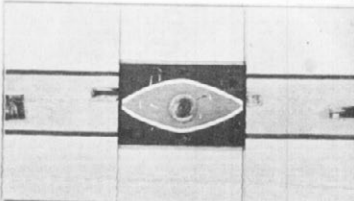
SUPERVIVENCIA de
LOLA FERNANDEZ

Indudablemente los cuadros de Lola Fernández tienen calidades que la confirman como la pintora más importante de Costa Rica. Pero en esta oportunidad se dejó tentar por la facilidad y nos da cuadros bien trazados técnicamente, pero cuyo contenido y mensaje se pierden con la inclusión de elementos ajenos a su propia pintura, y deforman y anulan la pretendida belleza pictórica y el contenido de las obras presentadas.



CRISTO Y LA BOMBA ATOMICA de
JORGE GALLARDO

Jorge Gallardo nos empuja en este cuadro, que el arte confesional puede ser tan solo como el realismo socialista y que este realismo cristiano es esquemático, deficiente en la construcción, la disposición de los colores y las formas y, que representa un arte que va dejando de existir en América Latina, a pesar de que algunos, con patrocinio oficial, insisten en practicarlo.



SÍMBOLOS de
RICARDO MORALES

Si de símbolos se trata, estos de Ricardo Morales no dicen nada. Se quedan con una imagen muda e intrascendente de un cuadro que pudo decir mucho pero que por su propia debilidad plástica, y su composición, no simboliza sino, que su propia superficialidad.



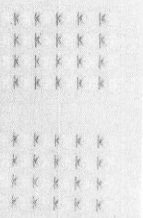
PICASSO Y EL TERCER MUNDO de
CESAR VALVERDE

La inclusión en la pintura de la copia de una obra maestra, no solo debilita el cuadro sino que lo invalida y trivializa, al restar fuerza expresiva a las figuras adyacentes. El cuadro que pudo realizarse con sus propios medios expresivos, se cae y desvanece por el inauténtico deseo de realizar una cosa prácticamente irreconciliable: el Mundo de la Sociedad de Consumo y el Tercer Mundo.



LOS ANTICUARIOS de
RAFAEL FERNANDEZ

Es sin duda uno de los dos cuadros más significativos de la muestra de Costa Rica. Sin embargo, a pesar de su estética, no dice nada. En inmovilidad total testimonia la belleza por la belleza, en un plano superficial, pero de gran dominio técnico. Se cumple el ciclo de redundancia y uniformidad que le señalamos en un artículo anterior a Fernández.



GRAN ESTRUCTURA BLANCA de
JORGE VARGAS

Presentada con dignidad se queda en eso: una estructura que cumple su función pre-pictórica, de diseño, y disposición agradable, pero que no dice nada o que más bien dice todo, esto es el no tener nada que decir.

7. "Costa Rica en la I Bienal de Centroamérica", *Semanario Universidad*, 2, 44, 8 de noviembre de 1971, 10. Biblioteca Luis Demetrio Tinoco, Costa Rica.

oral local alrededor de este suceso, se ha contado la anécdota de que en la inauguración de la Bienal, en la Biblioteca Nacional de Costa Rica, Rafa Fernández (quien era boxeador) le comenzó a lanzar puñetazos a José Luis Cuevas, durante la lectura del veredicto del jurado. Este tema, sin duda, no se mencionó cuando se le entrevistó para la nota “El realismo mágico de Rafa Fernández”. En esa ocasión un periodista le preguntó: “¿Qué importancia dio Rafa Fernández a las decisiones del Jurado de la Primera Bienal Centroamericana de Pintura?”, a lo que respondió Fernández:

esos fallos influyeron positivamente en nuestro ambiente artístico, porque precipitaron la definición de valores nacionales. Algunos fueron golpeados muy fuertemente y parece ser que aún no se han superado. Otros, al contrario, nos afirmamos en nuestros conceptos y aceptamos lo constructivo de la crítica dejando a un lado la palabrería de una Marta Traba o un José Luis Cuevas.⁴⁴

Así, este artista, que participó en el certamen, expresó la necesidad de ver en dicho acontecimiento una oportunidad de crecimiento para el arte costarricense. Sin embargo, en su respuesta hace referencia no sólo al impacto negativo de la Bienal en el medio artístico, sino que también descalifica él mismo la argumentación del jurado, al denominarla como “palabrería”. Estas opiniones, en definitiva, parecen ser conciliadoras, pero no proponen vías para problematizar qué era exactamente lo que había que mejorar en el arte de Costa Rica.

Sobre lo político en el arte costarricense

Con relación a la crítica del contenido de las obras participantes en esta Bienal, existen varias opiniones en la prensa. Un ejemplo es el artículo del escritor costarricense José Marín Cañas, titulado errónea y sarcásticamente: “María Traba”. En este texto, el autor atacó con fuerza a la crítica colombiano-argentina, al afirmar que la lectura del jurado cayó en una radicalidad absurda, puesto que se limitó a premiar el arte comprometido y el arte político por moda. Cañas argumentó que, por el contrario, el buen arte no necesariamente debía hacer referencia a un contexto político, y señaló: “ahora está de moda

44. Mariamalia Sotela Berrocal, “El realismo mágico de Rafa Fernández”, *La Prensa Libre*, vol. 82, núm. 22492, secc. Nacionales, 17 de julio de 1972, 14-15.

ser un artista comprometido... ¿por qué los pintores, para subsistir, deben afiliarse al movimiento de ‘guerrilla pictórica’ para poder valorizar su obra?”⁴⁵ Además, en su comentario aludió a que el fallo de la Bienal, de manera injusta, premió a las obras con fuertes contenidos políticos, y ésta era la razón por la que Guatemala había ganado el premio centroamericano.

Ante lo anterior, es importante revisar las obras sometidas al certamen por parte de los y las artistas costarricenses (fig. 7). La mayoría de las piezas representaron, de diversas maneras, situaciones de violencia, la efervescencia cultural y la problemática social. En el caso de Lola Fernández, la artista presentó la obra *Sobrevivencia* (1971), la cual aborda la difícil transición industrial y tecnológica que vivía Centroamérica en ese tiempo, además de reflejar importantes aspectos de ese contexto como la aceleración del consumo y la cultura de masas, y hechos como la guerra de Vietnam, entre otros. Por su parte, César Valverde presentó, como se dijo antes, la obra *Picasso y el Tercer Mundo* (1971), y Jorge Gallardo una obra titulada *Cristo y la bomba atómica* (1971). Al parecer, en estas propuestas artísticas existe una intención evidente por mostrar una trama política en las obras o al menos una lectura sociopolítica del contexto local e internacional. Entonces, ¿por qué es que los críticos y comentaristas como Cañas, argumentan que el jurado “injustamente”, pidió que el arte costarricense hiciera un comentario político? Si se analizan estas propuestas, muchas de hecho representaban aspectos del contexto convulso en el que fueron producidas, entonces ¿no era eso lo que buscaba Traba, según los críticos de la prensa costarricense? (fig. 8).

Marta Traba con seguridad conocía los cuestionamientos que se realizaban en su contra, ya que meses después del veredicto envió desde Caracas un artículo que se publicó en el diario *La Nación* en noviembre de 1971, en el que ampliaba lo sucedido en la Bienal, titulado “Por qué Guatemala se tragó la Bienal”.⁴⁶

En el texto Traba afirmaba que la razón por la que Guatemala había ganado el concurso, no era por ser arte “panfletario” o arte producido en situaciones de guerra: “No quiero hacer la inferencia simplista de que una situación dramática, donde la vida se juega cada día en medio de terribles ten-

45. José Marín Cañas, “A propósito de María Traba”, *La Nación*. vol. XXIV, núm. 8222, secc. Comentarios, 18 de noviembre de 1971, 15.

46. Marta Traba, “Por qué Guatemala se tragó la Bienal”, *La Nación*, vol. XXIV, núm. 8214, secc. Comentarios, 11 de noviembre de 1971, 15-16.

A propósito de María Traba

José María
Ceballos

En este mismo sitio, y con fecha de ayer, la distinguida señora María Traba, elemento céntrico que vincula el nivel intelectual de la Bienal Centroamericana, es un largo discurso no explícito para que lo entendamos, la forma de la que se valió el Jurado para cumplir con su cometido.

Es innegable que la Señora Traba escribe con cultura, exención con claridad y amabilidad, y que, en fin, se le puede leer. Tenemos la sospecha de que se trata de un valiente de la literatura que universaliza. Gallegos y si de ella no poseemos la seguridad que fuera de dudar, se debe a la cruz ignorancia que en estas y otras materias, conlleva nuestro bagaje cultural. Debido a ello, juzgamos, no por la que se dice, sino por la que cae dentro del campo visual de nuestros autores.

Como todos los lectores saben, "en todas partes se están habiendo", y debido a ello, ya al comentarista le escama todo lo que sea importante, para de lo indaga, sabemos la tusa con la que hemos de racar.

La celebrada escritora, después de calificar como "inevitable mediocridad" la calidad de casi todos los trabajos, declara la suprema razón, el primer motivo que le sirvió de base, a esta, y que, en fin, cuando hayamos puesto en claro la intención nuestra en tan expuesto asunto.

Cualquiera que los estas líneas puede formarse la crónica impresión, de que el comentario de la quehacer famosa para salir en defensa y de paso hacer el elogio, de los no premiados. Nada más lejos de la verdad. Es bueno decir, que no sabemos si el autor, de pintura no sabe más allá de lo que puede saber un transigente. Pero en tratándose de pintura moderna, sabe más que cualquier mortal, en lo trascendente.

Y para que se vea que no lo animo a hablar, de lo que de antemano pregona desconocer, un sectorismo patriótico, aviso que siempre le pareció un poco sospechoso el hecho de que los pintores con una proliferación de espanto, hasta el punto, de que estamos muy cerca de tener tantos como los hubo en el Renacimiento italiano. Da civilización sobre el punto y origen de tanta abundancia, ha llegado a la conclusión de que el "curriculum" de un pintor se hace, no en función de sus publicaciones, sino en función de exposiciones en las que haya tomado parte. La cosa ha llegado tal fortuna, que pintores de escaso años de trabajo, se cuentan con una lista de tales "muestras" que dejan la impresión de que se trata de cabaleros muy dignos de comparecer con Velázquez o con Tolosa-Lautrec.

La realidad es que no hay tal cultura de país. Si para un escritor, el publicar y demostrar cierta calidad, requiere un esfuerzo digno en el que, a veces, se va toda la vida, para un pintor, el esfuerzo es, por lo que nunca se sabe si aquello es un monje de nido, o una obra de genio.

Pues, el monarca de la pintura moderna, llegó al punto en el que se llama en el que está

si bien era una declaración de credo, no constituyó, desde luego, compromiso, ni algo ni político. El arte se regió por principios que pueden ser mutables en la forma de expresión, pero permanentes en cuanto a la esencia del libre albedrío. De otra manera, la pintura se habría estancado, y estaríamos pintando igual que Fray Angélico. La pintura del artista, frente a su obra, es totalmente libre. En ordenar al artista, en cualquiera de sus manifestaciones artísticas, a su libertad, equivale a condenar el arte. Esto equivaldría a transformarlo de arte en panfletario, condición que lo mata a la dialéctica histórica, por la cual sabemos que lo que fue bueno antes, ahora es malo. Y lo que antes fue malo, ahora es bueno. Siendo la lucha del siglo de apariciones firmes económicas, es difícil augurar qué tiene la razón. Todo lo que constituye un arte de una tesis, equivale a pintar sobre un columpio. Y ello se hace más patente, conforme en la contemporaneidad de las ideas básicas, la más nueva las ideas más antiguas, en principio, sufriendo una atomización en la que nada más que en principio, nuevas interpretaciones de la vida misma. El período comunista italiano es buena muestra, por encima de, de que el proceso destruyeron en las grandes obras para su mucho tiempo.

Alora está de moda ser un artista completo, con una amplia conciencia de la angustia humana, arrebatada por los espíritus libres, que fácilmente están dispuestos a sufrir al "ensangrentado paraíso nuevo". Las juventudes —y no me refiero a las generaciones actuales y viejas que ya han perdido los impulsos— los han perdido del todo. Están desorientados dentro de los regímenes de tierra, construcción dictatorial y de economía colectivizada. "Estamos hartos de veranos siempre en el Báltico en Ginebra, París, Viena, Nueva York. No nos interesa lo ridículo de hoy. Nos enteramos de las noticias de la patria, por la radio de Occidente. Somos prisioneros de una inmensa cárcel". Eso dicen los jóvenes que viven en el gran imperio soviético. Para ellos quitamos la libertad que le permitía a Dalí escapar a la férrea disciplina del surrealismo nacido en Francia, para convertirse, frescamente y sin extrínsecos de nadie, en un escándalo burgués genial.

¿Por qué los pintores, para sublevarse, deben afiliarse al movimiento de "guerrilla pictórica" para poder valorar su obra? Oponen las palabras que han llegado hasta Occidente es crítica y dichas por el diluvio Premio Nobel ruso, persiguido, secuestrado, en la "da sha" del mundialmente famoso violoncelista Rostropovich —un monstruo del celo como Chailu y profesor del ilustre escritor —, palabras dirigidas a los jeques del "Paltium". Salimath, grito dramáticamente: "¿Qué el polvo de vuestra tierra, ellos se están quemando, el telón que es tan querido; no se da cuenta de que, ahora, la guerra desputa".

Ante un panorama como el que presento en su época y en su patria el filósofo alemán, creemos que es justificado recurrir, con Hegel, que no preocuparse ni oponerse a ello "va contra la dignidad y la producción". A la delfina Traba le diríamos, con el respeto que merece, "¿Qué el polvo de vuestra tierra, ellos se están quemando, el telón que es tan querido; no se da cuenta de que, ahora, la guerra desputa". Y así, en este mundo, ya está cogiendo tarde".

LA NACION, jueves 18 de noviembre de 1971

13

ASOCIACIÓN NACIONAL
ANFE
DE FOMENTO ECONÓMICO

Los señores Alberto Angelini, Orlando Briza, Julio Turi, Federico Torres, Tomás Arizano y Ricardo Orlich participan en un seminario sobre industrialización del cuero.

El Dr. Escobar los invitó a su semana a su programa de desarrollo. Según informó, porque considera de gran importancia las reuniones de carácter técnico y de los industriales con propósitos de colaboración a una industria que, como la del cuero, podría hacerse en gran escala, por ser el nuestro un país productor del material prima.

El programa resultó muy interesante. Cuando explicó detalladamente que el motivo por el cual este seminario se hace en la Facultad de Química es porque, lo que nos falta a los centroamericanos para emprender en este material, es la técnica y los recursos técnicos del curtidor de piel.

La industria prima es tanto que la ganadería es una de las actividades florecientes, pero los pieles llegan a los talleres en estado despreciable, en trozos y no siempre curados. De esto se colige que también falta una cierta conciencia en las actividades y otras, lo cual es importante tenerlo en cuenta para su progreso.

Hay unos treinta talleres en el país que producen el tipo zapatos, corbatas, fajas, etc. y otros para medias. Los fabricantes pueden tener, en un día, un activo de 25 o 30 millones de colones, sin embargo, si a los mismos se les agregan a muchos más. Sin embargo, si a los propietarios —dicen— podría ser su actividad mucho mayor y mucho más importante. El ejemplo del mundo es el contrario a esto.

El Dr. Angelini, quien es argentino invitado como asesor, dio algunas ideas sobre esta industria en su país y dijo que Costa Rica podría hacer mucho más en este campo, que es de gran provecho. También explicó algunos casos sobre el proceso técnico del curtidor, para que la piel se mantenga buena y no se resquebraje, no obstante que debe eliminarse toda la grasa.

Conversaron también sobre la industria del calzado en Costa Rica sobre su calidad, que coliflor de muy buena, no obstante que cual es importada más zapatos de Centroamérica de los que se exportan. El desbalance económico es mínimo en cuanto a pieles a cueros. Crearon un año en que se importó por valor de medio millón y se exportó por valor de dieciséis mil.

A propósito de calzado, volvió el tema del calzado con talla deshecho y el Dr. Angelini dijo que debería hacer un buen trabajo sobre ello. Y lo hizo. Lo que defendió —explicó— es la solda de las personas que se efectúan menos los colados que con suelo sintético, la explotación correspondiente.

Por último conversaron sobre la población desolada de Costa Rica y dieron algunas cifras, tales como la de la población en condiciones, que parecen muy altas. La necesidad de aliviar esta situación, como se ha dicho tantas veces, es algo que urge.

Conclusión: Se puede y es conveniente intensificar esta industria, hay materia prima suficiente, no sólo con la ganadería sino con la agricultura. Hay que reabrir, por ejemplo, para necesario mejorar las técnicas. Para eso, necesitamos, es al seminario. El Dr. Escobar, al decirnos las cosas, nos dejó una buena suerte.

8. "A propósito de María Traba", *La Nación*, XXIV, 8222, 18 de noviembre de 1971, 15, Biblioteca Nacional, Costa Rica.

siones debe crear un arte importante y válido; pero sí es indudable que de un volcán en erupción salen torrentes de lava ardiendo”.⁴⁷ A pesar de sus observaciones, varios comentaristas hicieron un esfuerzo en la prensa por reducir la visión de “lo político” en Traba, a aquel arte comprometido o que denuncia situaciones de injusticia, o bien un arte panfletario.

Años después, en una entrevista de 1976 que le realizó Renato Cajas Corsi para el periódico costarricense *Excelsior*,⁴⁸ el periodista le preguntó cuál era el camino certero que debía seguir el arte para ser relevante, y agregó a su cuestionamiento: “¿puede por ejemplo hacerse arte relevante mediante un lenguaje tan criticado como el paisajismo?”, Traba respondió:

puede ser o no el paisajista. Lo importante es que lo que se haga, toque a nuestro hombre... Puede ser de cualquier naturaleza: puede ser político (por supuesto no panfletario ni de partido), sino político en el sentido amplio del término, relacionado al medio, prestando aporte positivo al papel del arte como formación de conocimiento.⁴⁹

En estas interacciones se nota cómo Traba intentó ampliar su postura con relación al contenido del arte producido en el ámbito local.

De regreso a septiembre de 1971, el periodista Enrique Tovar le preguntó a Traba por qué su postura era tan contundente con la generación de artistas de la segunda mitad del siglo xx, a ello la crítica le contestó: “Porque es idiota plagiar. Estos pintores latinoamericanos copian principalmente a los norteamericanos [...] no hablemos con eufemismos. Digamos las cosas con claridad.”⁵⁰

En esta respuesta es interesante ver que Traba generaliza la situación que encontró en la Bienal, un problema extendido en el arte latinoamericano de la época. Con estas palabras hacía referencia a su pensamiento en torno a la estética del deterioro,⁵¹ es decir: un arte prefabricado, desechable, efímero, que se

47. Marta Traba, “Por qué Guatemala se tragó la Bienal”, 15-16.

48. Esta entrevista en *Excelsior* en noviembre de 1976, se da por motivo de la visita de Marta Traba al país para dar una serie de charlas sobre arte universal y arte latinoamericano en el Colegio Costa Rica, invitada por la Editorial EDUCA.

49. Renato Cajas Corsi, “Arte actual cola de león en vez de cabeza de ratón”, *Excelsior*, vol 3, núm 671, secc. 2, 1 de noviembre, 1976, 3.

50. Enrique Tovar, “En Nueva York nos enteramos de que existen pintores en C. América”, *La República*, vol. XX, núm. 6609, secc. Nacionales, 16 de septiembre de 1971, 5-6.

51. Sobre la obra de Traba, Angie Montiel Muñoz analiza que “la *estética del deterioro* es, al mismo tiempo, ecuación y resultado de un proceso de alienación de los sujetos sociales, quienes

producía en los contextos de las sociedades de consumo masivo. Un arte sintomático de las sociedades globalizadas, por lo que “no alude sólo a un estado de crisis del arte occidental, sino a un nuevo modo de aculturación imperialista impuesto por la gran metrópoli y ejecutado gracias al altísimo nivel de penetración de los medios masivos de comunicación”.⁵²

Traba parece haber intentado esclarecer las razones que dieron lugar a la polémica por medio de estas entrevistas, en las que enfatizó que el arte centroamericano se limitaba a hacer una reproducción de lenguajes copiados de capitales artísticas, como Nueva York, problemática extendida a toda la región latinoamericana. Sobre esto señaló que el problema no era el género o estilo del arte que se hiciera, sino la intencionalidad del arte centroamericano lo que había marcado la diferencia en 1971. Y agregaba: “hacer expresionismo, hacer pop o geometría abstracta, hacer informalismo, por la simple razón de que se hace (o se hizo) en los centros emisores, no podía pasar de pobres imitaciones, parodias muertas o insignificantes”.⁵³

En ese mismo artículo de 1976, la crítica de arte recuperó la centralidad de su postura, a saber, la importancia de la finalidad o el propósito de la obra artística. Este tema lo había elaborado también en la ponencia que leyó en Costa Rica en 1971, en el marco de la inauguración de la Bienal. En esa ocasión se refirió a la importancia del papel de la comunicación en la pintura. Al respecto, Traba explicó categóricamente que:

Lo que importa, en cambio, y lo que resultaba verdaderamente patético en la Bienal era la ausencia de intencionalidad; quiero decir con esto que las obras no estaban dirigidas a objetivo alguno [...] Resultaban ejecutadas porque sí, respondiendo sólo a la distracción personal de los artistas y a su mayor o menor capacidad de resolver la pintura como un problema técnico. Las pinturas eran por consiguiente objetos flotantes.⁵⁴

consumen ideológica y materialmente los productos del arte fascinados con la promesa del deleite entretejido en la diversión y liberación de nunca acabar, ya que, sin problema, estos productos son reemplazados como cualquier otra mercancía de la *industria cultural*”, en Angie Gloriela Montiel Muñoz, “El legado de Marta Traba: reflexiones teóricas en torno a la creación artística en América Latina 1983-2003”, *ESCENA. Revista de las Artes* 76, núm. 1 (2017): 91.

52. Facundo Enrique Gómez, “Interpretar, discutir, orientar: Marta Traba y la crítica de artes latinoamericana”, *Anales de la Universidad Central del Ecuador* 1, núm. 374 (2016): 74.

53. Marta Traba, “Por qué Guatemala se tragó la Bienal”, 15.

54. Cajas Corsi, “Arte actual cola de león en vez de cabeza de ratón”, 3.

Es claro que a la autora le preocupaba el tema del acceso a la información y a la cultura de masas, pues lo comentó en la entrevista de 1976. Sobre esto, dijo: “el principal problema, sin embargo, es que este quehacer continúa siendo una producción que llega a un grupo muy pequeño [...] Entonces pierden su vigencia y su razón de ser. Y si no tienen razón de ser no son artes”.⁵⁵ Ante esto, Renato Cajas Corsi insistió: “¿Entonces ese arte no tiene ningún valor?”, a lo que ella contestó: “Puede que lo tengan desde un punto de vista de la crítica formal. Desde el punto de vista de la sociología no tiene valor.”⁵⁶

Sobre el debate en torno a la identidad local frente al arte latinoamericano

El último eje sobre el debate que suscitó el fallo del jurado tuvo que ver con el contenido y la identidad de la plástica costarricense. Como se ha visto, la contundencia del veredicto también motivó la apropiación local de la lectura que realizó Marta Traba y el resto del jurado sobre el arte centroamericano, en especial con relación a los criterios teóricos expresados en sus publicaciones. A razón de esto, la autora colombiano-argentina volvió a aparecer en la prensa en 1975 en un panel titulado nada más y nada menos: “No existe verdadera cohesión en la plástica costarricense.”⁵⁷

En la nota, los interlocutores desarrollaron una discusión interesante propuesta por Antonio Yglesias, cineasta tico, quien consideró pertinente analizar la noción de la identidad y las motivaciones tras los mensajes plásticos de los artistas costarricenses.⁵⁸ En el debate, Carlos Francisco Echeverría —el ya mencionado crítico de arte costarricense, quien llegaría a ser ministro de Cultura entre 1986 y 1990—, abrió su intervención mencionando el resentimiento que aún tenía el medio costarricense hacia Marta Traba. Y dedicó casi la totalidad de su participación a explicar la teoría contenida en el libro *Dos décadas vulnerables*, para analizar la situación del arte en Costa Rica a la luz de estos postulados teóricos.

Echeverría expuso los conceptos de “arte de resistencia”, “zonas abiertas y cerradas”, ante un panel compuesto por pintores (Felo García, Luis Daell,

55. Cajas Corsi, “Arte actual cola de león en vez de cabeza de ratón”, 3.

56. Cajas Corsi, “Arte actual cola de león en vez de cabeza de ratón”, 3.

57. “No existe verdadera cohesión en la plástica costarricense”, *La Nación*, vol. XXIX, núm. 13, secc. Suplemento Áncora, 5 de enero, 1975, 4-5.

58. “No existe verdadera cohesión en la plástica costarricense”, 4-5.

Carlos Martínez y Juan Luis Rodríguez) y dos críticos de arte, Antonio Yglesias (cineasta) y él mismo. Una vez que terminó de explicar la teoría de Traba, los panelistas parecieron ignorar sus comentarios y se enfrascaron en una discusión propuesta por Yglesias, que interpelaba lo dicho por Echeverría. A continuación, se reproduce el intercambio:⁵⁹

Antonio Yglesias: Yo me atrevería casi a arriesgar una tesis no muy novedosa [...] en forma de pregunta: ¿han existido en Costa Rica verdaderas corrientes espirituales, motivaciones que ligen y creen realmente una plataforma espiritual, poética que haya proporcionado [...] un verdadero tipo de expresión pictórica? Al no existir esto probablemente lo que existe es un deseo constante de agarrarse o de arañar situaciones exteriores que probablemente tuvieron su forma natural, su cuna espontánea y que en nuestro país pierden su paternidad [...].

Felo García: Lo de Antonio es interesante porque siempre se ha debatido muchísimo si un medio ideal es un medio como el nuestro, de gran placidez, en donde las situaciones no exigen lucha [...] yo no sé si esa falta de estímulo para continuar en esa actitud agresiva nos ha puesto en una situación de placidez, en donde el arte como que se ha endulzado un tanto.

Juan Luis Rodríguez: El desconocimiento de nuestra propia cultura trae como consecuencia la no identificación y situación del artista nacional [...] ¿Cómo va a haber un terremoto espiritual si no tenemos nociones de lo que está anteriormente?

Resulta interesante cómo en esta intervención, los comentaristas parecen referirse al texto “Por qué Guatemala se tragó la Bienal”, sobre todo la última intervención de Rodríguez. Estos tres comentarios también evidencian una crítica al medio costarricense, y establecen un debate sobre el lugar del arte nacional en lo local y su incapacidad de insertarse más ágilmente en la escena internacional.

Los dialogantes parecen estar de acuerdo en que el problema del gremio costarricense radicaba en el desconocimiento de su propia historia y la poca problematización de la memoria local. Como resultado, algunos artistas costarricenses habían aplicado la estrategia de copiar tendencias estéticas y temáticas extranjeras, para hacerse un espacio en el panorama del arte latinoamericano. Es decir, habían reproducido arte que representaba lecturas acrílicas

59. “No existe verdadera cohesión en la plástica costarricense”, 4-5.



9. “No existe verdadera cohesión en la plástica costarricense”, *La Nación*, Suplemento Ancora, XXIX. 13, 5 de enero de 1975, 4-5. Biblioteca Nacional de Costa Rica.

sobre la historia global, para hacer su trabajo más apetecible ante los ojos de los críticos de arte y el mercado internacional.

En la nota, estos artistas reconocieron que la plácida situación de olvido del pasado histórico costarricense había producido un arte complaciente y poco comunicativo, que hacía referencia a situaciones ajenas al contexto nacional frecuentemente con poca autocrítica; o como lo dijo Traba en 1976, las artes “se han entregado casi voluntariamente a las influencias extranjeras. Han resultado como dicen, cola de león en vez de cabeza de ratón”.⁶⁰

A su vez, el artista y arquitecto Felo García agregó que en Costa Rica es famoso por doquier el refrán que reza: “en este país no hay pleito que dure más de una semana” (fig. 9).⁶¹ Entonces ¿qué podría pretender decir el arte local, si

60. Cajas Corsi, “Arte actual cola de león en vez de cabeza de ratón”, 3.

61. “No existe verdadera cohesión en la plástica costarricense”, 4-5.

los artistas de Costa Rica olvidaban su pasado, desconocían su identidad, y por ende copiaban adrede o no, fórmulas estéticas y mensajes plásticos ajenos?

Estas inquietudes de los artistas deben ser leídas a la luz del contexto y las características de las políticas culturales promovidas en Costa Rica, por la hegemonía del partido Liberación Nacional en la segunda mitad del siglo xx. Tales políticas se caracterizaron por un interés en legitimar la dominación del partido sobre la vida social y política del país, al crear consenso y dominación. Según Rafael Cuevas Molina,⁶² las políticas culturales de este partido político, que gobernó Costa Rica casi ininterrumpidamente en la segunda mitad del siglo xx, muestran la puesta en práctica de una estrategia simbólica en el ejercicio del poder, como detonante de un discurso de cohesión social en la nueva Costa Rica, posterior a la guerra civil de 1948.

De esta manera, el partido gestionó la cultura como medio simbólico para justificar una unidad nacional y un llamado a no disentir. Sin duda, este impulso había calado en el gremio y en general en la cultura nacional. Parte importante de este discurso homogeneizante impuesto por medio de la cultura, echó mano de y revitalizó algunos mitos fundacionales de la nación costarricense, sobre todo con relación a la noción de que Costa Rica era un país pacífico. Estas ficciones de la nación⁶³ aparecen a lo largo de la discusión del panel organizado por el periódico *La Nación*, fundamentalmente cuando se habla del contexto costarricense en “situación de placidez”, donde ningún pleito dura más de una semana.

Por otro lado, el hecho de que estos artistas hicieran referencia al tema de la identidad en la plástica costarricense, subraya cómo estos actores le dieron la razón a la crítica realizada por el jurado de la Bienal. De igual modo, estos intercambios en la prensa muestran el interés de algunos miembros del gremio artístico, por problematizar el debate sobre la historia del arte costarricense, de manera tal que se confrontaran sus vacíos y se hiciera una crítica local severa de los motivos que habían estimulado a las artes visuales allí (fig. 10). Más allá de esto, este diálogo de 1975 pone de manifiesto que el desenlace de la Bienal había estimulado un continuo intercambio local sobre las deudas del arte costarricense en la región.

62. Rafael Cuevas Molina, “Estado y cultura en Guatemala y Costa Rica”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 18, núm. 2 (1992): 33.

63. Un artículo fundamental para entender la construcción de la “excepcionalidad” costarricense, véase: Víctor Hugo Acuña Ortega, “La invención de la diferencia costarricense, 1810-1870”, *Revista de Historia*, núm. 45 (1 de enero de 2002): 191-228.



10. “Arte actual: cola de león en vez de cabeza de ratón”, *Excelsior* 3, 671, 1 de noviembre de 1976, 3 sección 2. Biblioteca Nacional, Costa Rica.

En Guatemala, algunos kilómetros al norte de Costa Rica, la discusión en la prensa fue bastante distinta. En principio, parece que no hubo mayor polémica sobre lo sucedido. En la revisión se encontró un artículo de Manolo Hernández en el que critica la selección de las obras guatemaltecas, por lo que, durante el mes de septiembre, los periódicos publicaron algunas notas explicativas sobre cómo se escogieron las obras concursantes. A pesar de ello, la reacción en la prensa de Guatemala fue completamente celebratoria y exultante de lo sucedido, con justa razón.

En una nota (fig. 11) del 30 de septiembre de 1971 publicada en el *Diario de Centroamérica*, se entrevistó a Delia Quiñonez, vocera de relaciones públicas de la Dirección General de Artes Plásticas o bien de la entonces Dirección General de Bellas Artes. En la nota Quiñonez comentó: “Guatemala fue la señora de la Bial, es decir, se notó la preeminencia de las artes plásticas

Tenemos un compromiso con la expresión de nuestros pluri-

nizado por la Dirección General de Bellas Artes de 1971, y el gran premio de la Bienal de Pintura de 1971, en Costa Rica.

El triple triunfo de Díaz en estos certámenes representó un orgullo para la instancia local y estatal inmediata que lo había apoyado: la Dirección General de Bellas Artes (DGBA), una de las entidades responsables de organizar al gremio artístico en torno a estas iniciativas y que facilitó el envío de las obras y el tránsito de las y los artistas. La nota del 30 de septiembre en el *Diario de Centroamérica* muestra el esfuerzo que realizó la DGBA por visibilizar la fortaleza de la institucionalidad oficial del arte en dicho país.

Además de destacar las notas periodísticas en las que se enfatizó la participación de la Dirección General en los triunfos de los artistas guatemaltecos, algunas instancias oficiales como la Universidad de San Carlos,⁶⁵ otorgaron reconocimientos a artistas como Díaz, de manera que se celebraran sus logros en la escena del arte nacional, y se resaltara su papel como embajador de la cultura de Guatemala en el ámbito internacional (fig. 12).

En este sentido, este tipo de actividades demuestran que, al menos para la institucionalidad del arte en Guatemala, hubo una celebración y una reafirmación de la labor internacional que estaban realizando los artistas locales, por su capacidad de ser reconocidos más allá de sus fronteras, tanto en Centroamérica como en el resto de Latinoamérica. Esto queda más claro con el registro en la prensa de otros triunfos de artistas guatemaltecos en la escena internacional a lo largo del periodo, como, por ejemplo, la mención honorífica que recibió la artista Margarita Azurdia por su *Serie Asta 104* (de la década de los años sesenta), en la X Bienal de São Paulo de 1969. Lo mismo sucedió a lo largo de los años setenta, con las varias menciones que también recibió Azurdia en el Festival Xerox, y los premios otorgados a otros artistas como Roberto Cabrera, Rodolfo Albularach, entre otros.

En las notas de la prensa chapina, los triunfos de estos artistas en el ámbito internacional fueron vistos como éxitos de las instituciones estatales asociadas al arte. Podríamos intuir también que, de alguna manera, esta cobertura exaltada del arte guatemalteco fue, por un lado, una estrategia para validar el

65. “La Universidad de San Carlos ha decidido felicitar a los artistas que ‘tan dignamente representaron a Guatemala [sic]’”. La rectoría acordó: “Expresar su más calurosa felicitación a quienes obtuvieron los galardones conferidos en el segundo festival cultural centroamericano: el artista Luis Díaz ganador del gran premio centroamericano de pintura, y todos los dramaturgos”, en “Id y enseñad a todos”, “Felicitan a los artistas laureados”, *Diario de Centroamérica*, vol. XCI, núm. 27202, secc. Sociales, 29 de septiembre de 1971, 7.

Un triunfo de Guatemala

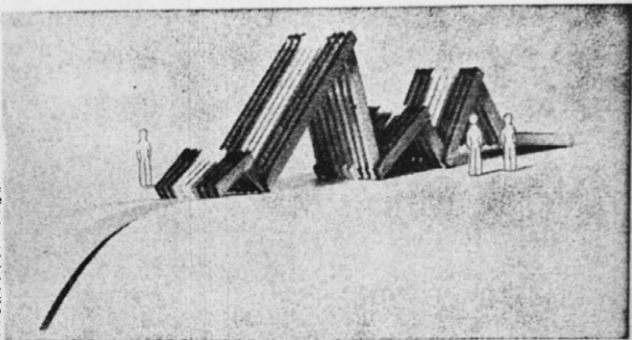
Luis Díaz en la Bienal de Sao Paulo:
El Gucumatz en Persona — Por Edith Recourat

Una vez más nace bajo mi pluma, para estas columnas amigas de la página literaria de *El Imparcial*, el nombre de Luis Díaz. Nombre que suena hoy en toda la América Latina y allende los mares, asociado al de Guatemala para un evento grato.

El Gran Premio Latinoamericano que lleva el apellido del fundador de la Bienal de Sao Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho, tiene un significado especial para los artistas del continente. A más de identificarse con los deseos, propósitos y metas de su fundador, el «papa de la Bienal», ocupa una categoría aparte al ser destinado al artista latinoamericano que presenta la obra más descolante y de mayor calidad y queda, con ella, consagrado.

La obra presentada por Luis, «El Gucumatz en persona», posee las características propias de un gran premio.

Conceptualmente, por cuanto la reflexión del artista habíase encarnado en una creación de máxima envergadura y significado. Muy madurada, se había hecho proliamente carne y expresión de su pensamiento. Fruto del mito mesoamericano y de la libertad de expresión contemporánea, auto-articulada en su desplazamiento espacial e indefinidamente repetible, el Gucumatz procedía a la vez de un principio dinámico y de un principio de peregrinidad sin comienzo y sin fin. Al mismo tiempo, enaltece un postulado esencial, en toda la obra del artista, sencillez de los elementos utilizados tanto en lo que se refiere a materiales como a elección de este listón de tablas articuladas, ora reptando sobre el suelo abierto en triángulo para darle cabida y cobijo a un «habitante», estrizando sobre dos cuadros de largo su triple franja de pinturas azul, blanco, azul, el pacto no se debía solamente a la escala física de la obra, a la audacia de la idea y de la realización sino la integración, a la fusión conceptual y formal llevadas hasta que maneja, ennoblecándolo. En ello radica el sentido profundo de su obra. Su denominador común ha sido un ideal de fraternidad sin prejuicio anticipado y sin discriminación artificial, trátase de la sublimación de las herramientas cotidianas que prolongan el cerebro y la mano del hombre, soles, pupúas, corchos omnipresentes que pueblan el espacio, o de la codificación ratera como sim- nacionales en los cuales la presión de los grandes países, a través de «embajadas, instructores de Bellas Artes, comisarios especiales y enviados extraordinarios, resulta abrumadora. Y con la circunstancia agravante para los artistas guatemaltecos que Margot Farfán había obtenido una muy merecida Mención honorífica en la Bienal precedente, lo que reducía todavía más las posibilidades



Gucumatz en persona, de Luis Díaz — Foto de Luis Cáceres K. (exclusiva).

ta su última expresión. El Gucumatz en persona, de Luis Díaz — Foto de Luis Cáceres K. (exclusiva). Más de Guatemala. Es un crédito a la

12. “Un triunfo de guatemala”, *El Imparcial*, L, 16072, 11 de septiembre de 1971, 13. Fuente: Hemeroteca Nacional, Guatemala.

oficialismo y respaldar el proceder del Estado guatemalteco. Pero, por otro lado, muchos funcionarios de instituciones como la DGBA y algunos artistas fueron verdaderos críticos del Estado, por lo que parece ser que con estos reconocimientos internacionales, el arte les permitió generar un lugar de resistencia y disidencia, por medio del cual reivindicar los aportes de la comunidad artística guatemalteca y defender su contribución cultural internacional.

Esto se daba en una época en que el Estado guatemalteco concentró su poder en el cuerpo militar, como resultado de la pérdida del monopolio de la violencia estatal que se había dado paulatinamente en Guatemala, ante la irrupción de nuevos grupos de seguridad civiles y escuadrones de la muerte, los cuales entraron en pugna unos contra los otros, y que aterrorizaron a la sociedad por décadas. Esta situación, además, se dio en una serie de correlaciones

de poder en el marco de la Guerra Fría, durante la cual las campañas para controlar a la población y neutralizar a los grupos subversivos en la sociedad chapina aumentó la injerencia militar estadounidense en la región, para asegurar la formación táctica de grupos de choque militares en los países de Centroamérica. En este contexto, sin duda, el arte fue un espacio más en el cual se negociaron diversos intereses geopolíticos en la región.

A la celebración de los artistas, se suman algunas imprecisiones que aparecieron en la prensa de Guatemala. Un ejemplo de ello está en la edición del 19 de septiembre de 1971, del periódico *El Gráfico*, donde se lee⁶⁶ que, si bien Díaz había ganado el gran premio de 3000 dólares en la Bienal de Costa Rica, se le había dado una mención a todos los artistas guatemaltecos que participaron en el concurso. Además, se afirmó que los demás países de la región ganaron 1000 dólares, cada uno, del premio nacional. Estos dos últimos datos son falsos: los artistas guatemaltecos no recibieron mención honorífica alguna, si bien en el acta del jurado se destacó el trabajo de Elmar Rojas y Roberto Cabrera, y se felicitó en general a la delegación chapina.

Información como ésta se repite en otros periódicos como *El Impacto*,⁶⁷ que reprodujo sus propias impresiones del acontecimiento, con algunos errores en el reportaje, como señalar que la obra ganadora de la Bienal se titulaba *Guatemala* y no *Guatemala*. Al igual que *El Gráfico*, *El Impacto* y *El Imparcial*⁶⁸ reportaron la entrega de mención de honor a todos los artistas guatemaltecos. Este tipo de inconsistencias o errores en la prensa puede atribuirse a la exaltada celebración de los triunfos en los medios guatemaltecos.

El interés en la prensa guatemalteca sobre el tema de la Bienal se hizo presente durante 1971. A diferencia de lo ocurrido en Costa Rica, donde al parecer no se vuelve a mencionar el tema a lo largo de la década de los años setenta. Esto también se entiende a la luz de la situación de crisis sociopolítica que vivió Guatemala en esa época, en la que la violencia y el exterminio de grandes contingentes de la población asolaban a la sociedad chapina. Además, en 1976 el país experimentó un catastrófico sismo, que acrecentó las problemáticas sociales que ya existían desde décadas antes, en especial desde 1954, tras el golpe de Estado patrocinado por la CIA, al entonces presidente Jacobo Arbenz.

66. "Luis Díaz gana gran premio C. A en la Bienal de Costa Rica", *El Gráfico*, vol. IX, núm. 2606, secc. Nacionales, 19 de septiembre de 1971, 28.

67. s/t, *El Impacto*, vol. I, núm. 3605, secc. Nacionales, 18 de septiembre de 1971, 5.

68. "Luis Díaz vencedor en Bienal", *El Imparcial*, vol. L, núm. 16075, secc. Sociales, 17 de septiembre de 1971, portada-7.

La Bienal, a duras penas logró ocupar un espacio en la prensa de una sociedad que vivió hasta entrada la década de los años noventa el terror de la guerra interna.

Reflexiones finales

En la segunda mitad del siglo xx tanto en Centroamérica como en Latinoamérica, los certámenes y bienales fueron espacios de experimentación para los artistas de la región. Fueron puentes y vías de intercambio de las artes regionales con un internacionalismo artístico, en especial con relación a los mercados de arte global. Estos espacios, a su vez, permitieron la circulación de otros actores importantes en el ecosistema cultural regional: los críticos de arte e intelectuales vinculados con el arte latinoamericano.

En la década de los años setenta, el debate sobre la existencia y las características del arte latinoamericano se encontraba en su cúspide, por lo que la Bienal evidencia la insatisfacción y la complejidad de las negociaciones en torno a la modernidad artística de la región. Así, la conocida Primera Bienal Centroamericana de Pintura de 1971 fue un lugar en el que se cotejó la calidad del arte centroamericano con las corrientes estéticas de la modernidad del arte latinoamericano. Para medir su relevancia, se invitó a un jurado internacional de alto calibre. Esto demuestra también el potencial que tuvieron estos eventos para generar redes culturales entre artistas y otros actores de la escena artística de la región.

Esta Bienal evidencia algunas repercusiones locales tras las tensiones existentes, en torno a la construcción de lo que debía ser el “arte latinoamericano” y dentro de éste, el arte centroamericano. Como en la premiación de la Bienal se desdeñó una serie de obras cercanas a la abstracción o a la figuración abstractizante al menos en el caso de Costa Rica, algunos investigadores han interpretado el fallo del jurado como el causante del impulso que tuvo la neofiguración en el medio costarricense de aquella época. Sin embargo, más allá de las implicaciones estéticas del debate, no se ha realizado una lectura sobre el contexto de esta controversia y lo que ésta nos dice sobre cómo los artistas locales entendieron el lugar del arte moderno centroamericano en el contexto internacional.

El jurado de la Bienal criticó fuertemente el desempeño del arte centroamericano, lo cual generó una crisis local al menos para el caso costarricense. Parece ser que lo que ofendió y confundió a los ticos fue que la Bienal sacó a

la luz un problema profundo del arte nacional. El arte costarricense no era lo suficientemente internacional, pero tampoco lo suficientemente local para ser capaz de reflejar las particularidades de la experiencia local en la sociedad regional, y así poder competir desde los estándares del arte latinoamericano.

Traba exigió del arte latinoamericano la capacidad de plantear una lectura crítica de la globalidad: una lectura en la que el artista debía entender lo local de su producción, digerir su contexto, pero también insertarse en las implicaciones internacionales de su trabajo (o sea, debía manejar lenguajes globales y estar interconectado con el debate conceptual internacional), para producir un trabajo artístico que dijera algo sobre su contexto, que tuviera un mensaje claro y accesible, y que en términos estéticos resistiera las tendencias aplastantes de los lenguajes plásticos venidos desde los contextos globales del arte, implantados también por los mercados del arte.

El señalamiento del jurado, bastante claro desde la postura de Traba, era que el arte costarricense no tenía intencionalidad. Ante esta crítica algunos actores de la escena local tomaron la oportunidad de reflexionar sobre el peso de la cultura de masas y el imperialismo cultural en el arte local, lo que había generado una reproducción acrítica de tendencias estéticas extranjeras. A su vez, la controversia subrayó la dificultad que tenía el medio costarricense para producir un arte propio y autóctono, ante su desconocimiento de su propia historia y memoria. La teoría de Traba, entonces, había calado en el circuito del arte costarricense.

De igual manera, la Bienal del 71 demuestra la complejidad del debate que se dio en los años setenta en torno a lo que era considerado como “arte latinoamericano”. En este sentido, autores como Andrea Giunta han explicado que este concepto se había tornado en un “brebaje diabólico”,⁶⁹ o fórmula que nadie podía resolver. No había un consenso sobre lo que debía ser el arte desde acá, por lo que se comenzaron a potenciar artistas individuales, “ya no [...] un conjunto indiferenciado, un magma de artistas unidos por una geografía o una problemática común”.⁷⁰

Como se señaló, particularmente en la nota de 1975, los costarricenses no tenían en claro qué podían aportar como país a ese “brebaje diabólico”, que

69. Andrea Giunta, “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la revolución”. Conferencia presentada en La teoría y la crítica de arte en América Latina, Buenos Aires, del 8 al 21 de octubre de 1999, http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/giunta_buenosaires99.pdf (consultado el 13 de septiembre 2019).

70. Giunta, “Crítica de arte y Guerra Fría”, 17.

era entonces el arte latinoamericano. Por su parte, los guatemaltecos parecían más bien considerar que las prácticas artísticas de su país, habían logrado ser exitosamente internacionales sin perder su particularidad local. Es decir, Guatemala había encontrado una manera de generar un pensamiento plástico compatible e inteligible fuera de la región, y por esa razón estaba siendo reconocido internacionalmente.

Asimismo, la Bienal expone el deseo que tenían las y los artistas centroamericanos de insertarse en los circuitos del arte latinoamericano con una voz propia y contundente. A pesar de sus esfuerzos, a grandes rasgos, su trabajo había resultado en general en una “cola de león en vez de cabeza de ratón”, en palabras de Traba (fig. 10). Con esta frase, la crítica colombiano-argentina quiso decir que el arte de los países participantes de la Bienal insistía en copiar acríticamente una estética hegemónica que anulaba su propia identidad. El mensaje resultante de este tipo de prácticas fue un producto artificial, indulgente y hasta patético en palabras de Traba. Sobre esto Virginia Pérez-Ratton afirmó que,

a partir de ese evento, y durante varios años, la crisis (o mala conciencia) del arte costarricense por no pertenecer a una “identidad centroamericana”, provocó que los artistas produjeran algunas obras de pretendido corte político, para poder legitimarse ante la palestra artística latinoamericana, el producto lastimosamente fueron propuestas que “aparecían como impostura de poca relevancia en el contexto local, que pasaba por años de progreso económico, industrial e incluso cultural.”⁷¹

Sin embargo, este hecho no sólo impactó al círculo de artistas costarricenses, sino que también implicó una crítica institucional para el anfitrión del concurso: Costa Rica. Ya desde 1971, una editorial en un periódico costarricense postuló la necesidad de que el veredicto del jurado tuviera implicaciones materiales en el país, por lo que el fallo “debe significar para todos los pintores costarricenses un desafío, y sobre todo un despertar pleno, en el sentido de que hay que trabajar con mayor tesón y autenticidad, sobre todo autenticidad y con una labor crítica menos indulgente”.⁷² A raíz de la Bienal se organizaron

71. Pérez-Ratton, “¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso”, 50.

72. “El fallo de la Primera Bienal”, *La Nación*, vol. XXIV, núm. 8160, secc. Editorial, 17 de septiembre de 1971, 14.

charlas, debates y actividades, lo que puso de manifiesto el intenso intercambio sobre la búsqueda de una identidad plástica del gremio local, consciente de que estaba inserto en una cultura del olvido.

Se vio la necesidad de profesionalizar la cultura en el país, con la creación de una institución regidora del arte como lo llegó a ser el Museo de Arte Costarricense. Por ello, artistas como Roberto Cabrera⁷³ e investigadoras como Gabriela Sáenz Shelby han afirmado que el resultado de la Bienal tuvo un impacto directo en la consolidación de este museo en 1978. Para Sáenz, “el hecho contundente de la deslegitimación del arte costarricense ante sus vecinos y al interno, evidenció la necesidad de establecer políticas culturales más asertivas desde el Estado para apoyar y promover la producción artística y de la plástica nacional”.⁷⁴

En términos metodológicos y teóricos, el caso de la Bienal es un importante ejercicio analítico que devela el gran potencial que se puede obtener de investigaciones comparadas sobre el arte centroamericano, las cuales evidencian las transferencias e influencias culturales entre nuestros países. No queda duda que hay muchas otras polémicas que es necesario revivir y conocer aún sobre nuestra historia compartida. En definitiva, sobre la Bienal de 1971 es evidente que “parte del gran valor que significó Marta Traba para la crítica regional no radica en la infalibilidad de sus fallos, sino en las polémicas que fue capaz de suscitar”.⁷⁵ ❀

73. Roberto Cabrera, *Veinte años de la pintura costarricense, 1970-1990* (San José, Costa Rica: Banco de San José, 1990), 12.

74. Gabriela Sáenz Shelby, “Historia de las políticas de coleccionismo y de representación de las artes visuales en Costa Rica (1950-2006). Estudio comparativo de tres instituciones públicas: BCCR, MAC y MADC”, tesis de maestría en Historia (San José: Universidad de Costa Rica, 2013), 65.

75. Steinmetz, “Antecedentes a la posición de Marta Traba”, 67.

Apropiaciones historiográficas en la dramaturgia argentina de la posdictadura: los casos Raúl Dargoltz y Juan Raúl Rithner

Historiographic Appropriations in the Argentine Post-dictatorship Dramaturgy: the Raúl Dargoltz and Juan Raúl Rithner Cases

Artículo recibido el 12 de abril de 2020; devuelto para revisión el 26 de octubre de 2020; aceptado el 18 de noviembre de 2020; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2021.119.2764>

Mauricio Tossi Universidad Argentina de la Empresa (UADE)/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), mauriciotossi@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5144-2544>

Líneas de investigación Historia y teoría del teatro argentino.

Lines of research History and theory of the Argentine drama.

Publicación más relevante “Figuras autoficcionales de la ‘memoria herida’ en la dramaturgia argentina posdictatorial”, *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, núm. 23 (2020): 89-117.

Resumen En el contexto de la posdictadura argentina, las dramaturgias de la Patagonia y el noroeste han actualizado el potencial estético del teatro histórico moderno, mediante una particular relectura del teatro documental. Así, determinadas obras de Raúl Dargoltz y Juan Raúl Rithner exponen modos específicos de apropiación de referentes historiográficos del norte y el sur del país. A pesar de sus fronteras geográficas, estas dramaturgias evidencian una solidaridad poética entre ambas regiones, al optar por la resignificación de procedimientos estéticos que, entre otros efectos, contribuyen al abordaje de interrogantes comunitarios sobre los sentidos del pasado reciente.

Palabras clave Teatro documental; referentes historiográficos; dramaturgias comparadas; estudios interregionales; posdictadura argentina; noroeste; Patagonia.

Abstract In the context of the Argentine post-dictatorship, the dramaturgies of Patagonia and the Northwest have updated the aesthetic potential of modern historical theater, through a particular rereading of documentary theater. Thus, certain plays by Raúl Dargoltz and Juan Raúl Rithner expose specific ways of appropriating historiographic references

from the north and south of the country. Despite their geographical borders, these dramaturgies show a poetic solidarity between both regions, by opting for the resignification of aesthetic procedures that, among other effects, contribute to addressing community questions about the meanings of the recent past.

Keywords Documentary theatre; historiographic references; compared dramas; interregional studies; Argentine post-dictatorship; Northwest; Patagonia.

MAURICIO TOSSI

UADE/CONICET

Apropiaciones historiográficas en la dramaturgia argentina de la posdictadura:

los casos Raúl Dargoltz y Juan Raúl Rithner

En un esquema de país centralista y con legados culturales homogeneizantes, las dramaturgias de la Patagonia y del noroeste argentinos (1983-1997)¹ develan múltiples configuraciones identitarias que aportan a una descentralización de los procesos estéticos. Por razones metodológicas, este artículo acota su indagación a un eje particular de estudio: las apropiaciones historiográficas que, en el marco de la posdictadura,² instauran en los textos teatrales regionales una determinada red poética y construyen diálogos con específicas representaciones sociales del tiempo pasado.

1. Estas regiones están integradas por las siguientes provincias: a) noroeste: Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca y Santiago del Estero; b) Patagonia: La Pampa, Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego. Estas circunscripciones zonales operan en este trabajo como base conceptual por ser, fundamentalmente, el mapeado que rige en las políticas y debates culturales de la posdictadura, es decir, desde la reapertura democrática en 1983 hasta 1997, fecha en la que se sanciona la Ley 24.800 o Ley Nacional del Teatro, la cual modifica los modos de producción de los campos teatrales provinciales.

2. Este término remite a una modalidad de representación cultural, dinámica y plural, sobre el tiempo pasado reciente, con proyecciones macro y micropolíticas contemporáneas. Vale decir, no se alude a una periodización cronológica cerrada. Véase Jorge Dubatti, "El teatro argentino en la posdictadura: 1983-2002", *Los Rabdomantes*, núm. 3 (2003): 35-49.

En efecto, el trabajo de archivo realizado muestra una concluyente tendencia hacia la intertextualidad e interdiscursividad historiográfica en la composición de las estructuras ficcionales de las dramaturgias del norte y sur del país. Estas evidencias se asocian con una singular tradición artística: el teatro histórico. Esta poética ha ocupado un espacio relevante en el pensamiento/creación de los teatros regionales argentinos, tal como lo expresa —por ejemplo— uno de los intelectuales más importantes de las letras norteenas: Bernardo Canal Feijóo (1897-1982).

Puntualmente, en 1962, el mencionado historiador, poeta y dramaturgo santiagueño escribe el artículo titulado “Historia y teatro”, en el que se cristaliza uno de los interrogantes estéticos que signará —de manera implícita— a las indagaciones dramáticas de los distintos campos escénicos del país. Desde mi punto de vista, este ensayo teórico es un eslabón operativo y estratégico para indagar en las genealogías y “macropoéticas”³ interregionales vinculadas con el drama histórico.

La relación entre teatro e historia la aborda Canal Feijóo desde dos ángulos distintos: por un lado, las formas dramáticas que buscan en la historia sus contenidos; por otro, la historia como promotora de acciones teatrales. Mediante este esquema de reciprocidades, el autor inscribe el arte teatral de fases paradigmáticas en directa vinculación con el tiempo histórico, siendo la forma poética de la tragedia el continente de dispositivos escénicos dominantes. Por ejemplo, resultan sugestivas sus lecturas e interpretaciones comparadas entre los modelos de dramaturgia griega e isabelina, pues, señala: “La verdadera genialidad de Shakespeare consiste en haber sustituido la mitología por la historia en la concepción de la tragedia. [...] Lo que los griegos encontraban cifrado en su mitología, Shakespeare lo encuentra —o busca— en la historia”.⁴ De este modo, el teatro de diversas épocas —mediante los cánones griegos o isabelinos— ha suscitado una específica relación con las fuentes, ya sean míticas o propiamente historiográficas.

Este particular diálogo entre las formas dramáticas y el tratamiento de las “fuentes”, según las concepciones e intencionalidades temporales a ellas atribuidas, le permite a Canal Feijóo aseverar una singular tesis, dice:

3. Según Dubatti, una macropoética es un constructo poético relacional, elaborado como un conjunto de micropoéticas (o individuos textuales) que se vinculan entre sí mediante invariables o constantes. Véase Jorge Dubatti, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral* (Buenos Aires: Atuel, 2002), 59.

4. Bernardo Canal Feijóo, “Historia y teatro”, *Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, t. II, núm. 5 (1962): 6.

La elección del tema histórico prescinde de la lejanía o proximidad en el tiempo del pretexto anecdótico elegido; puede tratarse de un suceso remoto o de un hecho del pasado inmediato. La cuestión depende de la posibilidad de captar a través de un hecho, cierta perspectiva particular dentro de la perspectiva cronológica general.⁵

Al seguir los estudios de Georg Wilhelm Hegel y Georg Simmel respecto de la tragedia, el dramaturgo norteamericano localiza uno de los fundamentos de valor de la archipoética del teatro histórico, esto es, un singular tratamiento estético o estilización de un referente con el objeto de “captar” lo sincrónico-particular en lo diacrónico-universal.

Con estos aportes, Canal Feijóo forma parte de un sistema de pensamiento que, entre otras cualidades, ha exhortado a la valoración identitaria y geocultural de las prácticas artístico-regionales; es decir, sus posicionamientos sobre el teatro y la historia integran un *locus* de enunciación diferencial que confronta con las tradiciones homogeneizadoras o reduccionistas aplicadas a las estéticas de las provincias u otras “periferias” de la nación argentina.

En correlación con los estudios de Canal Feijóo, el investigador Juan Villegas ha definido el teatro histórico en América Latina como un específico discurso de apropiación del tiempo pasado, sin embargo, esta relectura de referentes historiográficos no tiene por objeto la “reconstrucción” de lo histórico narrado sino la construcción de un “pasado funcional” a los basamentos ideológicos de los productores del discurso.⁶ Así, el discurso teatral histórico o, simplemente, el “teatro histórico” crea —mediante códigos de teatralidad e historicidad legitimados en un localizado campo cultural— un determinado “imaginario social”, cuyas tareas pueden ser la ratificación de un sistema cultural o la desconstrucción del orden dominante.⁷

En suma, el citado investigador —sin una intertextualidad directa con Canal Feijóo— expone cuatro formas estructurales del teatro histórico y, a su vez, cuatro procedimientos centrales en la elaboración de este singular discurso teatral. En relación con las formas poético-referenciales que el teatro histórico

5. Canal Feijóo, “Historia y teatro”, 6.

6. Juan Villegas, “El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia”, en *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (Madrid: Visor Libros, 1999), 233.

7. Villegas, “El teatro histórico latinoamericano”, 235.

puede adoptar, Villegas reconoce: las composiciones escénicas tradicionalistas, sustentadas en la “historia oficial”; el teatro documental; las creaciones dramáticas que poseen como referente el testimonio directo del autor o del colectivo que lo produce, es decir, “el presente histórico del productor, el que, con el tiempo, se transformará en discurso histórico”;⁸ el teatro autobiográfico, esto es, la puesta en evidencia de un relato de vida (real o ficticio) de los personajes.

Paralelamente a estas formas estructurales, Villegas propone —en su interpretación de un contexto posmoderno latinoamericano— los siguientes procedimientos o mecanismos de apropiación de lo histórico-referencial, a saber:

Uno de ellos es considerar la “historia” como un mito; otro es enfatizar la conciencia de la historia como “escritura” y su deconstrucción; un tercero es considerar los factores determinantes de la “memoria histórica”; y el cuatro se refiere a la representación degradada de las grandes narrativas históricas, es decir aquellas que han buscado explicar la totalidad del sentido de la historia.⁹

De las formas y estrategias poético-históricas descritas por Canal Feijóo y Villegas, delimitaré para este estudio la corriente denominada “teatro documental”, esto último —insisto— según el *locus* de enunciación diferencial que esta modalidad dramatúrgica ha alcanzado en la Patagonia y el noroeste argentinos durante la posdictadura.

El teatro documental o docudrama se desarrolló en los campos culturales de América Latina desde finales de la década de los años sesenta, como una variante del teatro histórico-realista. En ese marco, el ensayo teórico “Notas sobre el teatro-documento”, de Peter Weiss¹⁰ operó como un texto “faro” para los intelectuales comprometidos de la escena latinoamericanista, con lineamientos que pueden sintetizarse en los siguientes aspectos:

- El teatro-documento es un teatro de información con apelaciones reflexivas, expresado en múltiples huellas históricas (actas, cartas, cuadros estadísticos, entrevistas, fotografías, etc.) que se exponen sin variación de

8. Villegas, “El teatro histórico latinoamericano”, 239.

9. Villegas, “El teatro histórico latinoamericano”, 245.

10. Peter Weiss, “Notas sobre el teatro-documento”, en *Escritos políticos* (Barcelona: Lumen, 1976), 97-110.

contenido y se seleccionan con el fin de analizar un tema específico desde una perspectiva materialista.

- El docudrama tiene por función develar la “falsa conciencia” sostenida en los discursos dominantes, ya sean, periodísticos, económicos, religiosos o histórico-oficiales; es decir, esta forma escénica tiene por meta desnudar los ideogramas y las tácticas de los sectores hegemónicos, al revelar sus lógicas de poder estructural.
- El teatro documental renuncia a la función inventiva para dar lugar a la verdad histórica de los hechos empíricamente comprobables, pero no renuncia a experimentar en la potencialidad artística que emerge de lo “real/documentado”, pues —según Weiss— su eficacia política se consolida en la fuerza estética de la obra. Ante la fragmentación de una realidad compleja y dispersa, este teatro asume como técnica el montaje de dichos fragmentos, pero por medio de un tajante ejercicio crítico y partidista, al exponer las pruebas a dictamen del espectador, explicar las causas y consecuencias del fenómeno y, finalmente, al proyectar una tesis sobre el tema, la que implica una evidente toma de posición frente a la conflictividad social abordada.

En función de los aportes estéticos de Weiss y de los desarrollos dramáticos posteriores, la autora Silka Freire ha realizado un exhaustivo análisis del docudrama latinoamericano, objetivado en la actualización de tres núcleos operativos del acontecimiento teatral: lo comunicacional, lo temporal y lo referencial.¹¹ Respecto de este último núcleo, estratégico para el cumplimiento de nuestro propósito, Freire afirma:

En el caso particular del docudrama, la permanente apelación a lo contextual, conformado en este caso por el referente histórico, designa situaciones, personajes y objetos que, por su inevitable pertenencia a un extratexto plenamente identificado por los receptores, permite la creación de un universo discursivo pseudo-ficcional, donde la ficcionalidad se origina en la hábil disposición de mecanismos recreativos de diversos centros temáticos que tienen un aval histórico y, por lo tanto, el reconocimiento público de *haber sucedido* [...].¹²

11. Silka Freire, *Teatro documental latinoamericano: el referente histórico y su (re)escritura dramática* (La Plata: Al Margen, 2007), 49.

12. Freire, “Teatro documental latinoamericano”, 84. Las cursivas son de la autora.

En efecto, para Freire la experiencia estética que un docudrama promueve se funda, entre otros mecanismos, en el ejercicio de una “contratextualidad”,¹³ dado que el referente de esta forma escénica admite una prueba empírico-contrastiva, generada por los diversos y heterogéneos aparatos textuales y discursivos que la componen. Así, los dispositivos de percepción e interpretación que el teatro documental gestiona inducen a la “resemantización” de los documentos historiográficos citados y/o referenciados.

A partir de esta urdimbre conceptual y sus asimilaciones regionales, acoto la presente indagación al siguiente objeto/problema: en el contexto de reestructuración de un nuevo sujeto democrático (1983-1997), ¿qué referentes historiográficos son apropiados y resemantizados¹⁴ en el teatro de la Patagonia y del noroeste argentinos? En términos comparativos, ¿qué procedimientos poéticos del docudrama los autores de ambos campos escénicos —distantes y periféricos— han resignificado en su lectura del “tiempo pasado” reciente?

Para avanzar sobre estas interrogaciones abordaré el estudio de dos casos estratégicos, los textos *Hacha y quebracho* (1984) de Raúl Dargoltz y *El Maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento* (1997), de Juan Raúl Rithner. La selección de estas piezas responde a dos criterios funcionales: primero, se inscriben en la apertura y en el cierre de la fase histórica demarcada, y generan un arco temporal que encubre a otras creaciones teatrales de referencia; segundo, ambos casos adscriben y despliegan recursos estéticos que permiten problematizar y comparar la regionalización poética del docudrama en las zonas norte y sur del país.¹⁵

13. Freire, “Teatro documental latinoamericano”, 85-86.

14. Tal como demostraré más adelante, la noción de resemantización alude a las múltiples reanimaciones hermenéuticas (actualizaciones, transformaciones barrocas, analogías, entre otros) de referentes historiográficos que, en los singulares contextos del norte y sur argentinos, se incorporan a las dramaturgias seleccionadas.

15. Otro fundamento para la selección de estas dos piezas dramáticas remite a los escasos y asistemáticos estudios críticos registrados sobre estos autores. En relación con la obra de Dargoltz, el principal análisis histórico-textual hallado es el trabajo de Nelly Tamer, quien en un capítulo de libro periodiza su producción teatral en tres fases y, a su vez, resume los principales lineamientos estéticos de su obra, aunque sin desarrollar un examen exhaustivo de sus creaciones textuales ni una indagación poética particularizada. Respecto de las obras de Rithner, a la fecha no han sido relevadas ni analizadas de manera integral, pues sólo se encuentran comentarios parciales en una ponencia escrita por Perla Zayas de Lima y un análisis textual de su dramaturgia infantil en un artículo de Mauricio Tossi. Para conocer estas fuentes, véase: Nelly Tamer, “Una aproximación al teatro socio-político de Raúl Dargoltz”, en *La Quila. Cuaderno*

Hacha y quebracho de Raúl Dargoltz: la contratextualidad historiográfica

La producción artística y científica de Raúl Dargoltz¹⁶ ha revisitado de manera sistemática las creaciones intelectuales de escritores que, según su perspectiva, consolidan un pensamiento nacional autónomo y resisten a los embates colonizadores. Entre otros referentes de sus indagaciones hallamos a Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, Orestes Di Lullo y, en especial, los aportes de su coprovinciano, el ya citado Bernardo Canal Feijóo.

En efecto, Feijóo y Dargoltz son grilletes de un mismo linaje dramaturgico, el que —independientemente de sus notorias diferencias estéticas y/o procedimentales— se cristaliza en el noroeste argentino mediante lo que Zulma Palermo denomina “regionalismo crítico”, es decir, su identificación o familiaridad no se sustancia en una territorialidad folclórica, lengua o raza, sino por la puesta en funcionamiento de una genealogía alternativa, en la que predominan los silenciamientos marginados y los entrecruzamientos fronterizos.¹⁷ Para ambos escritores, la provincia de Santiago del Estero —una de las

de historia del teatro, núm. 2, comp. Mauricio Tossi (Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, 2012), 221-241; Perla Zayas de Lima, “El teatro y sus posibles transferencias en diversas áreas sociales. A propósito de Aldo Grasso y Raúl Rithner”, en *Los dramaturgos/as del interior del país. Actas de las Terceras Jornadas*, comp. Marta Lena Paz (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires-Instituto de Artes del Espectáculo, 1998), 127-134; Mauricio Tossi, “La aldea de Refasí: el teatro infantil rionegrino en la reapertura democrática”, *Argus-a. Artes & Humanidades*, núm. 12 (2014): 1-19.

16. Raúl Dargoltz (1945-2009). Abogado y maestro en Estudios Sociales, dramaturgo y director teatral. Se desempeñó como investigador adjunto del Conicet y profesor regular en la Universidad Nacional de Santiago del Estero. Sus producciones escénicas incluyen la escritura de *Hacha y quebracho* —nombre que dio origen a su grupo teatral en 1984—, *La política de la Chinche Flaca*, *Clemencia*, *I love Argentina*, *Todos los abogados van al cielo*, *Amerindia*, *El santiagueñazo*, *El enemigo del pueblo*, *El hijo de Santiago*, entre otras. Por las mencionadas obras teatrales, recibió múltiples premios, los que surgen de manera paralela a las distinciones otorgadas por sus libros teóricos y ensayos científicos, a saber: *Hacha y quebracho* fue premiada y seleccionada para representar a la provincia de Santiago del Estero en el Festival Nacional de Teatro 1985, además, ganó el Primer Premio en el Concurso Nacional de las Artes y las Ciencias (Argentina, 1985), Premio Coyoacán (México, 1990) y la distinción honorífica de la Universidad Nacional de Bogotá (1989), entre otras menciones otorgadas durante sus giras internacionales por América Latina y Europa.

17. Zulma Palermo, “¿Por qué vincular la literatura comparada con la interculturalidad?”, en *Líndes actuales de la literatura comparada*, ed. Adriana Crolla (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2011), 126-127.

reconocibles periferias nortenas— es un “centro” estratégico, en el que se forman, debaten y contrastan determinadas alteridades. Esos “otros” olvidados, los caídos de cartografías y tiempos hegemónicos son la materialidad referencial de sus piezas teatrales y ensayos teóricos. En suma, tal como señala Palermo, Feijóo y Dargoltz comparten un proyecto de autodefiniciones y transformaciones de los esquemas de pensamientos “totalizadores”, al proponer un “criterio semiótico”¹⁸ alternativo para vivir, conocer y habitar lo circundante, sin caer en instancias de homogeneización cultural.

Así, podemos correlacionar la dramaturgia de Dargoltz con los dos lineamientos establecidos por Feijóo en su concepción teatral: por un lado, la provocadora frontera entre las formas teatrales que buscan en la historia sus contenidos y la historiografía como promotora de acciones escénicas; por otro lado, los ensambles sincrónicos y diacrónicos, vale decir, “captar a través de un hecho, cierta perspectiva particular dentro de la perspectiva cronológica general”.¹⁹

Hacha y quebracho se estrenó en 1984, en la ciudad de La Banda, provincia de Santiago del Estero, con las actuaciones de Juan Carlos Almada y Daniel Nassif; este último artista tuvo a su cargo, además, la dirección general del montaje. Hasta 2009 se realizaron diversas puestas en escena de esta obra, con reactualizaciones y adaptaciones efectuadas y aprobadas por Raúl Dargoltz.²⁰ Los actores Darío Dante “Tito” Díaz, Juan Zarazaga, Daniel Centeno, José “Machi” Kairuz y el director Rafael Nofal son, entre otros, los agentes escénicos que consolidaron este largo proceso artístico, expresado en centenares de representaciones teatrales en los ámbitos nacional e internacional.

Los devenires de este texto teatral emergen y convergen en un hipotexto historiográfico que operó como catalizador de sus distintas instancias escénicas, me refiero al libro *Santiago del Estero: el drama de una provincia*, editado en 1980,²¹ reeditado en 1985²² y en 1991, aunque en esta última oportunidad

18. Palermo, “¿Por qué vincular la literatura comparada con la interculturalidad?”, 127.

19. Canal Feijóo, “Historia y teatro”, 6.

20. Para este análisis, tomaré como referencia la edición del texto teatral de *Hacha y quebracho* publicado en 1996 y, además, una actualización textual e inédita del director Rafael Nofal, con complementos del montaje escénico coordinado por él en 1991.

21. Raúl Dargoltz, *Santiago del Estero: el drama de una provincia* (Buenos Aires: Castañeda, 1980).

22. Raúl Dargoltz, *Santiago del Estero: el drama de una provincia* (Buenos Aires: Ediciones Del Mar Dulce, 1985).

con el título *Hacha y quebracho*.²³ Por consiguiente, se establece una recíproca y fértil vinculación entre los postulados historiográficos plasmados en las distintas reediciones y las versiones o modificaciones escénico-procedimentales experimentadas durante los 25 años de montajes escénicos. En otros términos, las matrices teórico-sociológicas elaboradas por Dargoltz se solidifican en un artefacto artístico dinámico, permanentemente historizado: el docudrama *Hacha y quebracho*, cuya titulación opera, además, como un ideograma de síntesis entre el discurso historiográfico y el discurso teatral, observable en la reedición del ensayo teórico en 1991. De este modo, en la dramaturgia de Dargoltz el vínculo entre historia y teatro remite al “juego sinérgico” propuesto por Canal Feijóo para el “nivel de historia”, esto es, una doble relación entre factores naturales (la tierra y sus paisajes diferenciales, junto con los condicionantes productivos, étnicos y demográficos) y artificiales (rasgos técnicos asociados con lo político-económico, las vías de comunicación, la jurisprudencia, los reactivos estéticos o artísticos, entre otros).²⁴ En esta genealogía anidan las proposiciones de un regionalismo que, entre otras cualidades, exige una singular dialéctica entre geografía e intersubjetividad, entre conocimientos metódicos y conocimientos poéticos.

Para demostrar estas interdiscursividades nos proponemos a continuación analizar la apropiación y resemantización escénica de los núcleos historiográficos que convergen en la estructura textual y en la organización ficcional de *Hacha y quebracho*.

En función de esta perspectiva de estudio, hallamos como “fundamento de valor”²⁵ la ratificación de la tesis historiográfica y sociológica elaborada en el ensayo teórico citado, la que expone los basamentos de la pauperización estructural de la provincia de Santiago del Estero y la consecuente consignación de sus habitantes como parias, condenados a la trashumancia por los principales centros demográficos. En el prólogo a la reedición de 1991, el autor señala al respecto:

23. Raúl Dargoltz, *Hacha y quebracho. Santiago del Estero: el drama de una provincia* (Santiago del Estero: Ediciones Conciencia Nacional, 1991).

24. Bernardo Canal Feijóo, “Nivel de historia y otras proposiciones”, en *Ensayos*, ed. Leonor Arias Saravia (Buenos Aires: La Crujía, 2010), 71-84.

25. Al considerar los diversos niveles de producción de sentido de una dramaturgia, Dubatti propone reconocer un “núcleo fundante” en el que se construye una determinada manera de comprender y habitar el mundo textualizado. Véase Dubatti, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, 65.

Y he notado, con tristeza, que las viejas y nuevas generaciones iniciamos el aprendizaje de una realidad circundante de una manera totalmente deformada y antojadiza. Elaborada, juntamente, por aquellos que desean que la verdadera historia de nuestro pueblo permanezca en las sombras. Son los mismos personajes que esperan que sigamos siendo la provincia “pobre”, con mayor porcentaje de éxodo de sus habitantes; la fuente inacabada del servicio doméstico de la Capital Federal; los mejores cultores del folclore y los cuentistas inimitables, únicos capaces de reírnos de nuestra propia pobreza y de la triste e injusta forma de falta de apego al trabajo.²⁶

Por ende, Dargoltz transpone su tesis histórico-sociológica en una tesis poético-realista, con base en los procedimientos del docudrama. De manera puntual, esta simetría entre discurso académico y discurso teatral se funda en cinco núcleos histórico-diegéticos: a) la debacle de la industria azucarera en la provincia; b) el fracaso de los innovadores proyectos de navegación del río Salado, con el objetivo de construir una vía de conexión económica y político-cultural entre Bolivia, Paraguay y el litoral Atlántico; c) el trazado del ferrocarril en plena tensión con el proyecto naval anterior y con el interés hegemónico del capital inglés; d) la explotación forestal del quebracho, con ominosas consecuencias locales; e) la entrega de tierras públicas y, en suma, la configuración de una otredad dominante en la región santiagueña: “la tierra sin hombres”.

A partir de estos cinco núcleos histórico-diegéticos el autor compone —desde nuestra visión hermenéutica— 14 “secuencias dramáticas”,²⁷ contenidas y estructuradas en cinco cuadros textuales que, por ser tales, poseen una relativa autonomía ficcional. Por sus aires de familia con los recursos de la epicidad brechtiana, la pieza afianza su dramaturgia al recurrir a un procedimiento central: la desnaturalización de determinados fenómenos sociopolíticos y económicos del norte argentino durante el siglo XIX y su correlativa contrastación con un presente plagado de pasado; vale decir, se apela a un proceso que —en términos formales— se vincula con el efecto de extrañamiento de la poética del autor alemán. El quiebre de lo “naturalizado” se ejerce, en este caso, mediante

26. Dargoltz, *Hacha y quebracho. Santiago del Estero: el drama de una provincia*, 9-10.

27. Se entiende por situación dramática a la constelación de fuerzas actanciales que concierne a la relación entre los personajes en un “estado” o en una fase temporal específica, lo que —a su vez— promueve el devenir dramático. Véase José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2013), 86.

la “contratextualidad historiográfica”, un recurso modélico del docudrama que Dargoltz puede traducir escénicamente a partir de su investigación científica.

La contratextualidad historiográfica como procedimiento poético central en la dramaturgia de *Hacha y quebracho* se evidencia desde el inicio del relato, conjugado por medio de componentes visuales y musicales que dialogan entre sí. Por ejemplo, en las dos primeras secuencias dramáticas se observa la proyección de imágenes en diapositivas de diversas fases temporales de la vida socioeconómica de Santiago del Estero y su contrasentido en la canción/narración “Uniremos la voz”, musicalizada en vivo por uno de los actores. El mencionado tema musical actúa como isotopía argumental a lo largo de la obra. La canción dice:

Santiago, tierra que cantas cuando sufres / la dulzura de tu azúcar se perdió tras la madera de tus bosques. / Con el bosque se fue también, la esperanza de tus hombres [...]

El quebrachal, en las hachas murió, / su verde corazón de madera y dolor.

Selvas americanas enlazadas de amor / donde fue mi raíz una sola canción.

Selvas americanas, abrigadas de sol / un mañana vendrá y uniremos la voz.²⁸

En este marco introductorio, la obra desarrolla el primer cuadro, un híbrido textual por la fusión de elementos ficcionales y autobiográficos, en tanto se enmarca a la escena en un festival de folclor —parodia de los reconocidos certámenes santiagueños— con la representación de un locutor y un cantante, ambos interpretados en nombre propio por los actores Dante “Tito” Díaz y José “Machi” Kairuz,²⁹ en este caso, actuantes/personajes. Sin abandonar estos incipientes atributos autoficcionales, la pieza entrelaza nuevas canciones con cuentos o chistes populares, los que exponen una identidad cristalizada y, por tanto, esencialista del santiagueño, esto es: un ser vago, inscrito en una pereza continua y condicionada por el calor incesante de la zona desértica, un ciudadano pobre y sin horizontes o programas futuros. Estos sedimentos identitarios son contrastados por las imágenes de las diapositivas que muestran a sus conciudadanos en medio de desgarradoras inundaciones, o en situaciones de explotación como hacheros, albañiles, artesanos, cesteras, entre otros múl-

28. Raúl Dargoltz, *Hacha y quebracho*, comp. Rafael Nofal (Santiago del Estero: inédito, cedido por el autor, 2009), 4.

29. Los nombres propios cambian, lógicamente, según el elenco que los represente. En este caso, sigo los datos de la edición de 1996.

tiples rubros que forman parte del patrimonio laboral regional y que, claro está, contradicen la cristalización anterior. La deconstrucción de esta alteridad esencialista, entendida como uno de los posibles “otros” de la “nación interior” —tal como lo designa Beatriz Ocampo—³⁰ será el punto de ataque discursivo que el docudrama escrito por Dargoltz intentará denunciar, contrastar y refutar.

Este proceso de denuncia, contrastación y refutación de una otredad homogeneizante inicia en las secuencias dramáticas número tres, cuatro y cinco, por medio de los paralelismos entre el ensayo historiográfico-sociológico de referencia y la correspondiente traducción escénica. Esta simetría asume en ambos relatos una misma lógica argumentativa, íntimamente ligada a los núcleos histórico-diegéticos arriba mencionados. En primer lugar, la obra expone y representa las desavenencias políticas del explorador español Esteban Rams y Rupert —denominado por el escritor Miguel Cané como “un Colón de tierra adentro”— y el baqueano Lino Belbey durante el proyecto de navegación del río Salado, el cual buscó conectar las redes fluviales del Gran Chaco-Santiagueño con determinadas regiones de la Puna norteña y zonas del litoral; es decir, en el marco de los ideales federales del siglo XIX, se intentó crear en Santiago del Estero un conducto social y comercial sin precedentes hasta nuestros días. Este plan obtuvo, tal como lo demuestra Dargoltz en sus investigaciones, un incipiente apoyo del gobernador Taboada y de la Confederación —incluso de Juan Bautista Alberdi, en su papel de embajador en Europa— hasta que, en el marco de los intereses económicos de ese periodo, surgen los intervencionismos y las presiones de los capitales ingleses, al imponer el ingreso de los ferrocarriles como forma hegemónica de comunicación.

De este modo, Dargoltz ratifica las críticas a los modelos “civilizatorios” de los programas colonizadores del siglo XIX y, a la vez, construye un efecto de sentido sobre el presente histórico del espectador, en particular, sobre las transformaciones coyunturales de las economías regionales en el contexto de la posdictadura argentina iniciada en 1984, luego del fracaso de los programas neoliberales de la fase dictatorial (1976-1983).

La secuencia dramática número seis se ocupa de otro pionero o referente de una contracultura civilizatoria en la provincia: el francés Pedro Saint Germe, esto es, un nuevo antecedente historiográfico que le permite al autor consolidar sus argumentos sociológicos y documentar las acciones/narraciones de

30. Beatriz Ocampo, *La nación interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los Hermanos Wagner* (Buenos Aires: Antropofagia, 2004).

los personajes teatrales. La figura de Saint Germes es representada por Dargoltz con diversos atributos románticos, evidenciados en la utópica creación de la industria azucarera en Santiago del Estero, una manufactura descentrada, sin precedentes y con pésimos diagnósticos. No obstante, el tesón y el cariz modernizador del protagonista le permiten fundar el primer ingenio local. Los esquemas de sobreproducción, el agobio del mercado interno y el retiro del apoyo del Estado, nuevamente, vinculado con los intereses extranjeros asociados con la instauración del ferrocarril provocan la muerte lenta de la industria y del propio Saint Germes, quien —en correlación con los aspectos románticos antes señalados— se suicida arrojándose al trapiche fundador de su ingenio.

En suma, las seis primeras secuencias dramáticas que estructuran el texto y su orden ficcional resultan equivalentes a la premisa “A” de la tesis a ratificar: las políticas para una modernización santiagueña, basada en la actividad azucarera y fluvial, fueron obturadas por interposiciones imperialistas y centralistas. Sin embargo, esta tesis requiere de premisas subsidiarias, también desarrolladas en el discurso académico y el discurso teatral que el autor contrasta en *Hacha y quebracho*. Por ende, el índice-temático de la historiografía social relatada y el nudo dramático de la obra teatral en estudio convergen en un mismo vector: la explotación forestal del quebracho, la cual —junto con la instalación del ferrocarril y los latifundios locales— opera como variable dominante en la ecuación que explica la indigencia y desertización de la provincia. El último cuadro de la obra, el que posee mayor extensión escénica y condensa las secuenciaciones dramáticas números siete a 14, se concentra en este vector-síntesis de la tesis.

A partir de los documentos y relatos de vida que integran el archivo elaborado para su ensayo teórico, Dargoltz expone un cariz representativo de las privaciones del peón santiagueño, según determinadas transformaciones políticas, dice:

Zenobio Campos, viejo obrero forestal domiciliado en Quimilí (Depto. Mariano Moreno), delegado de la Federación Obrera Santiagueña de la Industria Forestal (FOSIF) desde el año 1949, nos decía desentrañando viejos recuerdos, que él se hizo “radical y de Irigoyen, porque fue en este gobierno que recién se empezó a sentir en la provincia el cumplimiento de leyes laborales, antes no existíamos, y después, me hice peronista por el mismo motivo”.³¹

31. Dargoltz, *Santiago del Estero: el drama de una provincia*, 124.

Por su relevante función sindical y por sus singulares trayectos vitales, Zenobio Campos es un caso paradigmático en la comprensión de los procesos económico-sociales que el autor intenta dilucidar de manera conceptual y traducir de manera escénica. Sin embargo, siguiendo el procedimiento de la contratextualidad historiográfica, se debe indicar una particularidad: esta figura histórica no se estudia de manera exhaustiva en el texto científico, pues sólo se dice de él lo antes citado. En el texto académico Dargoltz no se explaya en estos singulares resultados etnográficos, empero, estos datos serán fuentes estético-creativas para ampliar, recrear y resemantizar la figura de Zenobio Campos en el texto teatral de *Hacha y quebracho*.

Desde esta perspectiva, se resignifica la decisión poética por la cual las situaciones dramáticas números siete, ocho, nueve, diez y once tiene como fuerza actancial dominante a Zenobio Campos. Es decir, se evidencia un sólido y certero ejercicio de complementariedad entre el relato historiográfico y el relato dramatúrgico, pues la fenomenología descrita por Dargoltz sólo puede leerse de manera integral o dialógica por medio de esta doble implicación y de la contrastación de ambos discursos.

Precisamente, lo que se testifica en el dispositivo teatral —no explicitado en el texto académico— es la trayectoria vital completa y generacional de Zenobio Campos. Este ciclo biográfico inicia en la secuencia número siete, allí el personaje —joven, ebrio y desahuciado— canta una copla popular sobre el padecimiento como destino irreversible del pobre. Su pesimismo se fundamenta en las condiciones de despojo y malaria en que vive junto con su familia, luego de radicarse —con promesas laborales incumplidas— en la zona de Quimilí para la explotación de los bosques de quebracho. En estas circunstancias agobiantes ha perdido a su hijo mayor, no tiene casa digna, agua potable ni comida suficiente para el resto de los suyos. Además, la queja o el reclamo por sus derechos sólo provocan mayores injusticias, por ejemplo: represalias salariales o, incluso, torturas en el cepo, esto último, por la falta de una legislación específica en esa industria y, fundamentalmente, por la connivencia entre el poder económico y el poder político locales. El reconocimiento de estas condiciones de vida ominosas es interpretado por el autor en los términos de una “esclavitud blanca” en el norte argentino, fundada en la indefensión ante los autoritarismos oligárquicos y en las injusticias típicas de los terruños aislados y “sin ley”.

En esta instancia ficcional, la forma poética del teatro documental se sustancia con mayor objetividad procedimental, dado que las secuencias subsiguientes ratifican la convergencia entre la confianza comunicativa del discurso

escénico, las referencias históricas y los ensamblajes crítico-ideológicos con un “tiempo presente” objeto de la tesis a contratextualizar. De este modo, los recursos utilizados poseen aires de familia con el “devenir rapsódico”³² descrito por Sarrazac en la dramaturgia contemporánea, al emparentar esta modalidad con el “hilvanado de cantos” del rapsoda medieval. El devenir rapsódico se inscribe entre lo dramático y lo épico por su tendencia al montaje o remiendo de fragmentos diegéticos híbridos. Este mosaico escritural —tal como dice el citado investigador francés— rechaza al “bello animal aristotélico” y, en sus desdoblamientos, funda un “caleidoscopio” modal.³³

Hacha y quebracho se asemeja a la “rapsodización” por su capacidad de operar como una “ruta de contrabando” para la tensión, desborde o fuga de disímiles y opuestos modos discursivos, esto es, su solvencia lúdica en relación con lo narrativo-historigráfico, lo dramático-actoral, lo épico y lo autoficcional.

El rebase de estos procedimientos poéticos se observa en los siguientes componentes: primero, en las elipsis temporales que se registran en el pasaje de una secuencia a la otra que alteran las convencionales unidades de acción y tiempo dramáticas o, también, en la canción épica que redundo pedagógicamente en los aspectos bioidentitarios del obrero del quebracho santiagueño, dice:

La boca abierta del monte / te está esperando hachador.
Para morderte los sueños / por orden de tu patrón.
Hacha tras hacha en el monte / tajo tras tajo el quebracho.
Golpe tras golpe del hacha / juntos al suelo nos vamos.
Golpe tras golpe del hacha / ay, juntos al suelo nos vamos.³⁴

El mosaico de voces subjetivas y documentos probatorios se expone, además, en un segundo recurso: la “cita textual” de un testimonio histórico sobre la condición subalterna del peón en el obraje, sin paráfrasis mediante y literalmente incorporado el *corpus* del texto dramático, con un entrecomillado que alude a una referencialidad o prueba de veracidad implícita. En la secuencia dramática número ocho, cuando el personaje Patrón lee una carta dirigida al director de Trabajo de la Provincia, dice:

32. Jean-Pierre Sarrazac, *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2013), 191.

33. Sarrazac, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, 192.

34. Dargoltz, *Hacha y quebracho*, comp. Rafael Nofal, 19.

Usted conoce señor Director lo que es el obrero santiaguense. Es un bohemio sin aspiraciones y muy inclinado al juego y al alcohol. Estos vicios lo dominan y como consecuencia de ello no tiene nunca dinero para atender a las necesidades propias y a las de su familia. Bien puede recibir \$100 o \$200 y mañana no tener ningún centavo. La ha gastado en bebidas, en prostitutas o en el juego. Y todo esto se lo procura aunque tenga que caminar cinco o seis leguas a pie para burlar la vigilancia severa que se ejerce en nuestro obraje en su beneficio. Así gasta siempre su anticipo que se denomina “alcance” y los salarios por varios meses. Por supuesto que de esta manera siempre está en deuda con nosotros. Señor Director, podemos asegurar que en general los industriales santiaguenses en lugar de ser victimarios como se los pinta somos verdaderas víctimas. Reconocemos que una buena parte del personal obrero santiaguense es trabajador e inteligente y bueno. Con un poco de espíritu de ahorro y menos afición por el alcohol llegaría a un bienestar y a la independencia económica. Al obrero, en fin, es necesario que se le enseñe a conocer y a cumplir con su deber, antes que inducirlo a trabajar poco y a formular reclamaciones. El deber primero, el derecho después.³⁵

Este documento historiográfico escenificado —proveniente del archivo del “Establecimiento Ottavia de Compagno Hermanos”, fechado en 1928— opera como prueba fehaciente sobre la otredad del jornalero del quebracho y, por su extensiva configuración social, sobre la otredad del “hombre sin tierra” presente en la definición geocultural del “país interior”. Por tanto, la alteridad del asalariado de provincia como un “bohemio sin aspiraciones”, un sujeto alcohólico y vicioso, tan irresponsable de sí mismo y de sus familias que —sí o sí— requiere del paternalismo oligarca para ser útil y próspero en un sistema social “moderno”, aunque no lo logrará y por ello estará en “deuda” permanente con sus generosos patrones, quienes con impunidad se ubican como “víctimas” y no “victimarios”. Esta concepción del otro/interior —fundada en el “deber primero, el derecho después”— queda explícitamente documentada y verificada por medio de esta cita textual, al generar un efecto de espejo entre el discurso teatral y el texto sociológico de referencia.

Un tercer componente que cimienta la rapsodización procedimental en este docudrama es la hibridez de distintas tipologías de enunciados y de situaciones

35. Raúl Dargoltz, “Hacha y quebracho”, en *Teatro* (Santiago del Estero: Conciencia Nacional, 1996), 63; Dargoltz, *Hacha y quebracho. Santiago del Estero: el drama de una provincia*, 115-116. Las comillas son del autor.

de enunciación. En efecto, las últimas cuatro secuencias dramáticas de *Hacha y quebracho* intensifican las relaciones escenotécnicas entre lo dicho y lo mostrado, al producir oscilaciones entre identificación y distanciamiento a partir de las imágenes y los contenidos presentados en las diapositivas, las canciones, los diálogos y monólogos, o en las exposiciones del narrador épico, representados por los actores que ejercen su presencia en la escena según códigos autoficcionales: uso del nombre propio para distinguirse de los personajes, referencias biográficas basadas en su profesión de artistas, indicadores de tiempo y lugar que coinciden con el espectador, etcétera.

Por consiguiente, la ficcionalización del ciclo vital de Zenobio Campos se irrumpe y “extraña” mediante “literalizaciones”³⁶ brechtianas y docudramáticas. Es decir, el citado peón, quien finalmente rompe con la identidad esencialista mencionada, logra abandonar el obraje explotador del quebracho y acceder a una industria legalizada, en manos del empresario ruso-socialista Weisburd. En estas nuevas circunstancias laborales asumirá funciones sindicales y, como ya se dijo, ocupará un cargo central en la Federación Obrera Santiagueña de la Industria Forestal (FOSIF). Paralelamente a estas acciones ficcionales se producen los cortes por literalizaciones, planteados por el “Actor”, en tanto narrador épico y autoficcional. Por ejemplo, en un fragmento dice:

Actor: Se quiso ocultar la larga noche de la explotación forestal. Santiago del Estero tenía a comienzos del siglo más de diez millones de hectáreas de bosque, en la actualidad sólo quedan setecientas mil. Más de nueve millones de hectáreas fueron irracionalmente explotadas. (Comienzan a aparecer las primeras diapositivas sobre la explotación forestal).

Ciento cincuenta millones de quebrachos colorados fueron destruidos, aparte del algarrobo blanco, negro y otras especies completamente diezmadas. Los bosques santiagueños proporcionaron durante más de treinta años toda la red ferroviaria nacional y más de doscientos millones de toneladas de madera, las que traducidas en moneda alcanzarían cifras astronómicas capaces de cubrir durante varios años el presupuesto nacional y pagar toda la deuda externa argentina [...] Y

36. Esto es, según Benjamin, “lo figurado se mezcla con lo formulado”, expresándose en la utilización de carteles, formulaciones narrativas y no dramáticas, títulos explícitos u otros recursos que desnudan a la escena de su “sensacionalismo temático”. Véase Walter Benjamin, “¿Qué es el teatro épico?”, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III* (Madrid: Taurus, 1999), 22-23.

esta enorme riqueza nunca más volvió a la provincia. Hoy sólo queda éxodo, miseria y desocupación.³⁷

Las alternancias entre secuencias ficcionales y narraciones épico-documentales progresa hasta el final del relato dramatúrgico, en el que se representa el declive económico y la expropiación de las empresas del grupo Weisburd, de manera correlativa con la debacle sociopolítica y económica de las industrias provinciales en el marco de las dictaduras autodenominadas “Revolución Argentina” (1966-1973) y “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983), mediante apelaciones historiográficas a las gestiones de los ministros Krieger Vasena y Martínez de Hoz, respectivamente.

El ímpetu local por los proyectos de navegación del río Salado y Bermejo se retoman —según las fuentes del docudrama— en el marco de la reapertura democrática en 1984, aunque sin éxito alguno, pues estos proyectos vuelven a confrontar con los imperativos centralistas que revalidan la adscripción de Santiago del Estero a una territorialidad periférica y subyugada. No obstante la aseveración de esta tesis realista, la que condensa los resultados de una pauperización sistemática y estructural de la provincia, junto con los desequilibrios demográficos provocados por la trashumancia forzada y el consecuente destino aciago de miles de ciudadanos, surge en la secuencia dramática número 14 una “mirada final”:³⁸ la ficcionalización del personaje Maestro, uno de los hijos de Zenobio Campos, quien rechaza su traslado docente a la capital para quedarse en los poblados desérticos, es decir, en aquellos satélites sin centro, formados alrededor de una fábrica cerrada que, otrora, operaba como núcleo de la urbanidad y de las motivaciones sociales. El recurso de la “mirada final” se afianza en la última acción dramática, cuando los actores —sin signos de teatralidad— asumen su yo-biográfico de artistas en situación de representación escénica para confrontar con la mirada a los espectadores y afirmar: “Ésta es la verdad que nosotros le hemos entregado”.³⁹ Esta unidad cierra con la canción isotópica “Uniremos la voz”, comentada en páginas anteriores.

37. Dargoltz, “Hacha y quebracho”, 64.

38. Este recurso es, según Pellettieri, una regla obligatoria en el diseño de intriga del realismo reflexivo argentino, una poética reapropiada por la dramaturgia realista de la región NOA. Su característica es la ratificación de la tesis abordada por medio de distintos formatos discursivos o textuales. Véase Osvaldo Pellettieri, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)* (Buenos Aires: Galerna, 1997), 120.

39. Dargoltz, “Hacha y quebracho”, 71.

En la versión dramatúrgica compilada por uno de los directores teatrales del montaje de *Hacha y quebracho*, Rafael Nofal, el texto registra un segundo final o desenlace alternativo, escrito por el propio Dargoltz y escenificado por los actores Dante “Tito” Díaz y José “Machi” Kairuz en las representaciones de la obra llevadas a cabo en la década de 1990. Vale decir, la secuencia dramática número 14 se elimina completamente y, al finalizar la citada canción épica, el Actor —un yo ficcionalizado— expone:

¿Cuántos Zenobios Campos le hacen falta a Santiago? ¿Cuántos Zenobios Campos hay en las escuelas? ¿En las oficinas? ¿En los hospitales? ¿En las universidades? ¿Que no se mueran nunca los Zenobios Campos! ¡Hacha, Zenobio, puro filo de acero! ¡Quebracho, Zenobio, dura madera de mis bosques! ¡Espíritu de una raza indomable, espíritu de Santiago, espíritu de la Argentina, espíritu de Latinoamérica! ¡¡Carajo!!⁴⁰

Con este cambio discursivo y representacional, la obra consolida su redundancia político-pedagógica, destinada a probar su tesis central, mediante la contratextualidad historiográfica que —a lo largo del montaje— un espectador “lugarizado” puede comprender estética e ideológicamente.

El Maruchito de Juan Raúl Rithner: la potencialidad del rodeo anacrónico

En 1997, en un difícil marco social, caracterizado por las movilizaciones y los reclamos populares resultantes de la “desertización”⁴¹ económica causada por las políticas neoliberales en la Patagonia durante la década de los años noventa, Juan Raúl Rithner⁴² estrena su texto teatral *El Maruchito. Sangre y encubri-*

40. Dargoltz, *Hacha y quebracho*, comp. Rafael Nofal, 27.

41. Para un desarrollo exhaustivo del marco social de aquellos años, véase: Ernesto Bohoslavsky, *La Patagonia (de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana)* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional y UNGS, 2008).

42. Juan Raúl Rithner nació en Buenos Aires y se radicó en la ciudad de General Roca (Río Negro) en 1970. Se desempeñó como comunicador social, narrador, dramaturgo y docente universitario. Paralelamente a su labor como profesor/investigador y coordinador del Centro de Estudios Patagónicos de Comunicación y Cultura de la Universidad Nacional del Comahue, trabajó como periodista y director del Fondo Editorial Rionegrino. Entre sus cuentos infantiles y obras teatrales con reconocimiento nacional están: *Nicolás y la sombra*; *El león y la aurora*;

miento allí en las tierras del viento, con puesta en escena del grupo Los Nosotros, perteneciente a la Cooperativa de Trabajo Artístico La Hormiga Circular de la ciudad de Villa Regina (Río Negro). El montaje estuvo a cargo del director Carlos Massolo, con las actuaciones de Magalí Reyes, Garza Bima, Juan Queupán, Sebastián Arzuaga, Adriana Bancalá, Silvia Alvarado y Alejandro Cabrera.

Esta obra posee aires de familia con el docudrama por su estructura textual, organización ficcional y dispositivos de referencialidad. Sin embargo, siguiendo las categorizaciones de Canal Feijóo, Villegas y Freire comentadas en páginas anteriores, esta pieza fusiona distintos mecanismos de apropiación de lo historiográfico, pues ensambla lo mítico con el discurso-documental de una conciencia histórica y su correlativa deconstrucción regional.

El procedimiento poético que le permite a Rithner configurar dramáticamente estos diversos mecanismos de apropiación historiográfica es, de manera primordial, el “rodeo”⁴³ inducido por la yuxtaposición anacrónica de “tiempos diegéticos”.⁴⁴ Entonces, si la referencialidad docudramática de *Hacha y quebracho* se estructura —según lo demostrado— a partir de la “contratextualidad”, en *El Maruchito* los dispositivos referenciales se distancian del recurso realista, objetivista y cronológico de la contrastación para abrir un campo discursivo polivalente: la oblicuidad y el entrecruzamiento de tiempos pasados heterogéneos y discontinuos, aunque sin desestimar la operación bibliográfico-referencial que lo inscribe en la vertiente del teatro documental.

El anacronismo ha sido el peor error que un científico social puede cometer. No obstante, desde un cariz artístico, los discursos ficcionales (narrativa, teatro, cine) que han capitalizado para su acervo estético las fuentes documentales de tiempos discontinuos han demostrado su potencialidad gno-seológica en la construcción de discursos memorísticos. La obra *El Maruchito*

Desmesura de amor; Leyendas y creencias de la Patagonia; Y los pájaros seguirán cantando; La aldea de Refasí; A balazos fue la cosa, entre otros. Por su producción literaria ha obtenido múltiples distinciones, entre las que destaca el Premio Nacional de Dramaturgia en el XX Encuentro Nacional de Escritores Patagónicos de 1997, por su obra *El Maruchito. Sangre y encubrimiento, allí en las tierras del viento*.

43. Jean-Pierre Sarrazac, *Juego de sueño y otros rodeos. Alternativas a la fábula en la dramaturgia* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2011), 13-27. Este concepto será desarrollado posteriormente.

44. Esta noción remite al plano temporal de la fábula o el argumento, vale decir, es el tiempo ficcionalizado según el texto dramático. Véase García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, 96.

ingresa a estas discusiones sobre la “pulsión referencial del relato histórico”⁴⁵ según sus propias coordenadas poético-regionales.

Desde este punto de vista, los aportes de Georges Didi-Huberman se tornan relevantes para nuestro trabajo, pues, recupera los conceptos benjaminianos de la imagen dialéctica para concebir a la imagen histórica no como un suceso o dispositivo estático del pasado, despojada de las múltiples condiciones del devenir; por el contrario, entiende a la imagen como portadora de memoria, dado que nunca deja de reconfigurarse con el paso del tiempo.⁴⁶ En correlación con lo que él denomina el “hilo rojo” de esta visión epistémica, creada por Aby Warburg, Carl Einstein y el ya mencionado Walter Benjamin, propone analizar la historia de las imágenes como una historia de los objetos temporales impuros, complejos y sobredeterminados, es decir, asume una “heurística del anacronismo”⁴⁷ que no responda —únicamente— a la idealización eucrónica (o tiempo concordante, factual y contextual). En este régimen teórico, el anacronismo no es un error de lectura del pasado, puesto que se convierte en un modo de comprensión genealógico de la historia, formado a partir de los síntomas de la plasticidad de los tiempos heterogéneos o “diferenciales del tiempo”⁴⁸ y de la compleja sobreabundancia de montajes.

La productividad y revitalización que Didi-Huberman realiza del concepto de anacronismo aplicado a la imagen histórica permite, *mutatis mutandis*, indagar en la productividad y revitalización del anacronismo como procedimiento poético-dramatúrgico. Al seguir esta perspectiva analizaré la composición dramatúrgica de la imagen histórica y mítica de El Maruchito desarrollada por Rithner.

En términos de “estructura textual”⁴⁹ esta obra se compone de tres secciones que, desde mi visión, ratifican —sin caer en una filiación esencialista— su posible semejanza o asociación con la forma escritural del docudrama.

Primero, se registra un breve prólogo, narrado como una dedicatoria personal a uno de los actores del montaje de 1997, puntualmente, al actor Juan Queupán o Juan “el indio”, quien a pocos meses del citado estreno teatral

45. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013), 311.

46. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 32.

47. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 45.

48. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 40.

49. García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, 48.

sufre un hecho de extrema violencia policial, cargado de prejuicios raciales. En correlación con este dato biográfico y mediante una comparación implícita, este paratexto preliminar introduce una primera imagen histórico-documental, que será resignificada en el discurso ficcional, me refiero a la figura del joven Walter Bulacio,⁵⁰ un símbolo nacional del abuso de las fuerzas del Estado en plena fase democrática.

En segundo lugar, podemos leer el *corpus* ficcional o texto teatral propiamente dicho, concebido en un extenso acto único, sin notaciones dramáticas divisorias y con una específica organización ficcional que expondré en párrafos posteriores.

Por último, hallamos un paratexto posliminar, con el título de “bibliografía”, en el que se declaran —con índices precisos— las numerosas fuentes (literarias, artístico-teatrales, historiográficas, periodísticas y testimoniales) que conforman los basamentos referenciales de la dramaturgia. Resulta necesario detenernos en esta tercera macrounidad del texto, por su singularidad notarial y por su “liminalidad”⁵¹ entre texto dramático y texto académico. En suma, la composición textual de la obra *El Maruchito* ofrece un mapa de referencialidades teórico-historiográficas que el lector podrá ejercer en su tarea de contrastación, es decir, en su intento de acceder a la ratificación o refutación de los datos empíricos expuestos como prueba de verdad, incluso, cuando el discurso elaborado posea argumentaciones míticas que no suelen ser contratextualizadas. No obstante, por medio de este recurso, se le garantiza al lector el derecho a ejercer su valoración fáctica —*res factae*— de los sucesos ficcionalizados o *res fictae*.

La relevancia de este compendio bibliográfico en el esquema general del texto se expresa en 31 fuentes y en cinco testimonios declarados. Esta contundente pulsión referencial remite a diversos niveles y grados de la organización ficcional de la dramaturgia de *El Maruchito*, sin embargo, en este estudio me

50. Bulacio fue asesinado por miembros de la Policía Federal en 1991. En el marco de una inestable democracia, la repercusión nacional e internacional del caso provocó diversos cambios comunitarios y legislativos.

51. Para Dubatti, la liminalidad en los estudios escénicos contemporáneos implica el reconocimiento de las tensiones ontológicas del acontecer teatral, es decir, la “fronterización” de entidades tales como realidad/ficción, representación/presentación, historia/memoria o, en este caso, por su basamento morfológico, la disolución de los márgenes convencionales entre texto dramático y texto académico. Véase Jorge Dubatti, *Teatro-matriz, teatro liminal* (Buenos Aires: Atuel, 2016).

centraré en la composición por rodeo anacrónico de la “imagen matricial”⁵² e hipertextual del marucho,⁵³ según el análisis comparativo de los libros y artículos recopilados por Rithner en su trabajo bibliográfico. Desde esta perspectiva, el autor construye, por un lado, una imagería escénica de aquel paisanito en la Patagonia de principios del siglo xx a partir de las versiones histórico-míticas de Jorge Castañeda,⁵⁴ Elías Chucair,⁵⁵ Pablo Fermín Oreja,⁵⁶ Nicasio Soria⁵⁷ y Leandro Isidro Toledo.⁵⁸ Por otro lado, su posicionamiento estético dialoga —de modo implícito— con el “juego sinérgico” postulado por Canal Feijóo para el teatro histórico y, con esto, ingresa tácitamente a una genealogía dramática que impugna las fronteras entre norte y sur.

Por consiguiente, la segunda sección o el *corpus* ficcional del texto puede, en términos estructurales, organizarse en cuatro macrosecuencias dramáticas que nos permiten objetivar los procedimientos utilizados por Rithner: 1) introducción o prótasis con bases metateatrales, en la que se representa —en un tiempo diegético que es equivalente al vivido por el lector/espectador— a un grupo de artistas de radioteatro y circo criollo que tiene por fin la escenificación del relato mítico de El Maruchito; 2) ficcionalización de las luchas populares y anarquistas de principios del siglo xx en Buenos Aires, tangencialmente asociada

52. En la teoría de lo imaginario, esta noción implica un nivel de pregnancia textual, manifestado en la presencia subyacente de estructuras icónico-verbales que contribuyen a su afianzamiento. Entonces, “bajo el texto legible operan esquemas, figuras, arquetipos, que actúan como matrices de sentido y como operadores, conductores que hacen pasar un sentido universal a uno particular, o inversamente”. Cita extraída de Jean-Jacques Wunenburger, *Antropología del imaginario* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008), 37.

53. En la cultura popular de la Patagonia y, según los marcos de referencia de la obra, un marucho es un niño o joven paisano que, durante los tránsitos comerciales y romerías sureñas que caracterizaron a gran parte del siglo xix y principios del xx, trabajaba al servicio de los traperos, generalmente en condiciones de explotación. Por consiguiente, a lo largo del ensayo distinguiremos entre El Maruchito como una imagen mítico-histórica y *El Maruchito* (con cursivas) como la versión dramática de Rithner.

54. Jorge Castañeda, “El Marucho, leyenda rionegrina”, *Revista Huaico*, núm. 3 (1985): 4.

55. Elías Chucair, *El Maruchito: hacedor de milagros en la meseta patagónica* (General Roca: Editorial de la Patagonia, 1985).

56. Pablo Fermín Oreja, *Leyendas y tradiciones de Río Negro* (Viedma: Dirección de Cultura de Río Negro, 1974), 38-44.

57. Nicasio Soria, *Bueyes perdidos. Humor patagónico* (General Roca: Editorial de la Patagonia, 1984).

58. Leandro Isidro Toledo, *Historia de la fundación y progreso de General Roca* (Bahía Blanca: Edición del autor, 1972).

con las acciones ácratas en la Patagonia; 3) figuración dramatúrgica de Pedrito Farías (el marucho), es decir, el nudo central de la fábula; 4) figuración dramatúrgica de los emergentes de la cultura joven —junto con el afianzamiento de las fuerzas represivas del Estado— durante los años setenta, una secuenciación de síntesis escénica que promueve —mediante un rodeo anacrónico— la enunciación de la siguiente tesis social: la “muerte de lo joven” opera como una cadena significativa, sedimentada y altamente reproductiva en la matriz histórico-comunitaria de la región. Esta unidad de cierre conlleva a un desenlace circular, esto último, por su retorno al juego metateatral inicial.

La primera macrosecuencia, inscrita en las dimensiones metaficcionales ya indicadas, comienza con una extensa didascalía, en la que se señala: “La troupe de artistas convoca al público y lo atrae hacia la pista semicircular donde se contará la historia. Este espacio es una gran carpa circense sin lona que la cubra e iluminada con abundantes guirnalda de luces de colores”.⁵⁹ En esta espacialidad, con evidentes reminiscencias de las prácticas escénicas populares,⁶⁰ la acción dramática se focaliza en la presentación de los distintos miembros de la Compañía Radioteatral La Balsa, compuesta por actores y actrices, cantantes, trapezistas, magos, titiriteros/as y, en particular, por una voz que operará como un actante de convergencia en todo el desarrollo de la obra: el Relator, quien con sus características intervenciones teatrales o publicitarias, sostenidas en las reconocibles convenciones retóricas del género, hilvana los diversos sucesos o microsecuencias.

Mediante estos recursos visuales, sonoros y metateatrales los personajes les proponen a sus espectadores representar una historia olvidada, pues, en aquella cartografía, “la memoria tiene olor rancio a veces”.⁶¹ Ese olvido territorializado y estampado en un viento patagónico lacerante, se sustancia en el mito de El Maruchito. Al respecto, se dice: “Sopla el viento aquí en el Sur.../ Sopla y sigue lastimando/ porque mataron a un joven/ y el crimen no castigaron.”⁶²

59. Juan Raúl Rithner, “El Maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento”, en *Antología del teatro rionegrino en la posdictadura*, comp. Mauricio Tossi (Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, 2015), 77.

60. Una de las secciones bibliográficas que el texto teatral de Rithner incorpora es, precisamente, una destacada lista de libros y artículos sobre circo criollo argentino, teatro popular o biografías de actores directamente involucrados con estos géneros.

61. Rithner, “El Maruchito”, 79.

62. Rithner, “El Maruchito”, 80.

Sustentada en este juego metaficcional, la acción progresa hacia la segunda macrosecuencia enunciada. En esta instancia se apela al procedimiento que invade toda la diégesis teatral: un anacronismo sostenido en el “rodeo”, esto es, como ya adelanté, un recurso que integra el proceso poético de la “rapsodización” descrita en *Hacha y quebracho*. En efecto, para Jean-Pierre Sarrazac, el híbrido montaje de fragmentos históricos o míticos especialmente asociado al drama contemporáneo remite, entre otras lecturas, a una dramaturgia polifónica o de “rebalse” de voces y entretejidos discursivos que hace del “rodeo”⁶³ una estrategia operativa. Así, el rodeo es una herramienta para fustigar lo inmediato o la “tiranía de lo actual” y, desde allí, generar un desplazamiento, un desvío en el abordaje de la “promiscua realidad”.⁶⁴ El teórico francés dice:

Porque se alejan lo más posible de su objeto, al cual sólo consideran de manera oblicua, porque le dan la espalda a esta “realidad” que, sin embargo, parecen enfocar, porque escapan completamente de lo que Tackels llamaría un “teatro del reflejo”, las dramaturgias del rodeo plantean de una manera nueva —y en los únicos términos que nos parecen hoy aceptables— la cuestión del realismo. De un realismo que se pondría él mismo en entredicho [...] un realismo heurístico, un realismo en busca no de realidad sino de verdad. Y aun esta verdad no es en ningún caso una verdad adquirida por adelantado ni una verdad revelada, sino una verdad siempre en camino.⁶⁵

Esta oblicuidad sobre lo real se despliega en el anacronismo, dado que el fundamento de valor que le atribuimos a *El Maruchito* de Rithner, expresado en la ya citada premisa: “Sopla el viento aquí en el Sur.../ Sopla y sigue lastimando/ porque mataron a un joven/ y el crimen no castigaron”,⁶⁶ será abordada mediante el “rodeo” producido por la yuxtaposición de fragmentos espacio-temporales distintos y distantes, por sus desplazamientos y desvíos que convierten al mítico Pedro Farías en una alegoría de las persistentes jóvenes muertes.

En correlación con este dispositivo metateatral, la dramaticidad de la segunda macrosecuencia no inicia literal y directamente con el relato mítico de El Maruchito, por el contrario, se centra en la acción de los personajes Rosa,

63. Para un abordaje integral de esta noción, véase Sarrazac, *Juego de sueño y otros rodeos*, 13-27.

64. Sarrazac, *Juego de sueño y otros rodeos*, 16.

65. Sarrazac, *Juego de sueño y otros rodeos*, 22-23.

66. Rithner, “El Maruchito”, 80.

Negra y Floreal, tres jóvenes obreros que viven en un barrio popular de la ciudad de Buenos Aires durante las décadas de 1910 y 1920. El recurso de aproximarse a lo cercano/propio mediante la desterritorialización o el deslizamiento hacia lo distante/extraño ratifica la estrategia de rodeo antes mencionada y, además, estimula al lector/espectador a un juego de asociaciones histórico-documentales sobre las condiciones laborales en la región de la Patagonia y su vinculación con la hegemónica capital del país.

Al igual que en *Hacha y quebracho* de Dargoltz, la pieza de Rithner conforma un *collage* dramático con múltiples fragmentos espacio-temporales, en los que la acción teatral se somete a la narración historiográfica con el propósito de generar la ya indicada pulsión referencial. Por consiguiente, el desarrollo escénico muestra determinados perfiles sociopolíticos del periodo, por ejemplo, vemos a Floreal, Negra y Rosa en el marco del sufragio universal, masculino-obligatorio y secreto, legalizado por el presidente Roque Sáenz Peña en 1912 y en la consecuente asunción en 1916 de Hipólito Yrigoyen, un emblema del primer gobernante elegido por el voto popular. Sin embargo, estos personajes también transitarán por la desilusión ante la inaugural presidencia radical y, además, vivirán las masacres y represiones sobre los trabajadores organizados, en particular, sobre los adherentes a la FORA (Federación Obrero Regional Argentina). Por esto, una de las fuentes docudramáticas reconocibles es la “Marcha de los anarquistas”, allí se dice: “Nuestros amos y señores / prometieron ayudarnos / pero en vez de mejorarnos / ¡nos mezquinan hasta el pan! / Parabaraba pam papam / Parabara pam pam / Pam papam.”⁶⁷

Los tres jóvenes obreros, junto con personajes-papeles definidos por el autor como “vecinos” serán las fuerzas dramáticas que representarán las luchas gremiales y sus correlativas confrontaciones con los sectores económico-dominantes, principalmente con la Liga Patriótica Argentina.⁶⁸ Estos índices temporales se observan en la intertextualidad con premisas ultraderechistas de uno de sus fundadores, el político y escritor Manuel Carlés o, también, de su correligionario Luis Dellepiane, incluso, se alude a la traición de síndicos colaboracionistas. Así, estos personajes vivirán la implantación de la Ley núm. 7029 o Ley

67. Rithner, “El Maruchito”, 83.

68. Se alude a una agrupación parapolicial creada en 1918, con el objeto de perseguir, reprimir y asesinar a anarquistas y sindicalistas, aunque su acción de choque también se extendió a la comunidad judía y otras fracciones sociales contrarias a los ideales de las derechas liberales, católicas y nacionalistas.

de Defensa Social —utilizada para la prohibición de ingreso al país, encarcelamiento y deportación de anarquistas u otros extranjeros con activismo político— y la muerte de sus compañeros en el contexto de la llamada “Semana trágica” de 1919, al mismo tiempo que los jóvenes obreros porteños comienzan a leer en la prensa disidente las briosas reacciones de los huelguistas patagónicos durante la llamada “Patagonia rebelde”.⁶⁹

La estrategia del rodeo, desarrollada en la perspectiva metateatral y en su efecto de extrañamiento, en la fusión de fragmentos temporales anacrónicos, como así también en la barroca proliferación de referencias y citas textuales con bases historiográficas (nombres propios de síndicos, empresarios, militares; localizaciones geográficas connotativas; extractos de canciones de protesta anarquistas o del manifiesto socialista; reseñas periodísticas de los sucesos históricos; entre otros) le permite a Rithner argüir tangencialmente una causalidad pragmática o empírica a la acción escenificada: las paupérrimas y sistemáticas condiciones de trabajo registradas en la Patagonia. Esta interpretación constituye una reescritura materialista o contraidealizante del mito de El Maruchito, dado que el autor responde con relemas poético-objetivistas a la pregunta: ¿por qué un joven marucho, un niño changador explotado, es asesinado en las circunstancias descritas por el relato popular? Así, se comienza a entretener en la estructura ficcional la isotopía que, por su redundancia pedagógica, contribuirá a la enunciación de la tesis social arriba señalada.

En suma, lo que en un determinado nivel sintáctico del relato puede relacionarse a las estrategias de rodeo ya comentadas, en un grado de profundidad morfotemático el texto genera un nexo —con causalidad histórica y documental— entre las protestas sociales o revueltas anarquistas de principios del siglo xx y la interpretación materialista de las causas del asesinato del marucho rionegrino.

Entre la primera y la segunda macrosecuencias detalladas, las tensiones dramáticas y metadramáticas juegan un papel preponderante, pues las rupturas y los entrecruzamientos entre los dos planos aportan a la hermenéutica de la experiencia estética descrita. Al tener en cuenta su “focalización”, los personajes Relator y Operador (inscritos en la lógica del argumento radioteatral)

69. En referencia a los libros escritos por Osvaldo Bayer a partir de 1972, sobre las movilizaciones y huelgas anarcosindicales realizadas en los territorios de Santa Cruz entre 1920 y 1922, las que a su vez provocaron miles de despidos, persecuciones y fusilamientos perpetrados por terratenientes, fuerzas oficiales o paramilitares.

son quienes ejecutan estos nexos entre una “perspectiva externa” (objetiva y con efecto de extrañamiento) y una “perspectiva interna” (subjettiva e ilusionista).⁷⁰ De este modo, la ficcionalización de los conflictos obreros en Buenos Aires es persistentemente “distanziata” por una acción del orden metateatral, entre otros, por la publicidad de un jabón de lavar, por un texto lírico en alusión a las tierras del sur o la sonorización del viento patagónico según los códigos de la radiofonía e, incluso, por el recitado de una poesía auspiciada por un restaurante de la ciudad General Roca (residencia efectiva del autor) la que, de manera puntual, tiene a El Maruchito como eje temático y responde a la autoría de Elías Chucair, es decir, una de las fuentes bibliográficas del drama.

La tercera macrosecuencia incluye, como ya se adelantó, el tema medular de la obra, compuesto por la singular reescritura teatral del mito sobre El Maruchito, según las reconfiguraciones escénicas que el dramaturgo propone en función de las fuentes bibliográficas declaradas. En efecto, siguiendo el encuadre metadiegtico mencionado antes, se aclara: “RELATOR: El Marucho que aquí ven / no es de Rithner todo entero... / Tiene algo de Chucair, / de Oreja, Bajos y Soria, / de Castañeda y Toledo... / Y algo nos toca, y queremos dedicarlo a nuestro pueblo...”.⁷¹

La contrastación entre la dramaturgia de Rithner y las obras referenciadas de Chucair, Oreja y Castañeda permite reconocer una determinada relación hipotextual o “dinámica intratextual”⁷² que, lógicamente, conlleva a “determinantes hipertextuales”⁷³ asociados con la imagen del marucho elaborada por el autor teatral rionegrino. Esta dinámica compositiva se observa en los siguientes aspectos estructurales:

- a) La coincidencia en la identidad del joven Pedro Farías, caracterizado como un niño o adolescente huérfano, abandonado en la estepa de la Línea Sur rionegrina (paraje Bajada Colorada) y alienado a las formas de vida de los traperos, ejerciendo el único papel posible para sobrevivir, el de peón por comida y traslado.
- b) La coincidencia en la dimensión temporal, pues tanto Chucair como Castañeda ubican la acción en 1916 o 1919, respectivamente. Este

70. García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 252-255.

71. Rithner, “El Maruchito”, 80.

72. Wunenburger, *Antropología del imaginario*, 35.

73. Wunenburger, *Antropología del imaginario*, 38.

periodo plantea, además, una sincronía entre los episodios escénicos de la segunda macrosecuencia (las acciones y relatos sobre los huelguistas capitalinos o sureños) y el suceso mítico.

- c) La coincidencia actancial, en tanto las distintas matrices textuales analizadas exponen al niño como un changador del trapero Onofre Parada, quien asesina al marucho con dos puñaladas por desobedecer una explícita prohibición: no tocar su guitarra. De este modo, tanto la narrativa de Chucair y Oreja, como la poesía de Castañeda y la dramaturgia de Rithner concuerdan en este particular yerro mítico, cercano —por su funcionalidad literaria— al pecado de *hybris* aristotélico.
- d) La coincidencia semántico-imaginaria, es decir, se asevera la resignificación geocultural de El Maruchito como un emergente de la religiosidad popular de la norpatagonia, en particular, a partir de 1924, cuando su tumba comienza a ser venerada por los lugareños, mediante flores, cartas y placas depositadas en su ermita, las que manifiestan actos de fe y agradecimiento.

A pesar de estas semejanzas y reciprocidades entre las fuentes hipotextuales y la reescritura escénica, Rithner incorpora al relato nuevos componentes, que otorgan a la fábula una mayor densidad y consistencia teatral.

En primer lugar, esta “reanimación hermenéutica”⁷⁴ del mito popular le ofrece al yerro trágico del protagonista una motivación o, en términos actanciales, un “destinador” singular, esto es, tomar la guitarra vedada con el propósito de entonar la única canción que le permite al niño rememorar a su madre fallecida. La citada canción versa: “¿En qué nos parecemos, / tú y yo, a la nieve... / Tú, en lo blanca y galana; / yo, en deshacerme...”⁷⁵ A su vez, desde la perspectiva del Tropero, la prohibición es justificada por ser la guitarra un símbolo de la infidelidad amorosa vivida. Estas significaciones completan los vacíos o lagunas narrativas observables en las versiones de Chucair, Castañeda y Oreja.

En segundo lugar, la versión teatral introduce dos nuevos personajes en el relato: uno, el “artista”, ayudante del protagonista, mediante el cual se recupera la figura histórica de los payadores o narradores populares, por ser un peón más

74. En la teoría de lo imaginario, esta noción alude a uno de los procedimientos utilizados en las transformaciones de la dinámica intratextual y las determinaciones hipertextuales, fundamentalmente centrada en la reactivación semántica del relato en un nuevo marco histórico-cultural. Véase Wunenburger, *Antropología del imaginario*, 42.

75. Rithner, “El Maruchito”, 114.

de la cuadrilla, pero con la capacidad de recitar, actuar o cantar en el marco de los legendarios fogones de las tropas de carros sureños. Otro, la “Mujer de Negro”, figuración de la muerte que remite a los personajes jeroglíficos o alegóricos de las tragedias simbolistas, por ejemplo, a las obras de Federico García Lorca. Esta personificación tiene a su cargo, consecuentemente, la prolepsis del final funesto.

A partir de la muerte de El Maruchito, la estructura ficcional ingresa a la cuarta y última macrosecuencia dramática enunciada, en la que se consolida y radicaliza la principal estrategia diegética planteada por Rithner: focalizar en la potencialidad anacrónica de la imagen-matriz del peoncito ultimado y, luego, convertido en un emblema de la religiosidad popular.

Esta cuarta macrosecuencia dramática es, básicamente, la síntesis del fundamento de valor de la obra, formulado mediante el anacronismo y la “transfiguración barroca”⁷⁶ de la figuración de El Maruchito. En términos formales, la pieza intensifica el énfasis en los componentes diegético-historiográficos por encima de la acción dramática, al virar hacia lo que podríamos familiarizar con un “drama de estaciones” según la tradición dramática de Strindberg y que, sin duda, impactó en el teatro rioplatense moderno de la década de 1960 y fases subsiguientes.

De este modo, la yuxtaposición e intersección de tiempos heterogéneos y discontinuos, con el fin de insertar o incrustar en esas temporalidades discordantes la imagen-matriz de El Maruchito, genera una “imagen-otra” del peón asesinado, es decir, se construye una “otredad temporal” que evidencia la persistente violencia institucional y estatal sobre los cuerpos utópicos, en este caso, “el joven” de los años dictatoriales y posdictatoriales. Esta tesis social se objetiva dramáticamente en el devenir de las “estaciones”, organizadas de manera cíclica y con carácter ritual, a saber: el personaje artista —quien intentó sin éxito salvar al protagonista— traslada el cuerpo yaciente del joven por diversos espacios dramáticos, colocándolo en cruz y propiciando una relación de semejanza o analogía histórica con otras “muertes jóvenes”.

Mediante esta ritualización anacrónica, la indicada macrosecuencia se compone de cuatro “estaciones” breves, que son permanentemente hilvanadas y extrañadas por la actuación de los personajes Relator y Operador, quienes a la

76. Me refiero a otro de los procedimientos que permiten reconocer las transformaciones entre la dinámica intratextual y la determinación hipertextual, puntualmente: “procedimiento de tipo ‘barroco’, en el que una formación mítica se ve transformada por una reescritura lúdica que obra por medio de inversiones, parodias o *trompe-l’œil*”. Cita extraída de Wunenburger, *Antropología del imaginario*, 43.

vez mantienen el régimen metateatral con la inclusión de publicidades radiales y/o definiciones historiográficas sobre la evolución sincrético-religiosa de El Maruchito.

La primera estación inicia en los convulsionados años setenta, con los asesinatos de jóvenes en la denominada Masacre de Ezeiza, esto último en el marco del retorno de Juan Domingo Perón luego de 18 años de proscripción. Con esta sucinta unidad de acción, se introduce —de manera tangencial— la imagen de los jóvenes detenido-desaparecidos durante la dictadura cívico-militar iniciada en 1976. La segunda estación remite a 1983, en este caso, El Maruchito cede su figuración —por transposición alegórica— a los miles de jóvenes que reclaman la reapertura democrática y, al mismo tiempo, conforman un activismo utópico que será posteriormente reprimido. La tercera estación se inscribe en 1991, ahí el peoncito rionegrino es la imagen-matriz para figurar una paradigmática muerte joven: el asesinato de Walter Bulacio por la Policía Federal, una institución que reproduce en tiempos de democracia las prácticas de control y detención dictatoriales. Finalmente, la última estación reactiva la imagen de Omar Carrasco, el conscripto de 20 años que ingresó en 1994 al Grupo de Artillería 161 del Ejército Argentino, en la ciudad de Zapala. Allí, el joven fue torturado, ultimado, desaparecido y, luego, en virtud de los incesantes reclamos comunitarios, fue de manera clandestina “reaparecido” y declarado muerto por razones naturales. El reconocimiento de una persistente metodología terrorista en la disciplina militar provocó un cimbronazo en las fuerzas armadas de la incipiente democracia, a tal punto que el llamado “Caso Carrasco” simbolizó la derogación del Servicio Militar Obligatorio en todo el territorio nacional.

La atmósfera ritual, repetitiva y circular, de las cuatro estaciones finaliza con otra imagen utópica, la de una joven en tiempo presente que enciende una vela y la coloca frente al cuerpo de El Maruchito, el cual, en esta instancia dramaturgica, condensa de manera barroca y sobrecargada las figuras de los jóvenes en tiempos dictatoriales y posdictatoriales, así como las representaciones históricas de Bulacio y Carrasco. En este *gestus* final, la muchacha reclama un urgente ejercicio de memoria histórica, el que debemos circunscribir al año de escritura y estreno de esta obra, es decir, 1997, etapa en la que la República argentina aún transita por un “olvido jurídico impuesto”.⁷⁷ En suma, la transfiguración anacrónica y barroca propuesta por Rithner se sintetiza en un

77. Véase Elizabeth Jelin, “Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad”, en *Nueva*

ideologema shakesperiano, al servicio de la redundancia pedagógica de la tesis arriba expuesta, dice: “Si la clemencia absuelve a los que matan, participa del crimen, la clemencia.”⁷⁸

Ideas finales

De las múltiples relecturas o revisitas poéticas que los dramaturgos argentinos han realizado en el marco de la posdictadura, en este estudio se ha particularizado en la regionalización crítica del docudrama en el noroeste y en la Patagonia (1983-1997), mediante el reconocimiento y examen procedimental de los núcleos historiográficos que propiciaron una determinada productividad dramática. Así, los casos de *Hacha y quebracho* y *El Maruchito* permitieron la descripción de una específica “pulsión referencial” con base en la historia socioeconómica y mítica del norte y el sur. A pesar de sus fronteras (materiales y simbólicas), se evidencia una solidaridad poético-organizacional entre ambas regiones, al optar por la resignificación de procedimientos docudramáticos tales como la contratextualidad y el rodeo anacrónico que, entre otros efectos, contribuyen a la promoción de los “trabajos de la memoria”,⁷⁹ tamizados en un *locus* de enunciación diferencial para el abordaje de las interrogaciones comunitarias sobre los sentidos del pasado reciente. En suma, a partir de la lectura interregional de estas creaciones dramáticas se objetiva un programa estético-ideológico que irriga a ambas regiones: la singular y territorializada función memorística del teatro en el marco de los debates sobre las nuevas reconfiguraciones del sujeto democrático en el país. De este modo, la relación entre historia y memoria deviene, por los resultados obtenidos en este artículo, un nodo poético proactivo, el cual sin duda argumenta a favor de un futuro proyecto de investigación comparado.⁸⁰ ❁

historia argentina. Dictadura y democracia 1976-2001, ed. Juan Soriano (Buenos Aires: Sudamericana, 2002), 505-557.

78. Rithner, “El Maruchito”, 122.

79. Véase Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI, 2002).

80. Para conocer algunos recientes y provisorios avances de esta línea de investigación, véase Mauricio Tossi, “Figuras autoficcionales de la ‘memoria herida’ en la dramaturgia argentina posdictatorial”, *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, núm. 23 (2020): 89-117.

¿Qué es la ópera? Una tipología general de ideas filosóficas

What is Opera? A General Typology of Philosophical Ideas

Artículo recibido el 23 de marzo de 2020; devuelto para revisión el 4 de octubre de 2020; aceptado el 11 de noviembre de 2020; <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2021.119.2765>

Daniel Martín Sáez Universidad de Oviedo, daniel.martins@uam.es, <https://orcid.org/0000-0002-6780-5220>

Líneas de investigación Filosofía; musicología; historia de la ópera; historia de la música.

Lines of research Philosophy; musicology; history of opera; history of music.

Publicación más relevante “Estética, musicología y secularización. El mito del nacimiento de la ópera en la historiografía del último siglo”, *Resonancias* 24, núm. 47 (2020): 39-58.

Resumen Desde su nacimiento a finales del siglo XVI, se han escrito muchas teorías sobre la ópera desde una perspectiva histórica, poética, musicológica, estética, política, entre otras. Sin embargo, no ha existido ningún intento sistemático por organizar estas teorías y plantear la pregunta fundamental: ¿qué es la ópera? Se mostrará que el término “ópera” responde a una idea filosófica, que desborda a cualquier disciplina positiva. De hecho, no existe una idea de ópera, sino varias, algunas de ellas contradictorias entre sí. En este artículo presento una tipología de ideas con base en tres criterios lógicos, que he obtenido tras analizar los propios materiales: la distinción sujeto/objeto, la distinción sincrónico/diacrónico y la distinción singular/plural. Esto ya enseña mucho sobre nuestra forma de entender la ópera, pero también nos obliga a preguntarnos si estas ideas son adecuadas para comprender el género.

Palabras clave Filosofía; ópera; tipología; taxonomía; sujeto; objeto.

Abstract Since its birth at the end of the 16th century, many theories have been written about opera from a historical, poetic, musicological, aesthetic, political and other points of view. However, there has been no systematic attempt to organize these theories and to ask the more basic question: what is opera? We will show that the term “opera” responds to a philosophical idea, beyond any positive discipline. In fact, there is no one idea of opera, but several, some of them contradictory to each

other. In this article we present a typology of ideas attending to three logical criteria, which we have obtained after analyzing the materials themselves: the subject/object distinction, the synchronic/diachronic distinction and the singular/plural distinction. This teaches us a lot about our understanding of opera, but it also forces us to ask ourselves if these ideas are adequate to understand the genre.

Keywords Philosophy; opera; tipology; taxonomy; subject; object.

DANIEL MARTÍN SÁEZ
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

¿Qué es la ópera? Una tipología general de ideas filosóficas

Desde que la ópera se empezó a gestar a finales del siglo XVI, se han escrito muchas teorías sobre el género desde una perspectiva histórica, poética, musicológica, teatral, estética, política, etc. Sin embargo, no existe en la bibliografía ningún intento por organizar estas teorías de forma sistemática y plantear la pregunta fundamental: ¿qué es la ópera? En este artículo intentaré mostrar que el término “ópera” responde a una idea filosófica, que desborda a cualquier disciplina positiva y depende de muchas ideas previas, entre las que destacaré como ideas-fundamento, según los criterios que aclararé más adelante, las ideas de objeto, sujeto, sociedad, mundo, obra, espíritu, nación y arte, que a su vez han servido para articular otras muchas ideas.

Este análisis se revela especialmente pertinente tras constatar que no existe una tradición filosófica sistemática en torno a la ópera, sino que más bien nos encontramos ante una pluralidad de ideas genéricas entremezcladas entre sí en diversos autores, que han ido surgiendo a lo largo de cuatro siglos. Mi objetivo es analizar esas ideas desde una perspectiva filosófica, que propongo como punto de partida para una posible filosofía de la ópera. Lo que aquí abordo, por tanto, es el planteamiento de la pregunta por la ópera, empezando por lo que me parece prioritario *ordo cognoscendi*: la aclaración de la idea por la cual se pregunta.

Para ello, acudiré a la construcción de una tipología de ideas basada en la noción de tipos ideales, entendidos como construcciones teóricas que, guiadas por criterios lógicos y sistemáticos, nos sirven para abstraer del caudal inagotable de ideas “reales” sobre el asunto, mantenidas por diversos autores, una

serie limitada de posiciones “ideales”, capaces de acoger la totalidad de respuestas posibles y organizarlas para poder entenderlas, siguiendo para ello criterios lógico-filosóficos lo más precisos posible.¹

La dificultad de cualquier clasificación es, precisamente, la elección de esos criterios, que no han de buscarse *a priori*, sino que han de reconstruirse a partir de los propios materiales. En este caso, tras analizar centenares de textos he obtenido tres criterios, cuya utilidad sólo podrá medirse por sus resultados. El primer criterio de clasificación y el fundamental es la distinción sujeto/objeto, que no por casualidad atraviesa toda la filosofía de la Edad Moderna (e. g., *res cogitans/res extensa*, Espíritu/Naturaleza, etc.). Aunque era previsible que un género como la ópera, nacido en la Edad Moderna, se ajustase a esta distinción, ha sido la propia clasificación de textos, agrupados según diversos criterios, la que me ha llevado a considerar su centralidad.

A este criterio se suman otros dos: uno temporal (basado en la distinción sincrónico/diacrónico) y otro genérico (basado en la distinción singular/plural), ambos atravesados por la distinción sujeto/objeto. Entre las diversas ideas de ópera, como veremos, algunas enfatizan más un tipo de lógica temporal u otra. El criterio genérico, por su parte, responde a la posibilidad de que la ópera se considere como una entidad singular o plural, lo que permitirá hablar alternativamente de lógicas intraobjetuales e intrasubjetuales, o bien interobjetuales e intersubjetuales.

El entrecruzamiento de estos criterios da como resultado una tabla de ocho posibilidades, que significativamente pueden hacerse corresponder con ocho ideas clave de la filosofía moderna, como se muestra en la figura 1, que acaso sirva también para aclarar la lógica dialéctica de tales ideas. Como realidades sincrónicas, según sean singulares o plurales, se pueden entender como objetuales la propia idea de “objeto” (singular) y la idea de “mundo” (entendido, en este caso, como realidad interobjetual, sin negar por ello que existan otras ideas de mundo); como subjetuales se pueden entender las ideas de “sujeto” (singular) y “sociedad” (como realidad intersubjetual). Como realidades diacrónicas, si son objetuales se puede hablar de “obra” (singular) y “arte” (plural), por las razones que luego se verán. Por último, como idea diacrónica intersubjetual se puede entender la idea de “nación”, que no se corresponde exactamente con la idea de sociedad. La idea intrasubjetual diacrónica

1. Max Weber, *Ensayos sobre metodología sociológica*, trad. José Luis Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu, 2001), 85.

(que podía haberse ocupado con la idea de Dios), parece haber sido secundaria en la historia de las ideas de ópera, aunque he encontrado algún ejemplo de “espiritualismo”. Se trata de un vacío significativo, teniendo en cuenta que el resto de opciones ha recibido algún tipo de respuesta. Esto se debe, sin duda, a la influencia de la teoría de la secularización, por lo general aplicada a la Edad Moderna, que apenas ha dejado espacio a una idea religiosa de ópera, lo cual contrasta con la importancia que la religión ha tenido en la historia de la ópera (entre sus personajes dramáticos, pero también entre sus patrocinadores, etc.) (fig. 1).

1. Ocho ideas-fundamento a partir de la distinción sujeto/objeto

	<i>Sincrónico</i>		<i>Diacrónico</i>	
	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
<i>Objeto</i>	Objeto	Mundo	Obra	Arte(s)
<i>Sujeto</i>	Sujeto	Sociedad	Espíritu	Nación

Es importante destacar que esta tabla no pretende encerrar las diversas ideas en compartimentos estancos. En primer lugar, cada idea tiene un carácter dialéctico, que remite negativamente al resto de las ideas organizadas. En segundo lugar, existe entre todas ellas una continua retroalimentación. La clasificación responde, sobre todo, a un criterio de precisión y de prioridad lógica. Por ejemplo, la idea de arte atraviesa todos los apartados en sus diversas formulaciones históricas. Sin embargo, lo más preciso ha sido definirla como presupuesto de disciplinas positivas (la “musicología”, “las ciencias del espectáculo”, etc.), entendiendo que todas ellas se fundan idealmente en la presuposición de objetos (en plural) estético-históricos, que otorgan una prioridad constitutiva al arte respecto a cualquier otra idea.

Como ya he anticipado, de hecho, esta tabla de ideas-fundamento la he obtenido tras organizar las diversas ideas de ópera en tipos ideales, que a lo largo de la historia se han concretado de formas diversas, lo cual permite delimitar varias subtipologías, que acaso responden a criterios lógico-sistemáticos indeterminados, pero ya marcados por la lógica de la tipología genérica. Además, los propios tipos genéricos podrían haber sido muy diversos en términos históricos, de modo que a continuación hay que precisar la lógica de cada uno de ellos, que requiere apelar a otras ideas.

En primer lugar, las visiones sincrónicas ocupan cuatro tipos ideales básicos: 1) la lógica intraobjetual sincrónica deriva en ideas objetuales que denominamos “formalistas”, pues están atravesadas por la distinción forma/contenido, donde predomina la primera parte de la ecuación. Esa lógica intraobjetual puede admitir una o diversas formas entrelazadas (un híbrido de formas que puede ser “armónico” o “caótico”, como se verá), y determina la aparición de nuevas subtipologías; 2) al enfoque intrasubjetual sincrónico lo podemos denominar, sin más, “subjetual”: en él predominan subtipos que denominaremos “idealistas”, “psicologistas”, “retóricos” y “vocalistas”, todos ellos muy extendidos; 3) la lógica interobjetual sincrónica nos lleva al tipo “ontológico”, muy poco desarrollado en la bibliografía, pero con casos importantes e influyentes, como la metafísica de Schopenhauer, y 4) las visiones intersubjetuales sincrónicas dan lugar a “superestructuralismos” de tipo “sociologista” y “politologista”, a los que sumaremos un subtipo “republicano”.

Las visiones diacrónicas existentes se pueden resumir en otros cuatro tipos: 5) la lógica intraobjetual diacrónica recibirá el nombre de “romántica”, al interpretar la ópera como un tipo específico de “obra” que remite a una historia pasada o futura. A ella corresponden los enfoques “nostálgicos”, que entienden la ópera como la reaparición (exitosa o fracasada) de la tragedia griega, pero también la idea wagneriana que denomino “alquímica”, pues presenta sus “dramas” (en contraposición a la “ópera” como un objeto híbrido) como una verdadera fusión de artes; 6) las visiones interobjetuales diacrónicas, fundamento de ciertas disciplinas universitarias, merecerán el apelativo de “gremiales”, al suponer la existencia de objetos artístico-históricos demarcables desde categorías estéticas como “música”, “literatura” o “espectáculo” (a veces combinadas en ejercicios “interdisciplinares”), sin las cuales esas disciplinas carecerían de sentido filosófico; 7) el enfoque intrasubjetual diacrónico lo definiré como “espiritualismo”, poniendo un ejemplo “vitalista” y otro “metafísico”, consistente en tomar la ópera como expresión máxima de “la vida”, los “mundos suprasensibles”, etc., y 8) las ideas de tipo intersubjetual en sentido diacrónico han dado lugar a “localismos”, al definir a la ópera desde ideas nacionales, ya sean “particularistas” o “populistas” (fig. 2).

Cada uno de estos tipos implica, como es obvio, un reduccionismo, pero los tipos ideales no aspiran a clasificar los materiales textuales *ad hoc* en un tipo fijo. Más bien, se trata de acudir a los tipos para organizar los materiales, dado que la mayoría de los autores suele utilizar planteamientos muy similares, aunque supongan la combinación de diversos tipos ideales. Como he anticipado,

2. Organización de las tipologías a través de los criterios antedichos

	Sincrónico		Diacrónico	
	Singular	Plural	Singular	Plural
<i>Objeto</i>	Formalismos	Ontologismos	Romanticismos	Gremialismos
<i>Sujeto</i>	Subjetualismos	Superestructuralismos	Espiritualismos	Localismos

Wagner acude a dos tipos para distinguir “ópera” y “drama”, y aun dentro de cada tipo emplea ideas peculiares. La utilización de más tipos, sin embargo, no muestra necesariamente la profundidad de un autor. En muchos casos, denota su imprecisión, al depender de distinciones que de manera eventual podremos considerar metafísicas, como sujeto/objeto, forma/contenido, etcétera.

A continuación, explicaré y pondré algunos ejemplos de cada una de estas ideas de ópera, organizadas en los siguientes tipos y subtipos ideales:

LÓGICA SINCRÓNICA

1. Tipos formalistas

- a. Esencialista
- b. Híbrido-armónico
- c. Híbrido-caótico
- d. Temático

2. Tipos subjetuales

- a. Idealista
- b. Psicologista
- c. Retórico
- d. Vocalista

3. Tipos ontológicos

- a. Inauténtico

4. Tipos superestructurales

- a. Sociológico
- b. Politológico
- c. Republicano

LÓGICA DIACRÓNICA

5. Tipos románticos

- a. Nostálgico-positivo
- b. Nostálgico-negativo
- c. Alquímico

6. Tipos gremiales

- a. Musicológico
- b. Literario/dramático
- c. Espectacular
- d. “Opera Studies”

7. Tipos espiritualistas

- a. Vitalista
- b. Metafísico

8. Tipos localistas

- a. Particularista
- b. Populista

La pluralidad de enfoques dentro de cada tipo, sobre los que se extienden los ejemplos en los últimos cuatro siglos, es una muestra del interés que ha despertado la ópera en los más variados ámbitos, lo que ya nos dice mucho acerca de su compleja realidad histórica. Sobre cada uno de ellos existen innúmeros ejemplos, desarrollados por autores muy influyentes, desde músicos, dramaturgos, directores de escena y literatos hasta filósofos, sociólogos, musicólogos e historiadores del teatro.

Para evitar toda acusación de apriorismo y para mostrar que esta tipología no es una cama de Procusto, limitaré mi análisis a las ideas que sus autores enuncian de forma explícita, lo cual significa que esta tipología no agota las ideas posibles en el presente. Los musicólogos e historiadores del teatro de los últimos cien años, por ejemplo, han desarrollado *en ejercicio* una idea de ópera más compleja, pero incluso en este caso la clasificación es interesante, pues esos mismos musicólogos, cuando se entregan de forma espontánea a definir la ópera, recaen en los tipos ideales más ingenuos. Además, todos ellos nos ayudan de algún modo a comprender la realidad compleja de la ópera, que sin duda ha moldeado nuestra manera de entender las formas artísticas, nuestras ideas acerca del sujeto, sus pasiones y afectos, el cosmos y la divinidad, nuestra idea de la política y las relaciones sociales, así como su conexión con otros géneros del pasado, como la tragedia griega y los grandes géneros musicales, literarios y dramáticos a los que han contribuido las distintas naciones europeas.

Las ideas formalistas de ópera

Llamamos visiones “formalistas” a aquellas que definen la ópera, de modo sincrónico, como un “objeto” de contornos definibles, según la distinción sujeto/objeto, atravesada por la distinción forma/contenido. Lo esencial de ese objeto sería su “forma”, a la que se subordinarían sus “contenidos”. La necesidad de la historiografía por tratar con artefactos “textuales” y “compositivos”, dejando de lado (sin salir de esa lógica sincrónica) factores subjetuales como puedan ser los cantantes, los elementos performativos o el público, es denunciada a menudo por los musicólogos como una tendencia generalizada,²

2. “Muchos estudiosos tienen problemas con los cantantes. Al menos hasta hace poco, hemos preferido estudiar obras, no sus interpretaciones, y las obras se fijan en textos tanto verbales (libretos) como musicales (partituras). Por ejemplo, analizar el tratamiento de los *Leitmotiv* en el *El anillo* de Wagner, o el manejo de técnicas seriales en *Lulú* de Berg, sitúa nuestra atención en la página impresa y en el proceso compositivo, lo cual deriva en la consiguiente

marcada en gran medida por nuestra idea de arte como repertorio de “objetos de museo”.³

Cuando se define la ópera como una forma simple y continua, podemos hablar de un formalismo “esencialista”, como el que encontramos en la casi totalidad de los diccionarios de uso común y de musicología, como la *Guía Akal de la Música* de Stanley Sadie,⁴ el *Diccionario enciclopédico de la música* de Alison Latham⁵ o *The Concise Oxford Dictionary of Opera* de John Warrack y Ewan West.⁶ Baste como ejemplo el *Diccionario Harvard de Música* de Don Michael Randel:

Un drama que es fundamentalmente cantado, acompañado por instrumentos y presentado teatralmente. El hecho de que la ópera sea sobre todo cantada la distingue de obras dramáticas en las que la música es incidental o claramente

devaluación de las contingencias performativas. Por eso tendemos a preocuparnos más, digamos, por el simbolismo musical del *Orfeo* de Monteverdi, que por lo que costó llevar esa obra al escenario” (“Many scholars also have problems with singers. At least until recently, we have preferred to study works, not their performances, and works are fixed in texts both verbal [librettos] and musical [scores]. For example, analyzing the treatment of leitmotifs in Wagner’s *Ring*, or the handling of serial techniques in Berg’s *Lulu*, focuses the attention on the printed page, and on compositional process, which therefore forces a consequent downplaying of performative contingencies. Thus, we have tended to worry more about, say, Monteverdi’s musical symbolism in *Orfeo* than what it took to get that work on the stage”), en Tim Carter, “What is Opera”, en Helen M. Greenwald, ed., *The Oxford Handbook of Opera* (Nueva York: Oxford University Press, 2014), 16. Todas las traducciones son mías, salvo que se indique expresamente lo contrario.

3. Véase Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992).

4. “Una ópera es un drama puesto en música, para ser representado con acompañamiento orquestal. Puede ser completamente cantado o puede haber secciones de diálogo hablado”, en Stanley Sadie y Alison Latham, *Guía Akal de la música* (Madrid: Akal, 2009), 82.

5. “Una definición razonable que distingue a la ópera de los demás géneros es la de una obra escénica con acompañamiento instrumental en la que el canto es el vehículo principal para tratar la acción dramática y las emociones de los personajes”, en Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 1086.

6. “Ópera (italiano: “obra”; una abreviación de *opera in musica*). Un drama cantado con acompañamiento instrumental con uno o más cantantes con vestuario; * diálogo recitado o hablado puede separar los números musicales”. (“Opera [It.: “work”; an abbreviation of *opera in musica*]. A drama to be sung with instrumental accompaniment by one or more singers in costume; * recitative or spoken dialogue may separate musical numbers”), en John Warrack y Ewan West, *The Concise Oxford Dictionary of Opera* (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1996), 374.

subsidiaria respecto al drama. El hecho de que se presente teatralmente la distingue del oratorio.⁷

La idea de esta esencia formal tiene muchas consecuencias, como la inclusión de la ópera como parte de otros géneros, no en virtud de conexiones históricas, sino como resultado de análisis formales comparativos, como hace John D. Drummond en *Opera in Perspective*, para quien existen “varias formas de drama-musical humano”, de modo que “la *opera* es, estrictamente hablando, un hijo particular en la familia del drama-musical”, que tendría “algunas características básicas en común, y otras que reflejan las culturas de las que es parte”.⁸

Algo más complejas son las visiones “híbridas”, que comprenden la ópera como un conjunto de formas diversas, las cuales podrían armonizar o discordar entre sí. Por su concisión, merece la pena citar la definición de Michael Halliwell en *Opera and the Novel*:

La ópera es una forma híbrida de arte con una historia de perpetua tensión entre las demandas del texto y las de la música, por no mencionar las demandas realizadas por otros géneros como la danza, así como factores tales como el diseño escénico y otros oficios teatrales involucrados. Este conflicto fundamental entre las palabras y la música es tan viejo como la ópera misma y, de hecho, ha sido el tema autorreflexivo de bastantes óperas.⁹

Como ejemplo de tesis armónica puede citarse *The Opera. Past and Present* de William Foster Apthorp, cuando sostiene que “la esencia de la ópera” sería la “unión ‘química’” de tres artes, lo que denomina un “trébol de artes”. Esta capacidad para unir diversas formas sería, en este caso, lo que vincula la ópera con otros géneros, considerados del mismo modo. Apthorp remonta los intentos

7. Don Michael Randel, *Diccionario Harvard de Música*, ed. de Luis Carlos Gago (Madrid: Alianza, 1997), 725.

8. John D. Drummond, *Opera in Perspective* (Mineápolis: University of Minnesota Press, 1980), 13.

9. “Opera is a hybrid art form with a history of perpetual tension between the demands of the text and those of the music, not to mention the demands made by other genres such as dance, as well as factors such as scenic design and other allied theatre crafts. This fundamental conflict between words and music is as old as opera itself and has, in fact, been the self-reflexive subject of several operas”. Michel Halliwell, *Opera and the Novel. The Case of Henry James* (Ámsterdam y Nueva York: Rodopi, 2005), 2.

de hacer ópera a los egipcios y los asirios, aunque sólo los griegos parecerían haberlo conseguido, en cuyo caso ellos merecerían la prioridad como padres de la ópera: “Es evidente que la ópera no puede aparecer hasta darse tal unión o, suponiendo que ello hubiera existido en el viejo drama griego, reestablecerse.”¹⁰ Lo mismo sostiene Francisco Asenjo Barbieri cuando se refiere al drama de Elche como “verdadera ópera religiosa”.¹¹

Otros ejemplos de este tipo de formalismo se pueden encontrar desde Esteban de Arteaga,¹² uno de los primeros historiadores de la ópera, hasta Stanley Sadie,¹³ aunque no siempre lleven este formalismo, como Apthorp o Barbieri, a sus últimas consecuencias filosóficas. La influencia de esta postura es enorme en muchas instituciones académicas del presente, como prueba la consolidación en China, en Estados Unidos y en Europa del sintagma “ópera china”. Muchos investigadores lo utilizan para referirse a un conjunto de géneros (el denominado *xìqǔ*, en pinyin) que nada tienen que ver con la ópera, como también ha ocurrido con el *kabuki* y el *nō*, ambos denominados a veces “ópera japonesa”, o incluso con el *nautanki* de la India.¹⁴

Esto mismo es aplicable a quienes consideran esa hibridación como imposible, al entender la ópera como un objeto “híbrido-caótico”. Esta postura es la más común cuando se quiere atacar la ópera, como ejemplifica bien la famosa chanza de Samuel Johnson: “Ópera italiana, un entretenimiento exótico e irracional que siempre ha sido combatido y siempre ha prevalecido.”¹⁵ Las formas artísticas serían tan distintas entre sí que carecería de todo sentido

10. William Foster Apthorp, *The Opera. Past and Present. An Historical Sketch* (Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1901), 3.

11. Francisco Asenjo Barbieri, 2. *Escritos*, Emilio Casares Rodicio, ed. (Madrid: ICCMU, 1994), 377.

12. Esteban de Arteaga, *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* (Venecia: Carlo Palese, 1785), 1-2.

13. Stanley Sadie, ed., *History of Opera* (Londres: MacMillan, 1990), 1.

14. Esta idea fue defendida por el autor en el XXIV World Congress of Philosophy (cwp 2018), organizado por la International Federation of Philosophical Societies (FISP) y la Universidad de Pekín, China, del 13 al 20 de agosto de 2018, en el China National Convention Center (CNCC), con la ponencia titulada “Western Opera and Chinese Opera: A Philosophical Problem”. Véase Dolores Menstell Hsu, “Musical Elements of Chinese Opera”, *The Musical Quarterly* 50, núm. 4 (1964): 443. Dado que la definición no incluye el tipo de actores, incluso podríamos incluir géneros como el *bunraku* de Japón.

15. Samuel Johnson, *Lives of the English Poets*, vol. II (Londres: C. Bathurst et al., 1781), 499.

unirlas. Un ejemplo prototípico aparece en *Sur les opera* (publicada en 1684) de Saint-Évremond:

Si queréis saber lo que es una ópera, os diré que es un trabajo bizarro de poesía y música, en el que el poeta y el músico se estorban mutuamente, esforzándose en hacer una obra desordenada.¹⁶

El teatro a la moda (1720) de Benedetto Marcello llevará esta idea a su extremo satírico, que en muchos casos se traduce en un recelo ante formas artísticas extrañas a la propia nación, como ocurre en *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1704) de Lecerf de la Vieville.¹⁷ Richard Wagner acude a una idea parecida en *Ópera y drama* (1852), donde parte de una tergiversación del nacimiento de la ópera, un género que “no ha nacido del pueblo, sino del arbitrio histórico”, creado por un grupo de cortesanos que sólo podían ofrecer a sus soberanos un “género artístico enteramente lleno de contradicciones y antinatural”, justamente porque habría invertido la relación forma/contenido, que acaba identificando con la distinción música/drama. La ópera tomó la forma (la música) como fin, cuando el verdadero fin debería ser el contenido (el drama), convertido en un medio. Toda la historia de la ópera, según Wagner, puede interpretarse como un fracaso, desde Metastasio (que “no causó el menor estorbo al músico”) hasta Meyerbeer (cuya música se define como “un efecto sin causa”), pasando por Gluck, Mozart y Rossini.¹⁸ Wagner propone modificar la unión de música y literatura dando prioridad al *drama*, un término opuesto a *ópera*, como se verá en las tipologías románticas.

Muchos autores, haciendo de la necesidad virtud, han convertido esa tensión de formas en una ventaja. Es el caso de autores como Joseph Wechsberg, que incluso duda si considerar “arte” a la ópera, dada su combinación de formas;¹⁹ Oskar Bie, para quien las contradicciones de la ópera son una ventaja

16. “Si vous voulez savoir ce que c’est qu’un Opera, je vous diray que c’est un travail bizarre de Poésie, de Musique, où le Poëte & le Musicien égalment géhennez l’un par l’autre, se donnent bien de la peine à faire un meschant ouvrage”, en Saint-Évremond, “Sur les opera, a Monsieur de Bouquiquant”, en *Oeuvres meslées*, XI (París: Claude Barbin, 1684), 90-91.

17. Benedetto Marcello, *Teatro a la moda* (Madrid: Anaya, 2011); Lecerf de la Vieville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, en Laura Naudeix, *La Première Querelle de la musique italienne* (París: Garnier, 2018).

18. Richard Wagner, *Ópera y drama* (Madrid: Akal, 2013), 70-118.

19. El autor se refiere a la ópera como “la forma de arte más controvertida; de hecho, no hay

para comprender la complejidad de la realidad,²⁰ o Herbert Lindenberger, cuya *Opera. The Extravagant Art* (1984) parte de “una noción de ópera como una forma elevada y extravagante”, marcada por un hipotético “conflicto inherente entre palabra y música”.²¹

Lindenberger nos sirve para dar pie al enfoque formal “temático”, que suele estar vinculado al enfoque híbrido-caótico en su versión positiva, y que en el fondo deriva en un enfoque metafísico, que convierte la ópera en una realidad espiritual suprema. Cuando el caos objetual de la ópera se entiende de forma positiva, comúnmente se apela a los contenidos que resultarían apropiados a ese caos formal. Así cobra interés otra famosa chanza de George Bernard Shaw, cuando ante la pregunta “¿qué es la ópera?” respondió así: “un tenor y una soprano quieren hacer el amor, pero el barítono se lo impide”.²² En *Les Beaux arts réduits à un même principe* (1746), Charles Batteux se refiere a la ópera como un género destinado a lo “maravilloso”, precisamente a causa de sus formas,²³ y algo parecido ocurre en las *Lecciones sobre la estética* de Hegel según la versión de Heinrich Gustav Hotho:

un completo acuerdo sobre si debe ser considerada un arte en absoluto” (“The most controversial art form. In fact, there is no complete agreement on whether it should be considered an art at all”), en Joseph Wechsberg, *The Opera* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1972), 21.

20. Oscar Bie, *Historia Universal de la Ópera*, trad. Santiago Sánchez Calvete (Buenos Aires: Centurión, 1947[1913]). Para Bie la ópera es “difícil”, “paradójica hasta la locura”, un género donde “se estrella la lógica”, “una cortesana”, “un enigma del arte especulativo”, “el arte de las contradicciones”, pero es también por ello “el único arte que influye toda la vida”, “el arte más diverso, pletórico de referencias y empapado de los pensamientos y sentimientos que se acumularon durante décadas”, “una enseñanza personificada de todo lo estético”, precisamente porque aúna “artes contradictorias para ponerlas a prueba en sus últimas excitaciones” (9-12).

21. Herbert Lindenberger, *Opera. The Extravagant Art* (Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1984), 20.

22. Citado en Martha Feldman, *Opera and Sovereignty* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2010), 386.

23. “También puede haber dos clases de Tragedia, una heroica, que se llama simplemente Tragedia: la otra, maravillosa, que se ha llamado Espectáculo Lírico u Ópera. Lo maravilloso se excluye del primer tipo, pues estamos ante hombres actuando como hombres; mientras que, en el segundo, los Dioses actúan como Dioses, con todo el aparato de un poder sobrenatural; lo que no fuera maravilloso, dejaría de ser en cierto modo plausible. Estas dos especies tienen reglas en común, y si tienen alguna particular, es sólo en relación con la condición de los actores o con la elección de los temas donde hay alguna diferencia. / Una Ópera es, pues, la representación de una acción maravillosa. Es lo divino de la epopeya puesto en escena”. (“Il peut y avoir aussi deux espèces de Tragédie, l’une héroïque, qu’on appelle simplement

Particularmente la ópera quiere y debe mantenerse en un limitado círculo de ellos [de temas], y una y otra vez oímos las quejas y alegrías, la desventura y la ventura amorosas, la fama, el honor, el heroísmo, la amistad, el amor materno, el amor filial, conyugal, etcétera.²⁴

Este enfoque aspiraría a explicar por qué los temas característicos de la ópera giran casi siempre en torno al amor y la muerte,²⁵ aunque la idea por excelencia de los formalismos es lo “inverosímil”, como muestran no sólo sus defensores,²⁶ sino también sus detractores.²⁷ Esa inverosimilitud suele ser achacada a la música, que se considera incapaz de expresar cualquier contenido “realista”.

Tragédie: l'autre merveilleuse, qu'on a nommée Spectacle Lyrique ou Opera. Le merveilleux est exclus de la premiere espèce, parce que ce font des hommes qui agissent en hommes; au lieu que dans la seconde, les Dieux agissant en Dieux, avec tout l'appareil d'une puissance surnaturelle; ce qui ne seroit point merveilleux, cesseroit en quelque sorte d'être vraisemblable. Ces deux espèces ont leurs régles communes: & si elles en ont de particulieres; ce n'est que par rapport à la condition des Acteurs ou au choix des matieres où il y quelque différence. / Un Opera est donc la représentation d'une action merveilleuse. C'est le divin de l'Epopée mis en spectacle”), en Charles Batteux, *Les Beaux arts reduits a un même principe* (París: Durand, 1746), 211. Esta idea de la ópera como representación de una acción maravillosa es esencial, aunque sólo sea porque aparecerá en la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alambert, así como en Lefranc de Pompignan.

24. George W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 1989 [1834]), 171.

25. “La muerte es un tema tan probable como improbable para un libro de ópera. Los cuatrocientos años de historia de esta forma de arte han demostrado que los compositores y libretistas buscan temas poderosos que hablen a su público, y parece que pocos temas hablen tan alto y con tanta fuerza como el amor y la muerte”. (“Death is both a likely and an unlikely theme for a book about opera. The four-hundred-year-old history of this art form has demonstrated that composers and librettists look for powerful subjects that speak to their audiences, and it would seem that few subjects speak as loudly or powerfully as love and death”), en Linda Hutcheon y Michael Hutcheon, *Opera. The Art of Dying* (Cambridge y Londres: Harvard University Press, 2004), 1.

26. La idea incluso aparece en Alberto Basso, ed., *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, vol. 1 (Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1995), XIII, que define la ópera como “la expresión más sorprendente de lo inverosímil, la tarea de acelerar el curso de las emociones provocadas por las situaciones escénicas y de dilatar y potenciar su efecto”. (“L'espressione più sorprendente dell'inverosimile, il compito di accelerare il corso delle emozioni provocate dalle situazioni sceniche e di dilatarne e potenziarne l'effetto”).

27. Así se opone a ella Raimondo Boucheron, *Filosofía della musica o Estetica applicata a quest'arte* (Milán: Giovanni Ricordi, 1842), 51: “Resulta increíble que hombres educados en la belleza de las artes hayan confundido el canto de la mujer que acuna a su hijo para dormirlo, y

Las ideas subjetuales de ópera

Las ideas subjetuales, también atravesadas por la distinción sujeto/objeto, son más variadas que las objetuales, dada la necesidad de apelar al segundo término de la ecuación. El enfoque “idealista” supone que las óperas son la materialización de la “idea” de un genio creador. El propio nacimiento de la ópera se ha interpretado a menudo como la materialización de la “idea” de un grupo de académicos, según la distinción idealista teoría/práctica, como en parte ya hemos visto en Wagner. Pero hay dos compositores que han recibido mayor atención en la bibliografía desde este enfoque: Claudio Monteverdi y el propio Richard Wagner. El ejemplo más obvio en torno a la primera figura es *Monteverdi. Creator of Modern Music* (1950) de Leo Schrade, quien llega a afirmar que “el drama musical fue creado por Monteverdi solo, sin ningún precursor real”, y quita toda importancia a las óperas previas.²⁸

Se pueden encontrar otros muchos ejemplos de este “mito monteverdiano” desde Ansaldo Cotta²⁹ hasta Mauro Calcagno,³⁰ pero los ejemplos más clara-

del artesano que aligera el trabajo cotidiano, con el canto dramático, encontrando absurdo que se muera cantando, es decir, expresando los últimos acentos con la propia lengua, mientras que no se encuentra absurdo que estos acentos sean en verso. Es necesario haber escuchado a Lalande, Pasta, Malibran, Morandi, y Lablache, y Tamburini, y Donzelli, y Rubini, y Tacchinardi, y Filippo Galli en *L'Agnese*, en *La Gazza Ladra*, en *Otello*, en *Giulietta e Romeo*, en *Il Pirata*, en *La Straniera*, en *Norma*, para convencerse de la verdad que puede asumir el canto dramático, y cómo incluso desaparece la idea de artificio cuando el arte ha alcanzado ese grado supremo de sentimiento”. (“Fa stupore che uomini educati al bello delle arti abbiano confuso il canto della donnicciuola che sta cullando il bimbo per addormentarlo, e dell'artiero che fa più lieve il diuturno faticare, col canto drammatico, trovando assurdo che vi si muoja *cantando*, cioè esprimendo con un linguaggio proprio gli ultimi accenti, mentre poi non si trova assurdo che questi accenti siano in versi. Conviene avere sentito la Lalande, la Pasta, la Malibran, la Morandi, e Lablache, e Tamburini, e Donzelli, e Rubini, e Tacchinardi, e Filippo Galli nell' *Agnese*, nella *Gazza Ladra*, nell' *Otello*, nella *Giulietta e Romeo*, nel *Pirata*, nella *Straniera*, nella *Norma*, per convincersi della verità che può assumere il canto drammatico, e come sparisca persino l'idea d'artificio quando l'arte ha raggiunto quel sommo grado di sentimento”).

28. “By Monteverdi alone, without any real precursor”, en Leo Schrade, *Monteverdi. Creator of Modern Music* (Londres: Victor Gollancz LTD, 1979), 226.

29. Véase Paolo Fabbri, *Monteverdi*, trad. Carlos Alonso (Madrid: Turner, 1989), 478.

30. Véase Mauro Calcagno (*From Madrigal to Opera* [Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 2012], 18-24), para quien *ópera* sería la materialización de la idea moderna de sujeto, que se podría remontar al petrarquismo, entendido como un “paradigma cultural” que habría determinado desde entonces la cultura europea. El lugar idóneo para entender qué sea la ópera no sería ya Monteverdi, sino una obra concreta de Monteverdi: *Orfeo*. Calcagno

mente idealistas giran en torno a Wagner, empezando por “Richard Wagner en Bayreuth” de Friedrich Nietzsche, que se refiere así a la creación del teatro wagneriano:

Que un individuo en el transcurso de una vida humana ordinaria pueda presentar algo radicalmente nuevo, eso puede irritar, en efecto, a todos aquellos que tienen una confianza ciega en el carácter paulatino de toda evolución, como si esa parsimonia fuese una especie de ley moral: ellos mismos son lentos y exigen lentitud —y he aquí que ahora ven a alguien muy veloz, no se explican cómo lo consigue y acaban siendo malignos con él. De una empresa de las características de Bayreuth no había ningún tipo de síntomas precursores, ni hubo transiciones ni tampoco mediaciones de ninguna clase; el largo camino que conducía a la meta, así como la meta misma, no los conocía nadie, excepto Wagner. Ha sido esta empresa la primera circunnavegación en el campo del arte: en la cual, por lo que parece, se descubrió no sólo un arte nuevo, sino el arte mismo.³¹

Como consecuencia de esta sintonía entre ambos, la cadena Monteverdi-Wagner se repite a menudo en la bibliografía. Un ejemplo radical es Rafael Mitjana, cuando atribuye a Monteverdi la tarea de “reivindicar los derechos de los sentidos y de la música libre, únicamente sujeta a los impulsos de su corazón de hombre superior”,³² y afirma después que “obedeciendo tan sólo a los movimientos pasionales, Wagner, lo mismo que MONTEVERDE, hace su revolución”.³³

Esta postura linda con el enfoque “psicológico”, que no pone tanto el acento en lo *producido* a través de la idea, como en su *productor*, ya sea como individuo o como paradigma del colectivo. En un caso extremo, la ópera nos situaría

comienza su libro con una cita de Adorno: “Toda ópera es Orfeo”, y termina con otra cita del filósofo alemán, según la cual *Orfeo* sería “la primera ópera auténtica” (1-14 y 42). La ópera misma, entendida aquí como plasmación de ese primer analogado petrarquiano, sería una idea de subjetividad. La única virtud de este enfoque es que le permite interpretar al protagonista de la ópera como una subjetualidad concreta. En *Orfeo* de 1607, éste sería el príncipe de Mantua, Francesco Gonzaga.

31. Friedrich Nietzsche, “Richard Wagner en Bayreuth”, *Escritos sobre Wagner*, Joan B. Llinares, ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 2003), 88.

32. Rafael Mitjana, *Claudio Monteverde (1567-1643) y los orígenes de la ópera italiana. Conferencia leída en el Centro de Estudios Estéticos de Uppsala el 7 de diciembre de 1909* (Málaga: Establecimiento Tipográfico “La Moderna”, 1911), 15.

33. Mitjana, *Claudio Monteverde*, 21.

ante *el* psiquismo como tal, casi como una psique que, desde sí misma, contiene al resto de psiquismos, o incluso (en virtud de algún tipo de panpsiquismo más o menos reconocido) elementos externos al psiquismo, pero sólo abordables desde éste. En el ensayo de Robert Donington, *Opera and its Symbols* (1990), la ópera nos conduce —por medio de la escucha— al universo del “inconsciente”,³⁴ como también ocurre en *El espíritu de la ópera. La exaltación de las pasiones humanas* de Marie-France Castarède, basado en la idea de que “mucho antes de amar a la persona de la madre, el bebé ama a la voz materna”,³⁵ de modo que la ópera nos retrotraería a esa conexión originaria. La autora incluso acepta la ingenua idea de Roland Barthes en *L'obvie et l'obtus*, que identifica los registros vocales con las figuras familiares:

En nuestra sociedad occidental, a través de los cuatro registros vocales de la ópera, es Edipo quien triunfa: toda la familia está ahí, padre, madre, hija e hijo, simbólicamente proyectados —sean cuales fueren los avatares del argumento y las alterancias de los roles— en el bajo, la contralto, la soprano y el tenor.³⁶

Una idea similar ha sido mantenida por Susan Rutherford (2012), que apela a las “relaciones paternofiliales” construidas “por medio de la ‘musicalidad comunicativa’ no verbal de una interacción vocal mutua”,³⁷ análoga a la impostación de la voz típica de cierto repertorio, lo que explicaría nuestro placer auditivo.³⁸

34. “Casi tan inmediata como los sueños, y mucho más coherente, la ópera ofrece un camino real al inconsciente, recurriendo a regiones de la psique en las que la conciencia tiene poco poder de penetración”, (“Almost as immediately as dreams, and fare more coherently, opera offers a royal road into the unconscious, drawing as it does on regions of the psyche where consciousness has little power to penetrate”), en Robert Donington, *Opera and its Symbols. The Unity of Words, Music, and Staging* (New Haven y Londres: Yale University, 1990), 3.

35. Marie-France Castarède, *El espíritu de la ópera. La exaltación de las pasiones humanas*, trad. Julià de Jòdar (Barcelona: Paidós, 2003), 18.

36. La autora deduce de ahí que “lo propio de la ópera es ofrecer al inconsciente de cada oyente un espejo (con mayor o menor fuerza reflectante, según el genio del compositor) de sus fantasmas originarios: fantasmas del nacimiento y de la muerte, de la escena primitiva, de la diferencia de los sexos, de la seducción, de la castración. Todos estos enigmas han exigido, en el imaginario del compositor, respuestas que éste nos entrega a través de una historia ofrendada a nuestra fantasmagoría personal. De esta suerte, el oyente espectador es invitado a una regresión onírica” (Castarède, *El espíritu de la ópera*, 23).

37. Susan Rutherford, “Voices and Singers”, *Cambridge Companion to Opera Studies*, Nicholas Till, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 117.

38. “Nuestro placer por la fragmentación melismática de la ópera o la oclusión de la palabra

Otro enfoque subjetualista común en la literatura es el “retórico”. Lo esencial de la ópera no sería su poder para imbuirnos en un psiquismo individual o genérico, sino su capacidad para despertar o mover determinadas emociones, ideas o afectos, en virtud de una serie de cualidades retóricas. Jean de La Bruyère, por ejemplo, afirma que lo propio de la ópera consistiría en mantener “los espíritus, los ojos y las orejas bajo un mismo encantamiento”.³⁹ Esta unión de sentidos es un análogo perfecto de la unión de artes de las visiones híbridas. Este enfoque es frecuente desde los orígenes de la ópera, pero resulta especialmente común a partir de mediados del siglo XVII, cuando se extienden las ideas publicadas en *Les passions de l'âme* (1649) de Descartes, luego continuadas por Marin Mersenne, que confluyen con la tradición de la denominada “música poética”, la teoría de los afectos (*Affektenlehre*) y las famosas equivalencias de Charpentier, Mattheson y Rameau de tonalidades musicales y afectos concretos.⁴⁰

La aplicación *ad hoc* de estas teorías a la ópera está muy marcada por la forma en que se ha interpretado su nacimiento. En el octavo capítulo de su *Italian Opera*, David R. B. Kimbell sostiene que, desde Monteverdi, “la expresión convincente y conmovedora de las afecciones hubo de ser la tarea principal del compositor de ópera”.⁴¹ John Bokina llega a mantener, desde una postura idealista, que “la ópera barroca temprana en su conjunto fue la culminación de la especulación del Renacimiento sobre el poder retórico de la música”, algo que justifica desde un formalismo temático, al sostener que “de todas las artes, la música fue la más apta tanto para representar como para despertar las pasiones o los afectos”.⁴² También Heinrich F. Plett, en el capítulo sobre música en

puede provenir de nuestros primeros recuerdos de comunicación compartida con nuestros cuidadores. En lugar de alimentar la ansiedad, estos sonidos tal vez sean el recuerdo de un entorno educativo”. (“Our pleasure in opera’s melismatic fragmentation or occlusion of the word may stem from our earliest memories of shared communication with our carers. Rather than fuelling anxiety, these sounds perhaps recall a nurturing environment”) (Rutherford, “Voices and Singers”, 123).

39. *Les caractères de M. de La Bruyère*, I (Ámsterdam: Pierre Hiccar, 1756), 126-127. La definición aparece, con la cita a La Bruyère, en la voz “Opera” de la *Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, XI (Neuchatel: Samuel Faulchese & Compagnie, 1765), 494.

40. Véase Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000).

41. David R.B. Kimbell, *Italian Opera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 140.

42. John Bokina, *Opera and Politics: From Monteverdi to Henze* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1997), 22.

Rethoric and Renaissance Culture, supone que “el rasgo común más evidente que comparten la música y la retórica es su pretendida eficacia”, y pone como ejemplo las óperas de Monteverdi.⁴³

Por último, podemos destacar los enfoques “vocalistas”, que convierten la ópera en una plataforma para la voz o el canto. Lo esencial de la ópera serían los cantantes, una idea vinculada al tema de Orfeo que, en el fondo, tampoco se comprende sin la apoteosis de Monteverdi como compositor genial. Baste un ejemplo de *Operatic Afterlives* (2011) de Michal Grover-Friedlander:

Este libro sigue las implicaciones más extremas que implica la ópera, fundada como está en el mito de Orfeo: un intento por revivir a los muertos con el poder otorgado al canto. El curso de la historia de la ópera está determinado por manifestaciones estilísticas sobre el poder del canto en lirismo, virtuosismo, fuerza dramática, sincronización con el texto, etc. El legado órfico de la ópera se encuentra en casi todos los aspectos del canto, empezando por el hecho mismo de que el canto es el modo de expresión del personaje. Si los personajes son la fuente y el origen de sus expresiones, si la canción surge de ellos (que es como concebimos el pensamiento y la conversación de las personas dramáticas), entonces todos ellos hablan y piensan en canciones. [...] Los personajes operísticos son todos descendientes de Orfeo.⁴⁴

43. Heinrich F. Plett, *Rhetoric and Renaissance Culture* (Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter, 2004): “Thus music claims to be able both to soothe and stir affections in the human soul. Perhaps the most famous musical expression of a passion is the *Lamento* of Arianna which has survived as the only musical piece from an opera of the same title now lost. At its performance in 1607, the audience is reported to have been moved to tears; so strong evidently was its emotional potential that it engendered an overwhelming effect” (373).

44. “This book follows the most extreme implications of what opera entails, founded as it is on the myth of Orpheus: an attempt to revive the dead with the power granted to singing. The course of the history of opera is determined according to stylistic manifestations of the power of singing in lyricism, virtuosity, dramatic force, synchronization with text, etc. Opera’s Orphic legacy is located in almost all aspects of singing, starting from the very fact that singing is its character’s mode of utterance. If characters are the source and origin of their utterances, if song stems from them (which is how we conceive of the dramatic personae’s thinking and conversing), then they all speak and think in songs. [...] Operatic characters are all descendents of Orpheus”, en Michal Grover-Friedlander, *Operatic Afterlives* (Nueva York: Zone Books, 2011), 13-14. La autora aclara sus influencias más adelante, y remarca que lo esencial de la ópera es la voz: “Sigo a Abbate, Cavell, Starobinski, Poizat y otros en la posición de la voz cantante por encima de todos los demás componentes como lo esencial en la ópera”. “I join Abbate, Cavell, Starobinski, Poizat, and others in positioning the singing voice above all other constituents as

Como se ha visto, estos subtipos pueden combinarse para comprender los presupuestos filosóficos fundamentales de un autor. Por ejemplo, la visión de Castarède, basada en la voz materna, tiene elementos “psicologistas” y “vocalistas”, estando los segundos subordinados a los primeros.

Las ideas ontológicas de ópera

Las visiones “ontológicas”, tal como las entenderemos aquí, hacen hincapié en realidades teóricamente interobjetuales (como “mundo” o “naturaleza”), donde los sujetos quedan hasta cierto punto emborronados, subordinados a ese universo de objetos que se limitan a reproducir de forma pasiva. Desde este enfoque, la ópera sería entendida precisamente en tanto que parte de ese mundo, comprendido como una totalidad dinámica, pero también fija, ahistórica y, por tanto, sincrónica. El mejor ejemplo de esta postura lo encontramos en *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819-1859) de Arthur Schopenhauer,⁴⁵ cuya influencia sobre Wagner es conocida.⁴⁶ Desde la metafísica musical del alemán (heredera de ideas previas, como la cosmología pitagórica, la *episteme* platónica, la música del *quadrivium* y la “matemática inconsciente” leibniziana), la ópera se presenta como una “inversión” del verdadero papel ontológico de la “música” (entendida como sónica, no-lingüística), pues la *Wille* desbordaría por completo el lenguaje. La única ópera “auténtica” es aquella que se entrega a la música, entendida como “una objetivación y un trasunto tan *inmediato* de la íntegra *voluntad* como lo es el mundo mismo”, y establece así “una analogía entre la música y las ideas, cuya manifestación en la pluralidad e imperfección es el mundo visible”. De esta manera entiende Schopenhauer las óperas de Gioachino Rossini, cuya música habla “tan clara y puramente su *propio* lenguaje” que “no precisa de las palabras y por eso también surte todo su efecto al ser interpretada con sim-

what is essential to opera” (16). Otras influencias citadas más adelante son Gary Tomlinson y Slavoj Žižek.

45. Aunque estaríamos tentados a situar su ontología como un espiritualismo, dado el antropomorfismo aparente de la idea de “voluntad”, la *Wille* del alemán se asemeja más a una fuerza cósmica interobjetual, que desborda a los sujetos en tanto que “rationales”, etc., para comprenderlos como naturales, cósmicos, movidos por fuerzas “inconscientes”, etc., cuyo sentido último es aplicable tanto a lo biológico como a lo físico o lo químico.

46. Véase Milton E. Brener, *Wagner and Schopenhauer. A Closer Look* (Nueva York: Xlibris, 2014).

ples instrumentos orquestales”.⁴⁷ Una interpretación similar parece esbozarse en Kierkegaard, cuando propone cerrar los ojos para escuchar *Don Giovanni*.⁴⁸

Esto puede parecer algo superado en el presente, pero no lo es. El formalismo musical, desde Eduard Hanslick en adelante, mantuvo esta postura sobre la ópera después de Schopenhauer,⁴⁹ y el filósofo americano de la música más influyente de las últimas décadas, Peter Kivy (1934-2017), siempre mantuvo que la ópera sólo podía ser un arte auténtico en términos musicales, debido a un supuesto “problema” de la música para expresar cualquier tipo de contenido lingüístico. Kivy llega a esta conclusión desde una posición formalista híbrido-caótica de la ópera cuyos fundamentos descansan en esta tradición ontológica, ligada a la idea (acuñada por Wagner) de “música absoluta”.⁵⁰ Por repetir dos de sus ejemplos: la realización de la idea de ópera como *dramma per musica* haría que uno se aburriera escuchando a Monteverdi, mientras que las óperas de Mozart producirían un evidente placer estético por sus cualidades sinfónicas, instrumentales.⁵¹

Las ideas superestructurales de ópera

El concepto central de las visiones superestructurales es el de “sociedad”, en la que un grupo consigue imponerse a los demás, al funcionar como infraestructura que reproduce las superestructuras necesarias para mantenerse, entre las cuales estaría la ópera, que se entendería como un mero reflejo de esa infraestructura. Según se comprenda esa sociedad como organizada por clases (burgueses y proletarios, etc.) o según formas políticas abstractas (monarquía, aristocracia, república, democracia, etc.), tendremos dos formas distinguibles

47. Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, Roberto R. Aramayo, ed. (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003), 351-355.

48. Daniel Martín Sáez, “Kierkegaard y Mozart. La muerte a través de Don Giovanni”, en José María Carabante y Antonio Lastra, eds., *El Libro de Kierkegaard. Estudios en el segundo centenario de su nacimiento (1813-2013)* (Valencia: Nexofia, 2013), 76-92.

49. Véase Marianne Betz, “Opera Composition and Cultural Environment”, en Greenwald, *The Oxford Handbook of Opera*, 632.

50. Véase Carl Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, trad. Ramón Barce Benito (Barcelona: Idea Books, 1999).

51. Daniel Martín Sáez, “La idea de ópera de Peter Kivy. El caballo de Troya del formalismo”, en José Antônio Baeta Zille, ed., *Diálogos com o Som*, vol. V (Minas Gerais: Escola de Música de la Universidade Estadual, 2019), 221-246.

de entender la ópera: una “sociologista” y otra “politologista”, al funcionar la dicotomía sujeto/objeto desde la distinción entre la sociedad (realidad intersubjetual) y la ópera (objeto), y al acudir para ello a la metáfora del reflejo (la ópera refleja a la sociedad o al poder).

Entre las ideas sociologistas destacan, por sus pretensiones filosóficas, algunas ideas de T. W. Adorno. En el capítulo “Ópera” de su *Dissonanzen* (1968), interpreta la hipotética “crisis de la ópera” del siglo xx, refiriéndose al contraste entre “un público maltratado económicamente” y los “onerosos costes de producción” del género. Adorno define la ópera *desde* la sociedad, definida en este caso como una “sociedad de masas” marcada por las tecnologías y el realismo del cine, que haría “insoportables las personas que cantan como si fuese algo natural”, pero también el “privilegio cultural” operístico, su “glorificación del individuo” y “todo lo que de modo inverosímil se finge en cada ópera”. Sus ideas derivan así en el enfoque híbrido-caótico, lo que explica su cercanía a la posición de Schopenhauer: las únicas óperas posibles en el siglo xx son aquellas que, como las obras de Schoenberg, se oponen a “las tradicionales obligaciones de una opulenta tarde de teatro”, y producen “la victoria de la composición sobre la ópera”. Así ocurriría en las óperas de Alban Berg, como *Wozzeck*, cuya calidad se explicaría por “una estructura compositiva autónoma, ajena por completo al drama musical precedente”, o *Lulu*, cuya “música trasciende también aquí el género al que pretende complacer”.⁵² Al enfoque híbrido-caótico se opone, como ideal, el abandono de la ópera como género, que se lograría transformándola en música. Otras ideas sociologistas se pueden encontrar en la *Historia social de la ópera* de Daniel Snowman, para quien “el código más apropiado respecto a la forma de vestir, el precio de una localidad, el comportamiento de otros miembros integrantes de la audiencia, la supuesta omnicompetencia de un acosado gerente, la amenaza de acciones legales... todo ello forma parte de la historia de la ópera”.⁵³ Si se considera que esto es lo esencial y puede explicar la “historia” operística, estaríamos ante un sociologismo.

52. Theodor W. Adorno, *Dissonancias. Introducción a la sociología de la música*, trad. Gabriel Menéndez Torrellas (Madrid: Akal, 2009), 256-261. Sobre las ideas de Adorno en torno a la ópera véase Daniel Martín Sáez, “La crisis de la ópera en la obra de Theodor Adorno. Historia y crítica de un tópico infundado”, *Opus. Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* 27, núm. 1 (2021), 1-19.

53. Daniel Snowman, *Historia social de la ópera*, trad. Ernesto Junquera (Madrid: Siruela, 2012), 123.

El enfoque “politologista” podemos encontrarlo en obras como *Opera and Politics: From Monteverdi to Henze* (1997) de John Bokina, que acude a la metáfora del “reflejo”:

Desde su origen en las cortes aristocráticas de Italia, la ópera ha sido un arte eminentemente político. Ha reflejado, en formas complejas y mediadas, a los personajes y acontecimientos políticos significativos que han conformado al mundo occidental moderno: reyes y golpes de Estado, clases y conflictos de clase, rebeliones y revoluciones. Al retratar a la política en este nivel macro, la ópera ha abordado muchos de los temas característicos del pensamiento político moderno y contemporáneo: la monarquía y el republicanismo; las relaciones entre clases, estados y géneros; la revolución y la utopía; y las funciones del arte y el artista en una sociedad cada vez más compleja.⁵⁴

Ruth Bereson, en *The Operatic State. Cultural Policy and the Opera House* (2002), ha mantenido que “la ópera ha desempeñado la función de legitimar el poder del Estado por medio del uso de rituales ceremoniales desde sus inicios”, y establece tal conexión entre la ópera y algunas formas políticas que llega a identificarlas, al entender ciertos rituales monárquicos como operísticos: “el papel ritual que la monarquía británica desempeña con sus carruajes, uniformes, palacios, ceremonias y joyas” es, para nuestra autora, “operístico”.⁵⁵ Mitchell Cohen, profesor de Ciencia Política en el Baruch College en el Graduate Center of the City University of New York, ha caído en posiciones similares en *The Politics of Opera: A History from Monteverdi to Mozart* (2017). El politólogo, como todos los anteriores, utiliza una idea de política marcada por la división secularizadora entre política y religión, lo que explica que desatiendan por completo los Estados Pontificios, uno de los más importantes de Europa

54. “From the time of its origin in the aristocratic courts of Italy, opera has been an eminently political art. It has reflected, in complex and mediated forms, the significant political personages and events that have shaped the modern Western world: kings and coups, classes and class conflict, rebels and revolutions. As it portrayed politics at this macro level, opera has addressed many of the characteristic themes of modern and contemporary political thought: monarchy and republicanism; the relations between classes, statuses, and genders; revolution and utopia; and the roles of art and the artist within an increasingly complex society”, en Bokina, *Opera and Politics*, 2.

55. Ruth Bereson, *The Operatic State. Cultural Policy and the Opera House* (Londres y Nueva York: Routledge, 2002), 3-4.

en el siglo xvii.⁵⁶ Por la misma razón, Cohen olvida el caso crucial de la Mancomunidad de Polonia-Lituania, tan vinculada al catolicismo en estos años.⁵⁷

Una deriva de este enfoque político es el enfoque “republicanista”, que podemos encontrar en autores como Gerard Mortier, para quien “los primeros grandes éxitos del género operístico se producen en ciudades republicanas, urbes mercantiles como Venecia y Hamburgo, y se dirigen a ciudadanos”, marcando así la historia del género.⁵⁸

Las ideas románticas de ópera

La idea de “obra” es la clave de las visiones románticas, cuyo modelo no es un conjunto de parámetros formales, sino más bien un género previo o futuro conformado por obras ideales, cuya objetualidad sólo se puede explicar en términos históricos. Distingo dos enfoques: el “nostálgico”, según el cual la ópera ha de seguir un tipo de obra ideal existente en el pasado, y el “alquímico”, que se refiere más bien a un proyecto futuro, para el cual sólo se empiezan a dar las condiciones históricas en el presente más inmediato del compositor.

El enfoque “nostálgico” puede ser negativo o positivo, según se considere que la ópera consigue o no asemejarse a su modelo antiguo. El “positivo” aparece del modo más claro en el primer gran diccionario musical de la historia, el famoso *A Dictionary of Music and Musicians* de George Grove, donde el modelo de la ópera es el teatro griego, de hecho, denominado ya como “ópera”:

OPERA. (Italiano: *Opera*, abreviación de *Opera in Musica*, una ‘Obra Musical’, *Drama per la Musica*; Francés: *Opéra*; Alemán: *Oper*, *Singspiel*). Un drama, trágico o cómico, totalmente cantado, con una adecuada escenografía y acción, con acompañamiento de una orquesta completa.

Puede parecer extraño hablar de la ópera como una de las instituciones más antiguas que existen; sin embargo, la búsqueda de su origen nos lleva de vuelta a

56. Mitchell Cohen, *The Politics of Opera: A History from Monteverdi to Mozart* (Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2020).

57. Daniel Martín Sáez, “Ópera y diplomacia entre Italia y Polonia: del paso de Vladislao Vasa por Florencia hasta la inauguración del teatro de Varsovia”, en Iskrena Yordanova y Francesco Cotticelli, eds., *Diplomacy and Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in Europe of the Ancien Régime* (Viena: Hollitzer Verlag, 2019), 37-62.

58. Gerard Mortier, *Dramaturgia de una pasión* (Madrid: Akal, 2010), 12-13.

un tiempo muy anterior al comienzo de la Era Cristiana; de hecho, debemos obtener sus detalles de la Historia de la Grecia Antigua, ya que es tan antigua como el propio Drama. Fue criada en Atenas, en ese glorioso Teatro cuyas propiedades acústicas nunca han sido igualadas. Sus primeros libretistas fueron Esquilo y Sófocles; y su primera orquesta, una banda de lirás y flautas. No hay duda de esto.⁵⁹

Esta idea, que hoy puede sonar desfasada, aún se puede encontrar en obras relativamente recientes como *An Invitation to the Opera*, de John Louis DiGaetani:

La historia de la ópera comienza con una de las fuentes más antiguas de la civilización occidental: la cultura de la antigua Grecia. Uno de los regalos más duraderos e impresionantes de los antiguos griegos a nuestra cultura es el drama en forma de tragedia. Las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides siguen siendo los fundamentos del teatro en Occidente. De ese rico campo de la tragedia griega temprana creció la forma de arte que llamamos ópera.⁶⁰

El enfoque nostálgico “negativo” considera la ópera como una “caricatura” del teatro griego, y ha sido aún más influyente. Tomaré como paradigma de este enfoque la idea expuesta por Friedrich Schelling en su *Philosophie der Kunst*:

Quiero observar aún que la composición más perfecta de todas las artes, la reunión de poesía y pintura por la danza, es sintetizada a su vez en la manifestación teatral más compleja que fue el drama en la antigüedad, de la que sólo nos ha quedado una caricatura, la ópera, que, con un estilo más elevado y noble por parte de la poesía así como de las demás artes concurrentes, podría conducirnos de nuevo a la representación del antiguo drama combinado con música y canto.⁶¹

59. George Grove, *A Dictionary of Music and Musicians, by Eminent Writers, English and Foreign, with Illustrations and Woodcuts*, vol. 2 (Londres: MacMillan and Co., 1880), 497.

60. “Opera’s history begins with one of the most ancient sources of Western civilization, the culture of ancient Greece. One of the most enduring and impressive gifts of the ancient Greeks to our culture is drama in the form of tragedy. The plays of Aeschylus, Sophocles, and Euripides remain the foundations of theater in the West. From that rich field of early Greek tragedy grew the art form we call opera”, en John Louis DiGaetani, *An Invitation to the Opera* (Nueva York y Oxford: Facts on File Publications, 1986), 13.

61. Friedrich Schelling, *Filosofía del arte*, trad. Virginia López-Domínguez (Madrid: Tecnos, 1999), 492.

Schelling mantiene cierto formalismo en la consideración de una y otra obra, tomando la ópera como un género híbrido-caótico, frente al teatro griego, que sería híbrido-armónico, pero el criterio de la distinción es esencialmente histórico. Esta visión es mucho más importante y recurrente de lo que parece. Unas siete décadas después, Nietzsche acude a la misma metáfora para entender la ópera, por oposición a la tragedia griega, cuya esencia sólo podríamos conocer en las siguientes condiciones:

cuando alguna vez, en una hora intensa y rica de fantasía, hacemos desfilar ante nuestra alma la *ópera* de un modo tan idealizado, que se nos da precisamente una intuición del drama musical antiguo. Pues por muy desfiguradas que se encuentren todas las proporciones en la denominada gran ópera, aun cuando ésta sea producto de la dispersión, no del recogimiento, esclava de la peor de las versificaciones y de una música indigna [...] no hay, con todo, ningún otro medio de hacerse una idea clara sobre Sófocles más que intentando adivinar, a partir de esa caricatura, su imagen primordial, y eliminando con el pensamiento, en una hora de entusiasmo, todo lo torcido y desfigurado.⁶²

La conexión con las teorías híbrido-caóticas, propias del siglo XVIII, es obvia incluso en términos históricos. Un precedente de esta definición, todavía no romántico, se puede observar en la primera parte de la *Dissertation sur la Tragédie Ancienne et Moderne* de Voltaire, dedicada a “Las tragedias griegas imitadas por algunas óperas italianas y francesas” en el cual compara la ópera y la tragedia para destacar la superioridad de la segunda, hasta el punto de afirmar que “la ópera, seduciendo a los italianos con los placeres de la música, destruyó la verdadera tragedia griega que había hecho renacer”.⁶³

El enfoque “alquímico”, por el contrario, sitúa esa obra ideal en el futuro. De nuevo, Wagner y el joven Nietzsche cobran especial protagonismo, pero no para definir la “ópera” como género realmente existente, sino para defender un nuevo proyecto melodramático, derivado *de facto* de la ópera, pero *de dicto* distinto e incluso opuesto, denominado “drama”. El drama, entendido como “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), supone una visión alquímica donde no sólo se funden todas las artes, como comúnmente se repite, sino también todas

62. Friedrich Nietzsche, “El drama musical griego”, en *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 2010), 207-208.

63. *Oeuvres complètes de Voltaire*, t. III (París: Antoine-Augustin Renouard, 1819), 472-473.

las facultades humanas y los saberes imaginables, e incluso todas las contradicciones sociales. El drama aparece como una especie de microcosmos, nutrido no sólo por las artes del presente, sino también de alguna forma por las artes del pasado, junto a otros saberes científicos, religiosos e históricos. No se trata sólo de una fusión de artes, sino también de una fusión de épocas y saberes, plasmados en esas “obras totales” de Wagner. Es interesante constatar cómo continúa funcionando, en un segundo plano, el subtipo nostálgico. En *La obra de arte del futuro*, la danza, la música y la poesía aparecen como “tres encantadoras hermanas helénicas” que han de unirse “concertando sus miembros y sus pechos en un apasionado beso de amor”.⁶⁴ La *alquimia* resultante puede observarse en el siguiente pasaje: “La gran obra de arte integral [*grosse Gesamtkunstwerk*], que ha de abarcar todos los géneros del arte utilizando en cierto modo como medio a cada uno e incluso aniquilándolos en aras de la consecución de la finalidad global *de todos ellos*.”⁶⁵

Nietzsche profundiza en esta idea en “Richard Wagner en Bayreuth”. La ópera se comprende, como hemos visto, desde una visión nostálgica negativa, que llevaría precisamente a la necesidad de un nuevo género, capaz de culminar el verdadero impulso de la ópera:

Todas las artes modernas que ha habido hasta ahora, bien sea en cuanto artes solitarias y atrofiadas o en cuanto artes determinadas por el lujo, con la existencia de dicha empresa han perdido la mitad de su valor; incluso los vacilantes y mal conjuntados recuerdos de un arte verdadero que nosotros los modernos teníamos en nuestra memoria gracias a los griegos, desde este momento deben quedar en suspenso mientras no sean capaces de brillar ahora ellos mismos a la luz de una nueva comprensión [...] nosotros, los discípulos del arte resucitado.

Pero esa unión es futura, suponiendo una unión de saberes, poesía, historia, mitología, que confluyen en la propia figura de Wagner:

El innovador del drama simple, el descubridor de la posición de las artes en la verdadera sociedad humana, el poetizante intérprete de pretéritas formas de considerar la vida, el filósofo, el historiador, el esteta y crítico Wagner, el maestro del lenguaje,

64. Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, trad. Joan B. Llinares y Francisco López (Valencia: PUV, 2007), 59.

65. Wagner, *La obra de arte del futuro*, 47.

el mitólogo y mitopoeta que por vez primera acabó de forjar un anillo que abrazó un todo magnífico, antiquísimo, tremendo conjunto, en el cual dejó grabadas las runas de su espíritu —¡qué caudal de saber tuvo que reunir y abarcar Wagner para poder convertirse en todo esto!⁶⁶

El carácter objetualista se observa en que todo ello se encarna en una “obra” mediante un proceso de simplificación:

Wagner [...] agarra y reúne lo que estaba aislado, debilitado y abandonado, tiene, si está permitida una expresión médica, una fuerza *astringente*: en este sentido pertenece a las más grandes potencias culturales. Impera sobre las artes, las religiones, las diferentes historias de los pueblos y, no obstante, es la antítesis de un polígrafo, de un espíritu que solamente recopila y ordena: porque es un escultor que sintetiza en una única imagen y le da vida a lo que ha unificado, con lo cual es un *simplificador del mundo*.⁶⁷

Esta postura no se puede entender como una visión híbrido-armónica, pues incluye la dimensión diacrónica y, por tanto, desborda el formalismo. El tema de la “unión de todas las artes”, en un sentido híbrido-formalista, se puede encontrar en la *Filosofía de lo bello* de Eduard von Hartmann, donde predomina la idea de forma sobre la idea de obra en sentido romántico.⁶⁸

66. Nietzsche, “Richard Wagner en Bayreuth”, 99.

67. Nietzsche, “Richard Wagner en Bayreuth”, 105.

68. “Entre las formas de unión que pueden darse entre la poesía y las artes perceptivas sólo existe una que reúna cuatro componentes: la ópera, en la que se unen la poesía, la gesticulación propia del canto, la música instrumental la pintura de decorados. [...] Cuando la ópera logra alcanzar un adecuado equilibrio entre sus cuatro componentes, consiguiendo unir orgánicamente las artes que en ella se encuentran implicadas, ocupa el puesto más elevado dentro de las artes compuestas. Al incluir la poesía y las tres artes perceptivas, esta unión cuaternaria de los principales géneros de las artes libres se presenta, en sentido completo y eminente, como la obra de arte total, mientras que, en comparación con ella, las uniones ternarias y binarias aparecen únicamente como obras totales de arte incompletas o unilaterales”, en Eduard von Hartmann, *Filosofía de lo bello. Una reflexión sobre lo inconsciente en el arte*, trad. Manuel Pérez Cornejo (Valencia: PUV, 2001), 367-371.

Las ideas gremiales de ópera

Denomino visiones gremiales a aquellas cuyo soporte último depende de disciplinas positivas, asentadas institucionalmente, a partir de ideas que se consideran metafísicas por depender de la clasificación estética de las artes. Entre ellas se pueden contar las diversas historias (de la literatura, del teatro, etc.), aunque las más destacables son la musicología, las denominadas ciencias del espectáculo y los *opera studies*, cuyo fundamento ha sido en todos los casos la demarcación de un “objeto histórico” de estudio, según una idea de música, de literatura, de teatro, de espectáculo o de ópera que ha dependido en última instancia de ideas esteticistas, confiando en que es posible cerrar un campo para cada uno de esos objetos, como si realmente existiera *la* música, *la* literatura, etc., algo que justamente la ópera contribuye a poner en duda.

Me limito aquí a considerar como defensor de una visión “musicologista” a Peter Kivy, para quien el objeto “música” es tan evidente, como hemos visto, que lo opone al objeto “literatura”, casi como dos piezas de un rompecabezas que no encajan entre sí. Para Kivy, lo esencial de la ópera, cuando es valiosa estéticamente, es la música, y, por tanto, la ópera ha de considerarse con propiedad como un género musical. Por el contrario, el enfoque “literario” ha estado muy extendido entre quienes han mantenido una visión híbrido-caótica de la ópera, como Voltaire, pero también Crescimbeni, Ludovico Antonio Muratori, Pier Jacopo Martello, Francesco Saverio Quadrio, Girolamo Tiraboschi o Francesco Algarotti. Lo esencial de la ópera en este caso sería su carácter literario, al que la música y el resto de las artes deberían subordinarse. El propio Wagner parece mantener en ocasiones una idea parecida, al subordinar la música al drama, como hace Joseph Kerman en *Opera as Drama*. Al llevar este enfoque a su extremo, Kerman se permite criticar, por ejemplo, las óperas órficas de Monteverdi y Gluck porque, en su opinión, fracasan en acoger la catástrofe final implícita en la leyenda de Orfeo,⁶⁹ y desatienden por completo otras razones (no sólo estéticas, sino también políticas, académicas, etc.) que pudieran estar en la base de dicha decisión.

Más interesante, por su relativa novedad, es el enfoque “espectacular”, que entendería la ópera como un subgénero dentro de la “historia del espectáculo”. En su *Dèi, Semidei, Uomini*, Sara Mamone, profesora en la Universidad de

69. Joseph Kerman, *Opera as Drama. New and Revised Edition* (Berkeley: University of California Press, 1988), 16-25.

Florenia de Historia del Teatro y del Espectáculo, presenta esta “historia del espectáculo” como una “nueva disciplina”, cuyos precedentes se pueden remontar a Emile Mâle a principios del siglo xx, que cristalizan a mediados de siglo en las obras de Oskar Fischel, George R. Kernodle, Pierre Francastel, Heinz Kindermann y Ludovico Zorzi, entre otros. Mamone reconoce que estos autores subordinaban la idea de espectáculo a la idea de “arte”, y propone una nueva fundación de la disciplina, que tenga en cuenta múltiples tipos de objeto, desde lienzos, trajes, edificios teatrales y coreografías hasta partituras, textos, autores, públicos y testimonios escritos, en cuyas relaciones surgiría un “objeto” que no es tal, sino *inventado* por el investigador, que se denominará “espectáculo” y que sería en realidad un “objeto mental”. Desde una perspectiva estética, se trata de una idea interdisciplinar, aunque la autora no renuncia del todo a la idea “objetual” que, tras la reconstrucción a partir de las fuentes, remite a categorías estéticas, precisamente para que ese objeto pueda ser un “espectáculo”, que define como “aquel conjunto complejo de fenómenos relativos a la representación”.⁷⁰ No sería errado entender esta disciplina como un intento por comprender fenómenos históricos que, como la ópera, no encajan nada bien con las categorías estéticas, algo que también está en sintonía con las críticas realizadas desde la denominada “nueva musicología” a las categorías de la musicología como disciplina positiva, incluso “científica”, tal como fue concebida a finales del siglo xix. Lo esencial de la ópera, desde esta perspectiva, sería su condición de “espectáculo”, que nos ofrecería así una visión gremial concreta, con sus propias preferencias positivas respecto a la forma de tratar la ópera.

El último paso en esta búsqueda sólo podía ser una disciplina que tomase, directamente, el nombre de su objeto, sin arriesgarse a tildarlo con cualquier categoría abstracta (ya sea música, literatura, espectáculo o cualquier otra). La ópera será estudiada por unos hipotéticos “estudios operísticos” (*opera studies*). Esta postura, que toma su nombre de los estudios culturales, no ofrece ningún criterio particular para comprender la ópera y, por eso mismo, difícilmente puede analizarse, pero hasta la fecha no parece ser más que un “cajón de sastre” donde tienen cabida todas aquellas reflexiones que no encuentran su espacio en otros gremios. Más que un enfoque interdisciplinar, se trata de un enfoque adisciplinar.

70. Sara Mamone, *Dèi, Semidei, Uomini* (Roma: Bulzoni, 2003), 29-33.

Las ideas espiritualistas

Como hemos visto, algunas ideas derivadas del formalismo híbrido-caótico, en su sentido positivo, derivaban en un formalismo temático que convertía la ópera en una expresión adecuada de la vida. Algo así podemos observar en Romain Rolland, uno de los padres de la historiografía operística en Francia, que define la ópera desde una mirada que podríamos denominar “vitalista”:

Extraordinaria obra de arte que se esfuerza por plasmar, no sólo la apariencia poética de la vida, sino la vida misma, el hombre completo, el árbol con sus raíces, el mundo de las pasiones y los sentimientos oscuros —no como la razón los encuentra y clasifica, desecados por el análisis— sino vivos, palpitantes, en el corazón mismo de la acción.⁷¹

También espiritualista parece *El canto metafísico* (1999) de Gary Tomlinson, profesor en la Universidad de Yale y uno de los estudiosos más reputados del presente sobre música del siglo xvii. En esta obra, Tomlinson parte de un enfoque subjetual vocalista, y sostiene que “las funciones de la voz operística” de cada época manifiestan “las concepciones contemporáneas del sujeto humano” y ponen a sus oyentes “en contacto con mundos invisibles y suprasensoriales”. Este enfoque “metafísico” tiene consecuencias sobre el género al que pertenece la ópera. Tomlinson la define como “una subespecie dentro de una enorme familia de experiencias humanas surgidas de la exaltación de la emisión vocal —salmodia, grito, canto, ensalmo, etc.”. La función de la ópera sería dar “voz a una ordenación del mundo que incluya terrenos invisibles”, lo que denomina “reinos ocultos”, “mundos ocultos” o “realidades suprasensibles”, que no se entienden al modo ontológico de Schopenhauer, sino como “constructos culturales” que “reflejan los modos más profundos en los que una cultura señala en el mundo su ubicación y la de los individuos que la constituyen”.⁷²

71. “Oeuvre d’art extraordinaire qui s’efforce de rendre, non seulement l’apparence poétique de la vie, mais la vie elle même, l’homme tout entier, l’arbre avec ses racines, le monde des passions et des sentiments obscurs, -non tels que la raison les retrouve et les classe, desséchés par l’analyse,- mais vivants, frémissants, au sein même de l’action”, en Romain Rolland, *Les Origines du théâtre lyrique moderne: Histoire de l’opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (París: Ernest Thorin, 1895), 3.

72. Gary Tomlinson, *El canto metafísico*, trad. T. Paul Silles (Barcelona: Idea Books, 2001), 7-12.

Las ideas localistas de ópera

Por visiones “localistas” entenderemos aquellas que definen la ópera como parte de una “nación”, históricamente ligada a un *locus* geográfico, que habría dado lugar a un tipo humano concreto, distinguible de otros tipos humanos en virtud de ese *locus*, ya sea por su lengua, sus costumbres, sus formas de gobierno o cualquier otro factor cultural. En términos históricos, tales diferencias pueden ser mutables y transferibles, o inmutables e intransferibles. En el primer caso, hablaremos de un nacionalismo particularista. En el segundo, de un nacionalismo populista, considerando la vinculación histórica de esta postura a la idea del “espíritu del pueblo” (*Volksgeist*), que no se entiende sin la idea de cultura como propia de cada pueblo y la idea de ese pueblo como único sujeto de la soberanía.

Los ejemplos de particularismos son inagotables. Ya desde los siglos xvii y xviii, es común distinguir los tipos o estilos de música particulares de cada reino o nación. En la citada carta *Sur les opéra* (1684) de Saint-Évremond, éste se refiere ya a “la diferencia que encuentro entre la manera de cantar de los italianos y de los franceses”,⁷³ pero ninguna de ellas se identifica con un “espíritu popular”. Lecerf y Raguenet, ambos franceses, discuten sobre la superioridad de la ópera italiana frente a la francesa sin que eso implique una toma de partido espiritualista: tratan de definir un estilo, propio de una tradición concreta, y averiguar si es mejor o peor que otro, a partir de criterios pretendidamente universales. Un francés puede estar dispuesto a importar un estilo de otra nación y hacerlo propio, como ocurre durante la *querella de los bufones*. Un ginebrino como Rousseau y un alemán como Grimm defienden la música italiana frente a la francesa, y reciben apoyo de franceses que se oponen a Rameau. Todos ellos apelan a motivos racionales, ilustrados, no a una nación espiritual. Como es sabido, el propio Rameau sufriría en carne propia la disputa sobre quién era superior, si él o Lully. En el mismo año de 1752, en su *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera*, Quantz distingue tres estilos: el francés, el italiano y el alemán, y pone diversos ejemplos operísticos. Quantz considera que el estilo alemán está influido por el italiano y el francés, sin que eso suponga un obstáculo para el desarrollo de un arte valioso en su territorio. La grandeza del estilo alemán está precisamente en unir lo mejor de ambos estilos, al asimilarlos de manera directa a partir de sus tradiciones

73. Saint-Évremond, “Sur les opéra”, 78.

operísticas. Su incidencia sobre la superioridad del estilo alemán, frente a otras naciones, se puede considerar un precedente del nacionalismo populista posterior, pero aún no aparece ni la idea de pueblo, ni la idea de cultura, ni la idea de soberanía nacional.

Es interesante destacar que, aunque la querella de los bufones parecía obsoleta hacia 1773, cuando Gluck publica una carta en el *Mercure de France* criticando las “ridículas diferencias” entre las músicas nacionales,⁷⁴ dos años después el propio Gluck viviría su propia querella, al formarse dos bandos entre sus partidarios y los de Niccolò Piccinni. Que los partidarios de un alemán y un italiano se enfrentaran en París muestra hasta qué punto este nacionalismo no tenía aún, a finales de siglo, un componente populista. Esto cambiaría sustancialmente tras la revolución francesa y, sobre todo, tras la cristalización del nacionalismo alemán, que situaría los debates nacionales en un terreno nuevo.

El enfoque “populista” tuvo especial difusión en los territorios germanos durante el siglo XIX. Con la influencia del nacionalismo alemán, se empezará a creer que lo importante no son los estilos de cada nación, sino la nación misma, identificada con el pueblo. Ya no se trata de comparar dos o más estilos, que eventualmente podrían ser intercambiables, sino dos o más naciones, de las cuales deriva un estilo propio e intransferible. En sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia*, Hegel se expresaba así en torno a Italia:

Los italianos espiritualizan lo sensible en el arte y viven alegres; su naturaleza es la alegría, el arte y la poesía. Todos los italianos tienen por naturaleza una melodía en su garganta. Son naturalezas improvisadoras que se derraman totalmente en el arte y en el goce bienaventurado. Con semejante naturaleza artística, el Estado ha de ser necesariamente un azar.⁷⁵

Este tipo de ideas se utilizan a menudo para explicar por qué la ópera nació en Italia. Baste leer el siguiente pasaje de Ruth Berges en *The Backgrounds and Traditions of Opera*:

Italia no es sólo el país que dio origen a la ópera. Italia y su gente también se asocian de manera más natural y popular con la ópera. Nada podría haber perturbado

74. Véase Anacleto Ferrer Mas, ed., *Rousseau: música y lenguaje* (Valencia: PUV, 2010), 202.

75. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia*, trad. José Gaos (Barcelona: Círculo de Lectores, 1996), 859.

el desarrollo de la ópera, como la controversia de Puccini-Gluck en París o la batalla de Wagner contra la escuela romántica alemana opuesta. Aunque hubo conflictos de menor importancia, la ópera en Italia floreció imperturbable a lo largo de su propio curso, una fuerza unificadora que creó y mantuvo sus tradiciones únicas. Dado que el idioma italiano es como la música, una vez que se unió a la melodía y se convirtió en ópera, esta forma de expresión musical se hizo inmensamente popular, eclipsando todas las demás. La voz predominó mientras la orquesta permanecía en segundo plano.

En Italia la ópera pertenece a las masas. No se dirige a una élite o minoría cultural con mentalidad estética. Los italianos son un pueblo emotivo, impulsivo y fácilmente excitable que expresa su aprobación o crítica en el teatro sin inhibiciones. El juicio no es pronunciado por unos pocos elegidos sino que surge de las filas del pueblo. Los italianos exigen que la ópera despierte sus sentimientos, y desde la profundidad de sus emociones responden.⁷⁶

También Wagner es un ejemplo paradigmático desde esta perspectiva, en lo que podemos considerar la modulación *racista* de esta lógica localista. Ya hemos visto su distinción entre ópera y drama, entendiendo la primera desde un enfoque formalista híbrido-caótico, pero ese caos de la ópera incluía también un componente racista (antisemita) ligado a ideas típicas de un nacionalismo populista, que no está claro que hayamos superado del todo. La aparición de realidades foráneas en las propias óperas (turcos, chinos, japoneses, etc.), son difícilmente comprensibles al margen de una visión de la ópera como género propio de unos pueblos frente a otros. Baste pensar en la producción de óperas donde aparecen personajes de origen africano, como *Otello* de Verdi, que en Estados Unidos han sido

76. "Italy is not only the country which gave birth to opera; Italy and its people are also most naturally and popularly associated with opera. Here nothing like the Puccini-Gluck controversy in Paris or Wagner's battle against the opposing German romantic school could have disturbed operatic development. Although there were conflicts of minor nature, opera in Italy flourished unperturbed along its own course, a unifying force creating and maintaining its unique traditions. Since the Italian language itself is like music, once it was welded to melody and grew into opera, this form of musical expression became immensely popular, overshadowing all others. The voice predominated while the orchestra remained secondary. / In Italy opera belongs to the masses. It does not cater to an aesthetic-minded cultural elite or minority. Italians are an emotional, impulsive and easily excited people who express their approval or criticism in the theatre without inhibitions. Judgment is not pronounced by a chosen few but arises from the ranks of the people. Italians demand that opera arouse their feelings, and from the depth of their emotions they respond", en Ruth Berges, *The Backgrounds and Traditions of Opera* (Londres: A. S. Barnes and Company, 1961 y 1970), 23.

representados durante décadas por cantantes caucásicos embetunados, en sintonía con un género ligado a la esclavitud como los *minstrels*. En el Met de Nueva York, esta práctica no cesó de hecho hasta 2015, y sólo en 2017 hemos podido ver a una pareja de afroamericanos representando una ópera como *La Bohème*.

Conclusión y crítica de los tipos ideales

Esta tipología nos permite avanzar muy poco en el planteamiento de la pregunta por la ópera. En primer lugar, resulta obvio que el cuestionamiento mismo significará cosas muy distintas según se mantenga una u otra idea, dando lugar a respuestas diversas e incluso contradictorias entre sí. Este simple hecho ya hace necesaria la crítica. En segundo lugar, sin embargo, parece que todas estas ideas comparten un elemento genérico común, que es precisamente la distinción sujeto/objeto, hecho que considero de gran valor, si es cierto, como sostengo aquí, que no es posible presentar una definición, sistemática y explícitamente desarrollada, que escape a los criterios de clasificación escogidos.

Esto permite acotar la crítica a dos cuestiones básicas: primero, la equivocidad de las definiciones existentes, basadas en una pluralidad de ideas, que impide saber qué es exactamente lo que queremos definir; segundo, la simplicidad gnoseológica de las ideas de ópera, basada en la distinción sujeto/objeto, ya sea porque la ópera se define como objeto u obra, o porque se define como una realidad subjetual, o porque se acude a conexiones abstractas entre sujetos o entre objetos. A mi modo de ver, esto convierte todas las ideas de ópera existentes en ideas metafísicas, dado que los autores citados presuponen una idea de sujeto y objeto hipostasiados, desgajados de un modo u otro de los materiales históricos. Dicho negativamente, ninguno de los autores citados ha probado que exista *el* sujeto, ni *el* objeto, ni *la* sociedad, ni *el* mundo, ni *la* obra, ni *el* espíritu, ni *el* arte, ni *la* nación, que presuponen como realidades metafísicas.

Esto podría tener una consecuencia inesperada. Por su relevancia durante cuatro siglos y la pluralidad de ideas que se ha desarrollado en torno a ella, la pregunta por la ópera podría servir para cuestionar la distinción sujeto/objeto. Los propios materiales operísticos nos ayudarían a ver que el mundo nunca es *el* mundo, sino que es *un* mundo, como pueda ser el mundo del sujeto que lo percibe y lo transforma con sus instrumentos, y que tampoco es nunca *el* sujeto, sino *un* sujeto concreto, que a su vez es *un* sujeto social, que lo será por pertenecer a *una* sociedad concreta, etc., y todos ellos se modifican entre

sí ontológicamente, de formas variadas y plurales, con ritmos diversos y difíciles de prever. Cuando las cosas se analizan en profundidad, todo tiene algo de sujeto, de objeto, de mundo, de nación, de arte, etc. El error fundamental de las ideas de ópera se podría resumir así: ninguna de ellas tiene suficientemente en cuenta la historia de la ópera. Incluso en las visiones diacrónicas, como hemos visto, se parte de objetos o sujetos metafísicos.

Puesto que estas ideas no nos ayudan a entender qué es la ópera, salvo de manera indirecta (en la medida en que han formado parte de la historia de la ópera), quizá la única solución factible sea comenzar por el principio, evitando en lo posible los prejuicios implícitos en esta tipología de ideas. En lugar de introducir la ópera *ad hoc* dentro de una de esas categorías, habríamos de tratar sus realidades concretas: sus partituras, sus libretos, sus teatros, sus descripciones, sus testimonios, sus fuentes e instituciones, que acaso nos permitan reconstruir la razón mínima de su desarrollo histórico, aunque no podamos aspirar a una definición perfecta.

No hemos de negar que esto, en gran medida, ha conformado el trabajo de los musicólogos de las últimas décadas, que han desbordado *en ejercicio* la idea ingenua de un género estético-musical, aunque justamente su cualidad de “musicólogos” se transforme con ello en un misterio (los musicólogos del presente, en efecto, son mucho más que *músico-logos*: son historiadores de la literatura, del teatro, de la política, etc.). Por mucho que avance ese trabajo, sin embargo, no podremos evitar que la ópera siga siendo una idea filosófica, ligada a nuestra idea de sujeto y objeto, de la sociedad y el mundo, de la Edad Antigua y la Edad Moderna, introduciéndonos así en cuestiones que ninguna disciplina positiva estará nunca en condiciones de resolver. La idea de ópera seguirá requiriendo, por tanto, el tratamiento de ideas filosóficas, desde la política hasta la metafísica, desde la idea del hombre hasta la idea del arte, pero todas estas ideas deberán ser necesariamente redefinidas. ♣

N.B. Esta investigación fue posible gracias a un contrato como Personal Investigador en Formación (FPI) en el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid, cuyos resultados fueron presentados en mi tesis doctoral inédita, titulada: “El nacimiento de la ópera. La legitimidad musical de la Edad Moderna” (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2018).

Obras, documentos

Intervenciones del arquitecto Francisco Ferriol en Alcañices (Zamora) a principios del siglo XX

Works of the Architect Francisco Ferriol in Alcañices (Zamora) at the Beginning of the Twentieth Century

Artículo recibido el 31 de julio de 2020; devuelto para revisión el 21 de septiembre de 2020; aceptado el 1 de febrero de 2021; <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2021.119.2766>

José Luis Hernández Luis Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España, jlherandez@zamora.uned.es, <http://orcid.org/0000-0001-9330-7674>

Líneas de investigación Patrimonio cultural y arquitectura contemporánea.

Lines of research Cultural heritage and contemporary architecture.

Publicación más relevante “La torre de la iglesia de Carbajales de Alba (Zamora) y los comienzos del hierro en la arquitectura zamorana”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, núm. 83 (2017): 277-290, <https://doi.org/10.24197/bsaaa.83.2017.277-290>.

Resumen La arquitectura ha sido utilizada a lo largo de la historia como herramienta de representación del poder político, económico y social. En muchos casos recurriendo a destacados profesionales. El azaroso proceso de gestación de varios inmuebles diseñados a principios del siglo XX en Alcañices (Zamora) por Francisco Ferriol, introductor del modernismo en la provincia, muestra las dificultades de la administración pública española para dotarse de unas infraestructuras dignas, que repercutiesen en una imagen moderna, atractiva y respetable. Al mismo tiempo, la investigación pone de relieve la utilización de la vivienda burguesa como elemento de diferenciación social, mediante la implantación de una arquitectura moderna y urbana en un contexto rural tradicional.

Palabras clave Arquitectura; representación; Alcañices (Zamora, España); siglo XX; Francisco Ferriol.

Abstract Architecture has been used throughout history as a tool for representing political, economic and social power. In many cases resorting to prominent professionals. The risky process of gestation of several buildings designed at the beginning of the 20th century in Alcañices (Zamora)

by Francisco Ferriol, introducer of modernism in the province, shows the difficulties of the Spanish public administration to equip itself with decent infrastructure, which would have an impact on a modern, attractive and respectable image. At the same time, the research highlights the use of bourgeois housing as an element of social differentiation, through the implantation of modern and urban architecture in a traditional rural context.

Keywords Architecture; representation; Alcañices (Zamora, Spain); 20th century; Francisco Ferriol.

JOSÉ LUIS HERNÁNDEZ LUIS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED), ESPAÑA

Intervenciones del arquitecto Francisco Ferriol en Alcañices (Zamora) a principios del siglo XX

Desde su origen, la arquitectura ha servido al poder constituido para comunicar autoridad e infundir respeto. Tras la Revolución Industrial, su función simbólica ya no se limitará al poder político o religioso; también la burguesía y las grandes empresas utilizarán con frecuencia la arquitectura para transmitir sus valores y diferenciarse. Unos y otros recurrirán a los más afamados profesionales, cuya notoriedad amplifica el simbolismo de las construcciones.

Lo arriba expuesto sucede tanto con los edificios públicos como con los privados. Entre los primeros, la escuela presenta un gran simbolismo, pues ha servido en época contemporánea como soporte de la imagen del Estado y aglutinante de la conciencia colectiva de los pueblos.¹ Respecto a los edificios privados, como la vivienda, la arquitectura ha sido un elemento decisivo en todo Occidente para la construcción de una identidad social diferenciada.²

1. Agustín Escolano, “La arquitectura como programa: espacio-escuela y curriculum”, *Historia de la Educación*, núms. 12 y 13 (1993-1994): 103-104, 107-109 y 111, <https://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/10116/10531> (consultado en abril de 2020); Antonio Viñao Frago, “Del espacio escolar y la escuela como lugar: propuestas y cuestiones”, *Historia de la Educación*, núms. 12 y 13 (1993-1994): 19, <https://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/11367/11786> (consultado en abril de 2020).

2. Nieves Basurto y María Jesús Pacho, “Ascenso social y espacio doméstico en Bilbao. La arquitectura como escenografía del poder”, *Historia Contemporánea*, núm. 39 (2009): 483-484,

En las líneas que siguen nos aproximaremos al funcionamiento de estos mecanismos simbólicos, por medio de varios edificios (principalmente una escuela y una vivienda), muy relacionados en su origen, que contribuyeron a transmitir una imagen de la administración pública y a construir la identidad burguesa de una familia, al insertar formas y técnicas arquitectónicas modernas en un entorno rural como el Aliste de principios del siglo xx. Tales intervenciones se debieron al arquitecto Francisco Ferriol, introductor del modernismo en Zamora, del que conocemos muy bien su labor en la capital y poco de sus trabajos en el resto de la provincia.³

La escuela pública. Antecedentes

Tras el desastre de 1898 se buscó remedio a la decadencia de España en la educación, factor fundamental de modernización. Inspirados en el caso francés, los gobiernos que se suceden a principios de la nueva centuria pretenden convertir la escuela en un elemento de construcción nacional, aunque los resultados no fueron los esperados por falta de medios y consenso político.⁴ Entre las muchas medidas adoptadas destaca la construcción de nuevas escuelas por parte del Estado y algunos municipios.⁵

487 y 504, <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/HC/article/view/2376/1976> (consultado en abril de 2020).

3. Francisco Ferriol Carreras nace en Barcelona en 1871. Estudia en la Escuela de Arquitectura de dicha ciudad, donde se titula en 1894. Antes de acabar sus estudios colabora con el arquitecto Luis Doménech i Montaner en la conversión del restaurante de la Exposición Universal de 1888, en el Museo de Historia y en la remodelación del Seminario de Comillas (Cantabria). Desde su titulación hasta la llegada a Zamora proyecta varios edificios de viviendas en la ciudad condal. Se traslada a la capital del Duero en 1907 como arquitecto municipal. En 1916 obtiene la plaza de arquitecto provincial de Cádiz y se marcha de Zamora, por problemas de salud. Al poco de llegar a Cádiz renuncia por ser nombrado arquitecto de la Cámara de la Propiedad Urbana de Barcelona. Álvaro Ávila de la Torre, “Francesc Ferriol, un arquitecto modernista entre Barcelona y Zamora”, *Materia*, núms. 6-7 (2006): 235, 244-245 y 254, <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11477/14290> (consultado en abril de 2020). Este mismo autor prepara una monografía sobre el arquitecto, *Francisco Ferriol Carreras, arquitecto (1871-1946)* (en prensa).

4. Juan Manuel Fernández Soria, “A propósito del 98: modernidad, Estado y educación (España 1898-1923)”, *Revista de Educación*, núm. 317 (1998): 207, 217 y 225, <http://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:a62b2dcc-7a36-40fd-8d95-93d3ea76f5b4/re3171200465-pdf> (consultada en abril de 2020).

5. Antonio Viñao Frago, “El espacio escolar. Introducción”, *Historia de la Educación*, núms. 12

La villa de Alcañices, capital de la zamorana comarca de Aliste, no era una excepción en este desastroso panorama general. Cerca de 1882 no se disponía de un edificio destinado a la enseñanza primaria, a pesar del carácter de capital de partido. Se impartía docencia en un local de alquiler (niñas) y en un edificio municipal (niños), ambos de insuficiente capacidad y salubridad. Por ello, el ayuntamiento acordó construir una escuela para niños y niñas (además de viviendas para los maestros), y encargó el proyecto al arquitecto provincial, Segundo Vilorio, que por limitaciones presupuestarias se ciñe a lo meramente indispensable.⁶

El municipio no podía sufragar todo el costo. Se estimaba que podía aportar la cuarta parte mediante la venta del edificio destinado a escuela de niños y la vivienda para su maestro, la prestación personal de los vecinos y el presupuesto ordinario municipal, en una o varias anualidades. El consistorio solicitó al Ministerio de Fomento que sufragara el resto.⁷ Al final, el proyecto no saldrá adelante, puesto que en 1900 se proyectaban reparaciones en el edificio que ocupaba la escuela de niños y en la vivienda del docente.⁸

Y así llegamos al edificio que nos interesa. En el pleno del ayuntamiento del 3 de febrero de 1908 el alcalde, Francisco Corcobado, habida cuenta de las importantes sumas gastadas en años anteriores en primera enseñanza, propone que se abandone otro proyecto anterior de construir una escuela en una de las casas del marqués de Alcañices y que se construya una de nueva planta. La corporación, en vista de no contar el municipio con escuela de niñas y estar en vergonzosa ruina la de niños, se mostró de acuerdo en construir un nuevo edificio en el solar inmediato al Campo de la Era por ser un lugar que reunía

y 13 (1993-1994): 13-15, <https://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/10113/10529> (consultada en abril de 2020). Se calcula que hacia 1908 más de un millón de potenciales alumnos no disponían de un puesto escolar. Respecto a la situación de los edificios, en 1903 algo más del 20 por ciento de las escuelas públicas estaban cerradas por no contar con las preceptivas condiciones. Ramón López Martín, "La construcción y creación de escuelas en la España del primer tercio del siglo xx", *Historia de la Educación*, núm. 16 (1997): 67-69, 75, 84 y 90, <https://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/10528/10942> (consultado en abril de 2020).

6. El consistorio escogió un solar aislado, frente al costado izquierdo del convento de San Francisco (plazuela de San Andrés), bien comunicado y con buenas condiciones higiénicas. El edificio que se planteaba tenía un cuerpo central para las entradas y viviendas, junto a dos laterales para las aulas de cada sexo, dejándose parte de los solares para patios de recreo. Archivo Municipal de Alcañices (AMA), caja 135, carpeta 1, memoria descriptiva y presupuesto.

7. AMA, caja 135, carpeta 2, fols. 9-10r.

8. AMA, caja 135, carpeta 3.

condiciones de higiene y salubridad, aunque no podría materializarse sin contar, al menos, con una ayuda estatal de 50 por ciento.⁹

Recordemos que la construcción y conservación de las escuelas públicas estaba a cargo de los ayuntamientos. Asimismo, para resolver los problemas administrativos y adaptarse mejor a las condiciones de cada lugar, el expediente era tramitado por los consistorios; el Estado se limitaba a su comprobación y resolución. Ésta se producía en forma de subvención, que variaba en función del presupuesto de la administración local y de su inversión en educación pública.¹⁰

El ayuntamiento de la villa encargó el proyecto a Francisco Ferriol, arquitecto municipal de Zamora, que lo concluyó en marzo de 1908. La obra se subastó en agosto y fue adjudicada en 69,161 pesetas. El plazo de ejecución de las obras se fijaría en un año a partir de la firma del contrato.¹¹

La concesión de una ayuda por parte del Estado allanó el camino para la construcción de la nueva escuela. Por real decreto del 5 de junio se concedía al ayuntamiento para este propósito la subvención de 34,580 pesetas, es decir, 50 por ciento de lo presupuestado, con cargo a los ejercicios económicos 1908-1911.¹² Pero, por diversas razones, la terminación del edificio se retrasó. Todavía en febrero de 1911 se arrendaban dos locales para escuelas en tanto se concluía la obra. Finalmente, el nuevo grupo escolar entró en funcionamiento durante el curso 1911-1912.¹³

La escuela de Ferriol

El edificio se proyectó siguiendo la *Instrucción técnico-higiénica relativa a la construcción de escuelas* que apareció publicada en la *Gaceta de Madrid* el 29 de abril de 1905. Esta norma formaba parte de un plan para la reforma pedagógica

9. AMA, lib. 228, fols. IIV-12r.

10. *Gaceta de Madrid* (GM) (29 de septiembre de 1904): 1097-1098, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1904/271/A01097-01099.pdf> (consultado en junio de 2020); (29 de abril de 1905): 405-406 (consultado en junio de 2020), <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1905/119/A00405-00406.pdf> (consultado en junio de 2020).

11. AMA, caja 135, carpeta 4, certificación de acuerdo, acta de subasta y fols. 28r y 35r.

12. GM (6 de junio de 1908), 1114, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1908/158/A01114-01114.pdf> (consultado en junio de 2020).

13. AMA, lib. 230, fol. 47 y lib. 231, fol. 20v.

de la enseñanza en España. Regulaba, de forma completa y moderna, aspectos como el emplazamiento, la orientación, el tamaño, los materiales de construcción, los espacios, la ventilación, la iluminación, la calefacción y el mobiliario de los edificios escolares.¹⁴

La *Instrucción* establecía que a la hora de elegir el emplazamiento fuesen tenidos en cuenta criterios no sólo higiénicos, sino también morales. Por ello, se rechazaban las vecindades perniciosas para los niños y se consideraban factores como el tráfico. Eran los postulados de la Institución Libre de Enseñanza. Con ellos pretendían garantizar la educación ambiental y moral de los alumnos.¹⁵ Al seguir estas premisas, la escuela se ubicó al extremo de la población, en un lugar seco y soleado, con la fachada principal orientada hacia el mediodía.¹⁶ Se trataba de un edificio completamente exento.

El arquitecto diseñó una construcción “sólida, sencilla y de vistoso aspecto”, según sus propias palabras. Para lograr mayor economía se emplearían los materiales locales, en especial los sillares de granito, la mampostería de pizarra, enlucida con una mezcla de cemento y arena, así como la madera y la teja común para las cubiertas. Debido a la carencia de ladrillos, serán utilizados sólo para la tabiquería interior.¹⁷

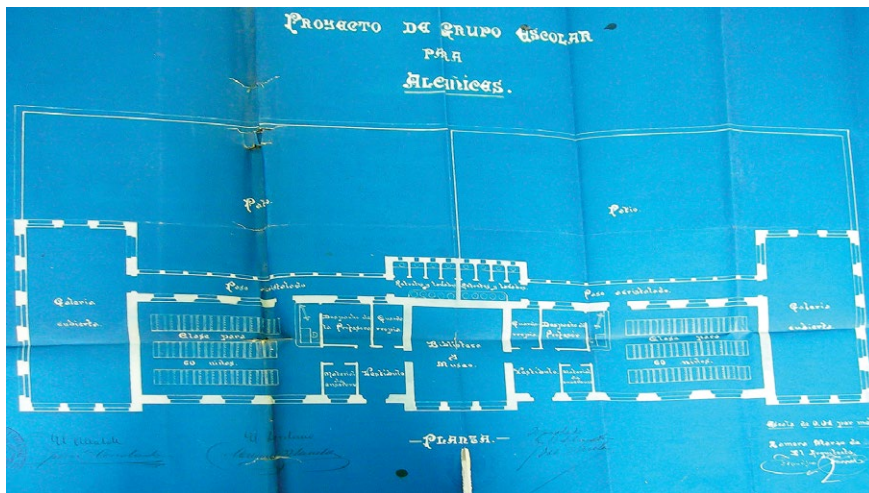
El proyecto contemplaba un cuerpo central, dos alas laterales y dos cuerpos extremos unidos a éstas (fig. 1). El cuerpo central acogería una gran sala destinada a biblioteca popular y museo escolar. Por detrás se situaban, completamente aislados, los retretes, urinarios y lavabos, a razón de uno por cada 15 alumnos. Las alas laterales eran iguales, la de la derecha para los niños y

14. AMA, caja 135, carpeta 4, fols. 20-21r. GM (29 de abril de 1905): 406-408, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1905/119/A00405-00406.pdf> (consultado en junio de 2020). La legislación la impulsó Carlos María Cortezo, quien desempeñó el cargo de ministro de Instrucción Pública entre abril y junio de 1905. Cortezo era un médico vinculado al krausismo, cofundador de la Sociedad Española de Higiene (1882) y representante de España en diversas conferencias internacionales sobre esta materia. Esteban Rodríguez Ocaña, “Carlos María Cortezo y Prieto”, <http://dbe.rah.es/biografias/5153/carlos-maria-cortezo-y-prieto> (consultado en mayo de 2020).

15. Viñao, “Del espacio escolar”, 30; Escolano, “La arquitectura como programa”, 103-104. En palabras de Rodríguez Méndez, en arquitectura escolar los institucionistas “sugieren modelos ideales [de origen europeo], pero no imponen soluciones concretas”. Véase Francisco Javier Rodríguez Méndez, “La Institución Libre de Enseñanza y la arquitectura escolar”, *Historia de la Educación*, núm. 25 (2006): 469-470, <https://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/11190/11612> (consultado en septiembre de 2020).

16. AMA, caja 135, carpeta 4, fol. 22.

17. AMA, caja 135, carpeta 4, fols. 22v-23r.

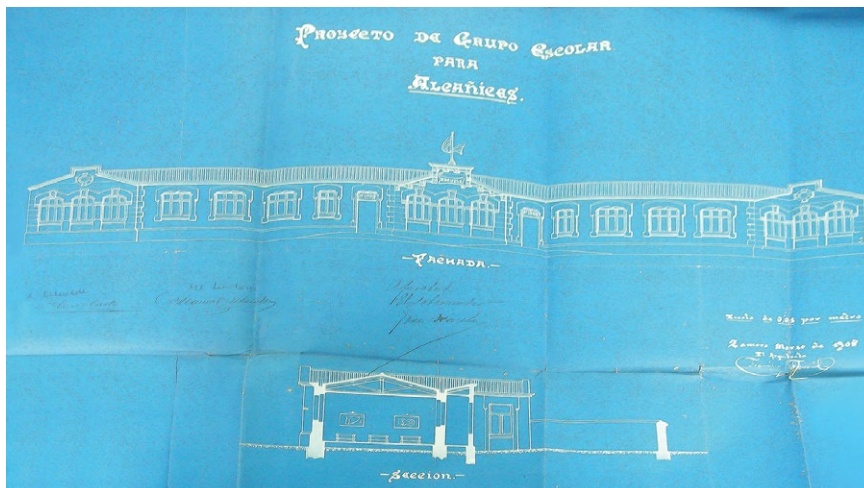


1. Francisco Ferriol, "Proyecto de grupo escolar para Alcañices (planta)", marzo de 1908. AMA, caja 135, carpeta 4, s. f.

la opuesta para las niñas. Constan cada una de vestíbulo concebido como sala de espera para los encargados de recoger a los alumnos, un guardarropa con perchas para los abrigos y gorras, un cuarto para el material de enseñanza, un pequeño despacho para el profesor y, por último, las respectivas aulas, con capacidad para 60 alumnos. Dichas aulas dispondrían de una superficie de 1.25 metros por alumno y una altura de 4 metros. Detrás de las aulas trazaba un corredor acristalado que conducía a los retretes y al patio o galería cubierta. Éstas se levantaban en cada extremo, con 150 metros cuadrados de superficie, para solaz de los alumnos cuando el tiempo no permitiese el juego al aire libre. El resto del solar se dejaría como gran patio de arena, partido en dos mitades, con árboles que proporcionaran sombra y sus respectivas fuentes de agua potable.¹⁸

El edificio responde al momento en que se inicia el tránsito en España de la escuela-aula a la escuela-colegio, vigente hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx, con retraso respecto a otros países. Se ha incrementado el número de espacios para diferentes funciones. No obstante, todavía contempla

18. AMA, caja 135, carpeta 4, fol. 23.



2. Francisco Ferriol, “Proyecto de grupo escolar para Alcañices (fachada y sección)”, marzo de 1908. AMA, caja 135, carpeta 4.

un aula única (por sexo) para concentrar todas las edades, no aulas diferentes por cursos.¹⁹

Muy atento a las condiciones higiénicas, Ferriol planteó una ventilación natural, al abrir puertas y ventanas durante los descansos y una vez terminadas las clases. También el proyecto tenía en cuenta la importancia de la iluminación para prevenir enfermedades de la vista (como la miopía), y estimular el aprendizaje. La luz debía ser constante, uniforme, difusa, no reflejada y con bastante inclinación. Para ello se concibieron amplios ventanales, bilaterales, con un antepecho a metro y medio (fig. 2). Por último, el edificio dispondría de una alcantarilla construida con material hidráulico, que desaguaba en un depósito construido en el campo enarenado.²⁰

Sin embargo, el edificio alzado no sigue al pie de la letra el proyecto.²¹ El resultado final presenta una notable reducción de las dimensiones de la plan-

19. Viñao, “Del espacio escolar”, 49-52 y 70.

20. AMA, caja 135, carpeta 4, fols. 24 y 31v-32r.

21. En el pleno del 7 de junio de 1909 se acusa al contratista de las obras de no seguir las condiciones y el plano contemplados en el proyecto. El alcalde respondió que no era competencia del ayuntamiento, pues el arquitecto que había elaborado el proyecto continuaba al frente de



3. Vista actual del edificio escolar, con las alas reducidas para las clases y el primer piso para vivienda de los docentes. Foto del autor.

ta. Así pues, se eliminaron las galerías cubiertas laterales y la galería acristalada trasera. El inmueble quedó reducido a un cuerpo central, al que se adosaban por cada lado sendas aulas para niños y niñas. Los baños ya no eran una prolongación del cuerpo central, sino que formaban parte de él, y compartían espacio con el acceso a las viviendas de los maestros y dependencias auxiliares de las aulas. Además, se construyó un primer piso sobre el cuerpo central para vivienda de los maestros (fig. 3), un esquema que había sido muy habitual en las construcciones escolares hasta la promulgación de la legislación de Cortezo (véase n. 17).²²

las obras. AMA, lib. 229, fol. 14v. En este sentido, la cláusula diez de las condiciones del proyecto facultaba al arquitecto a introducir cambios en el proyecto, si fuere necesario, y se redactaba un modificando que no se ha conservado en el archivo municipal. AMA, caja 135, carpeta 4, fol. 28.

22. AMA, lib. 230, fols. 28v, 33 y 37v. Tanto el Real Decreto (art. 18. 2ª), como la Instrucción (epígrafe V) y la Real Orden (art. 7º), publicados el 29 de abril de 1905, insistían en que no se incluyesen en los edificios escolares viviendas para los profesores por cuestiones higiénicas,

La Casa Corcobado
Promoción de la vivienda

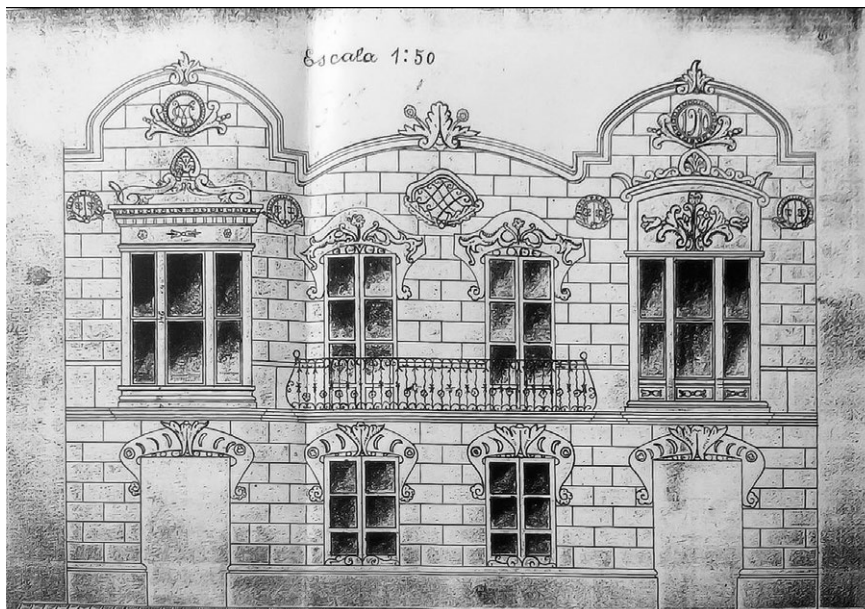
Todo apunta a que la presencia de Francisco Ferriol al frente de las obras de la escuela de Alcañices fue aprovechada por Manuel Corcobado Losada, hermano del alcalde promotor del grupo escolar,²³ para encargarle el proyecto de su nueva vivienda en la plaza mayor de la villa. Manuel Corcobado aparece en la matrícula industrial de 1910 como titular de un negocio de ferretería.²⁴

El solar donde se levanta el inmueble ya figuraba en el Padrón de Edificios y Solares de 1894-1895 a nombre de Florentino Corcobado Sánchez, padre del

económicas y pedagógicas. GM (29 de abril de 1905): 405-408, <https://www.boe.es/buscar/gazeta.php> (consultado en junio de 2020). No obstante, el estudio de la propia normativa sobre construcción de escuelas refleja cambios de criterio respecto a la presencia de vivienda para los maestros. Por ejemplo, el Real Decreto del 26 de septiembre de 1904 que inicia las disposiciones en esta materia, admitía que se pudiera autorizar la construcción de vivienda para los profesores cuando lo exigiesen las necesidades económicas u otras causas justificadas (art. 4º). Más adelante, durante el periodo de construcción de nuestro edificio aparece una normativa que recordaba la obligatoriedad de las disposiciones señaladas en la instrucción de abril de 1905, ya señalada, que prohibía expresamente las viviendas en los edificios escolares. Las normas posteriores atribuyen la negligencia en el cumplimiento a las juntas provinciales y locales de Instrucción Pública, prueba evidente de que se vulneraban con frecuencia. GM (29 de septiembre de 1904): 1098, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1904/271/A01097-01099.pdf> (consultado en junio, 2020); GM (6 de mayo de 1909): 1155-1156, <https://boe.es/datos/pdfs/BOE//1909/126/A01155-01156.pdf> (consultado en junio de 2020).

23. En las matrículas industriales de 1910 y 1911 el alcalde Francisco Corcobado Losada consta como titular de un comercio de mercería y una fábrica de gaseosas. Archivo Histórico Provincial de Zamora (AHPza), Fondo antiguo, leg. 305, exp. 3 y leg. 369, exp. 3. Parece que también se dedicaba a la venta de armas, especialmente escopetas de caza. *El Correo de Zamora* (24 de febrero de 1906): 2 y (22 de enero de 1907): 2. Presidió el municipio durante el “gobierno largo” del conservador Antonio Maura (en concreto de septiembre de 1907 a noviembre de 1909). Su renuncia fue muy lamentada por la corporación, que alababa sus muchas iniciativas en favor de la población. *El Correo de Zamora* (4 de septiembre de 1907): 2 y (19 de noviembre de 1909): 3. Sigue siendo concejal y posteriormente dirige de nuevo la corporación municipal durante parte del primer gobierno del conservador Eduardo Dato. Más tarde figura como administrador de Consumos. AMA, lib. 233, fol. 14v.

24. AHPza, Fondo antiguo, leg. 305, exp. 3 y leg. 369, exp. 3. La tradición oral local atribuye a los Corcobado el préstamo de capital a un alto interés, aunque este aspecto no ha podido ser corroborado documentalmente. De hecho, en los protocolos notariales su presencia, no muy frecuente, se limita a la compraventa de fincas rústicas en Alcañices y su entorno. Entrevista con M. C. (2019); AHPza, Protocolos notariales, libs. 13727-13732.



4. Francisco Ferriol, “Proyecto de vivienda para Manuel Corcobado en Alcañices (alzado)”, 1910. Archivo de la Familia Carrión.

promotor de la vivienda. No será, sin embargo, hasta el padrón de 1921-1922 cuando aparezca Manuel Corcobado Losada como propietario de la finca.²⁵ Tanto en el alzado que hemos podido consultar como en la fachada finalmente construida despusa la M inicial de su nombre de pila, acompañada en el proyecto por la C de su apellido (figs. 4 y 5). Esta última se cambió por una A, quizá de su cónyuge, en el resultado final.²⁶ Aunque en el alzado y en la fachada actual conste el año de 1910, fecha indudable de redacción del proyecto, la construcción de la vivienda se prolongó por lo menos hasta

25. Florentino Corcobado está registrado como propietario de diez fincas urbanas en la villa. Por su parte, la madre del promotor, Rita Losada Fraile, también consta como propietaria. AMA, caja 102, carpetas 1 y 15.

26. Las iniciales del promotor en la fachada, que aparecen con cierta frecuencia en la arquitectura de las clases altas europeas, desempeñan la misma función que los antiguos blasones nobiliarios: son un símbolo de identidad familiar. Peter Burke, “La historia social y cultural de la casa”, *Historia Crítica*, núm. 39 (2009): 14, <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/histcrit39.2009.02> (consultado en junio de 2020).



5. Aspecto actual de la casa Corcobado en Alcañices, fachada principal. Foto del autor.

1911, pues en abril de 1911 el promotor fue autorizado por parte del ayuntamiento para el acopio en la plaza mayor de materiales con destino a la construcción de su casa.²⁷

A pesar de que no disponemos del proyecto completo signado por el autor, la fachada de la vivienda presenta buena parte de los estilemas habituales en la obra del arquitecto barcelonés, que describiremos más adelante.²⁸ En este sentido, Ferriol ya había trabajado antes para la burguesía zamorana, asentada sobre todo en la capital de la provincia, y construyó los inmuebles modernistas más significativos. Tocaba ahora hacerlo, de manera semejante, para esta burguesía rural.

27. AMA, lib. 23I, fol. 13v.

28. Álvaro Ávila de la Torre, “La permeabilidad entre el modernismo y el eclecticismo en Zamora. Ejemplo de la indefinición y la dificultad en la clasificación estilística de la arquitectura entre los siglos XIX y XX”, *Studia Zamorensia*, núm. IX (2010): 108, <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/295640> (consultado en junio de 2020).

Descripción del inmueble

La fachada de la vivienda está concebida con un claro carácter escenográfico que busca proyectar una imagen de poder de su propietario. A diferencia de muchos de los inmuebles residenciales de Ferriol en la ciudad de Zamora, donde el arquitecto trabajó con superficies un tanto angostas, ahí lo generoso del solar entre medianeras le permitió trazar una fachada caracterizada por la simetría (fig. 4). Este hecho y el juego de formas rectas y curvas que combina el proyectista desembocan en un elegante resultado.²⁹

Se compone la fachada de planta baja con vanos de acceso a las viviendas y locales comerciales; una primera planta muy noble, con miradores en los extremos y una balconada central, así como un desván iluminado por cinco óculos, todos circulares menos el lobulado central. Rematan la obra los característicos piñones curvos tan gratos al técnico barcelonés (fig. 5).

La ornamentación presenta elementos de forma sinuosa, recurrentes en la obra del arquitecto en la ciudad de Zamora: guardapolvos curvos con decoración vegetal, como en las casas de Valentín Matilla (1911) y Tejedor (1913); también en la casa Matilla aparece el ventanal geminado del sobrado que podemos contemplar en Alcañices; tondos con guirnaldas, al estilo de los que se abren en el edificio levantado entre la calle Traviesa y la plaza del Mercado; áticos curvos, como en las viviendas de Crisanto Aguiar (1908) y la mencionada de Matilla, mientras que los miradores están emparentados con los de la casa de Gregorio Prada (1908). Sin olvidar la excelente forja de los balcones, similar a las obras capitalinas.³⁰

29. El análisis del alzado de la fachada nos permite conocer mejor el método de trabajo del arquitecto (fig. 4), que ofreció al cliente la posibilidad de escoger entre dos modelos de miradores. Sabemos por otros ejemplos de promoción privada que los proyectos de Ferriol para particulares eran muy escuetos, pues se limitaban a definir los materiales de la estructura, cerramientos y acabados. Eso sí, los alzados eran vistosos, ya que utilizaba el color y enfatizaba determinadas líneas mediante el grosor. María Ascensión Rodríguez Esteban, “La redacción técnica y los dibujos de los proyectos de las construcciones modernistas y eclécticas de Zamora”, *Studia Zamorensia*, núm. XII (2013): 197-217, <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/383101> (consultado en junio de 2020). Parece que éste no es el caso examinado, poco esmerado. Tal vez porque se trate tan sólo de un alzado esquemático para permitir al cliente escoger el tipo de mirador.

30. Parece que la adopción del mirador como elemento muy presente en sus obras es una peculiaridad de la etapa zamorana, probablemente por adaptación al clima, ya que no aparece en la producción barcelonesa. Ávila, “Francesc Ferriol”, 245-249.

Esta obra de Alcañices (1910-1911) se encuentra cronológicamente entre las casas de Aguiar y Prada (1908), Matilla (1911) y Tejedor (1913), aunque quizá sea la Casa Matilla (casi coetánea) con la que más parentesco estilístico guarda. No obstante, la decoración en Alcañices es algo más plana y contenida que en las obras zamoranas de Ferriol, de por sí más comedidas que los ejemplos de su anterior producción barcelonesa.³¹

El edificio muestra en muchos aspectos un carácter dual. En primer lugar, cuenta con una parte residencial, burguesa, y un edificio auxiliar para el servicio. Estas dos partes han sido históricamente habituales en las casas de las élites europeas: una parte delantera, residencial o de prestigio, y una parte trasera dedicada a las faenas domésticas y al alojamiento de aquellos encargados de desempeñarlas.³² La primera, en este caso, puede definirse como arquitectura “cultura” y la segunda comparte las características de la construcción popular.

El área residencial, a su vez, dispone de la descrita fachada principal, de raigambre urbana, construida en ladrillo revocado y con elementos ornamentales prefabricados; de carácter cerrado y representativo, como si fuera un telón (fig. 5). Mientras que la fachada trasera, formada por galerías superpuestas con pies de madera, acredita un talante más abierto, aun cuando también se trata de una tipología arquitectónica ajena a la comarca (fig. 9).

Las diferencias también se plantean en los materiales constructivos. De manera novedosa respecto a la arquitectura local, se utilizaron en la zona burguesa elementos metálicos, tanto en forma de columnas de fundición (fig. 6) como de viguería con perfil de doble T que sustenta las bovedillas de rasilla (fig. 7).³³ Por su parte, el edificio auxiliar para el servicio emplea los materiales de la arquitectura vernácula: mampostería de pizarra, cantería en vanos, cargaderos de madera y tabiques interiores con entramado de madera y adobe (fig. 8).

31. Ávila, “Francesc Ferriol”, 245-249.

32. Burke, “La historia social”, 13.

33. En los primeros proyectos que planteó en la ciudad de Zamora, Ferriol usó el hierro tan sólo para los forjados de las repisas y de los techos de los sótanos. A partir del Teatro Nuevo (1911) utiliza con más frecuencia este material: vigas y viguetas de doble T, y columnas circulares de fundición. María Ascensión Rodríguez Esteban, “El tratamiento estructural en la arquitectura modernista de Zamora: la paulatina introducción del hierro y su consolidación”, en Santiago Huerta Fernández, Ignacio Javier Gil Crespo, Miguel Taín Guzmán y Santiago García Suárez, eds., *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011), 1199-1200, http://www.sedhc.es/biblioteca/paper.php?id_p=745 (consultado en junio de 2020).



6. Columna de fundición en el interior de la vivienda. Foto del autor.

La zona residencial se articula en torno a un núcleo central formado por un patio de luces y una escalera, también utilizados por el tracista en Zamora, y es habitual en las viviendas del ensanche barcelonés que proyectó.³⁴ Al menos una de las dos viviendas en las que está dividido el inmueble actualmente conserva en buena parte la distribución original, que describiré a continuación.

Para aprovechar el desnivel del terreno se dispuso en el semisótano una cocina matancera dividida en varias estancias, una de ellas utilizada como cuarto para la sal. Separado de este ámbito por una verja sobre un murete se encuentra el huerto o jardín, donde un pozo recoge las aguas pluviales que provienen del patio de luces. Todavía son visibles los restos de la red de desagües que se diseñó para la casa, inexistentes por aquellos años en el resto de la población.

En la planta baja encontramos otra vez la dualidad de la que hablaba, en este caso entre lo público y lo privado, representados por un despacho a la plaza (accesible desde el vestíbulo), opuesto a la cocina y al comedor (abiertos hacia el huerto-jardín trasero). El mismo contraste público/privado aparece en la primera planta, pues el salón está orientado hacia la plaza, y coincide con el mirador y el balcón, mientras que a una de las galerías traseras asoma

34. Ávila, “Francesc Ferriol”, 252.



7. Viguería con perfil de doble T que sustenta las bovedillas de rasilla. Foto del autor.

el dormitorio principal. Por su parte, el edificio auxiliar para alojamiento del servicio doméstico y almacenamiento de productos agrarios comunica con la vivienda burguesa a través de la mentada cocina.

No sólo el aspecto exterior de la casa confería distinción a sus habitantes. También lo hacían las comodidades con que contaba la vivienda, enclavada en un entorno rural que carecía de ellas. La construcción del inmueble es un poco posterior a la llegada del fluido eléctrico a la villa (1910), iniciativa del comerciante Manuel Calvo Casado.³⁵ Parece que la vivienda contó desde el comienzo con iluminación eléctrica; los propietarios actuales conservan, aunque desmontadas, algunas de las elegantes lámparas originales.

35. AMA, lib. 230, fols. 24, 27, 29 y 36r. Es posible que el arquitecto interviniera en la fábrica de electricidad construida a 200 metros del entonces casco de la villa. El edificio, actualmente en ruinas, exhibe una molduración de los vanos que guarda cierta relación con los de la escuela diseñada por Ferriol.



8. Tabiques interiores con entramado de madera y adobe en el edificio auxiliar. Foto del autor.

Para calentar la casa se disponía de varias chimeneas prefabricadas, de hierro fundido (fig. 10), con portezuela y depósito para recoger cómodamente las cenizas. No paraban ahí las comodidades de la casa, pues por lo menos un banco de hierro fundido y madera fue instalado en el huerto-jardín, cuyos soportes aún se conservan, señal inequívoca de que este espacio servía para solaz de los residentes, así como para el cultivo de frutas y verduras.

Proyectos de prisión-juzgado y nuevo mercado

La intervención de Ferriol en Alcañices no se limitó al edificio escolar y a la residencia de los Corcobado. Proyectó otras dos construcciones, una prisión-juzgado y un mercado que, de haberse hecho realidad, hubieran cambiado la situación de las infraestructuras públicas en la comarca y, con ello, de la imagen proyectada por la administración. Este carácter representativo es



9. Galerías traseras de la Casa Corcobado en Alcáñices. Foto del autor.

especialmente evidente en los edificios penitenciarios. La prisión, a juicio de Foucault, es la más poderosa herramienta de control y educación del individuo, ya que allí el Estado dispone de la libertad y del tiempo de la persona; de todas sus facultades físicas y morales.³⁶

En la España de la Restauración el mal estado de las prisiones era la tónica.³⁷ Diferentes intentos de mejora se vieron frenados por la falta de medios, aunque nos legaron una prolija legislación. No es, pues, mera coincidencia

36. Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1994 [1975]), 238.

37. Así sucedía, por ejemplo, en la vecina provincia de León, cuyos establecimientos penitenciarios, instalados en casas consistoriales, particulares y conventos, se encontraban en deficiente situación higiénica y de seguridad. Benigno Castro, *Historia de las cárceles leonesas. Memoria de veinte siglos de encarcelamiento y arquitectura penitenciaria* (León: Everest-Sociedad Estatal de Infraestructuras y Equipamientos Penitenciarios), 119-120.



10. Frente de chimenea de la vivienda, actualmente retirado.
Foto del autor.

que el edificio que voy a referir coincida en el tiempo con el impulso que supuso la promulgación del real decreto del 5 de mayo de 1913, que implantaba definitivamente el sistema penitenciario progresivo.³⁸ El real decreto estipulaba que los establecimientos penitenciarios enclavados en las cabeceras de partido judicial, como la de Alcañices, estaban destinados a prisión preventiva durante la substanciación del sumario, el cumplimiento de penas de arresto mayor de civiles, así como para la estancia accidental de reclusos transeúntes que iban a cumplir condena en otras prisiones, o la práctica de dili-

38. Esta normativa, impulsada por el jurista Fernando Cadalso Manzano, cierra una etapa de constantes reformas. Daniel Fernández Bermejo, “Del sistema progresivo a la individualización científica. La elaboración de la Ley General Penitenciaria y la relevancia del bienio 1978-1979 en el derecho penitenciario”, *Anuario de Derecho Penal y Ciencias Penales*, núm. LXXII (2019): 500-501, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7059258> (consultado en septiembre de 2020).

gencias judiciales (art. 201).³⁹ De ahí que la vinculación espacial de la prisión con el juzgado guardara su lógica.

Nuestro arquitecto trazó en 1913 un recinto que había de acoger al mismo tiempo la prisión y el juzgado de partido, que fue aprobado por real orden en julio de 1914. El costo calculado por Ferriol ascendía a 92,038 pesetas.⁴⁰ Plan-teó un conjunto formado por un pabellón delantero para el juzgado, de dos plantas, y dos pabellones laterales de una planta para la cárcel. Ésta disponía de varios patios, dos cocinas, centro de vigilancia, enfermería y celdas. El juzgado contaba, además, con una sala de autopsias. Todo el recinto estaba dota-do de cuatro retretes, un depósito séptico y dos pozos ciegos.

El edificio se alzaría con muros de mampostería, ladrillo para vanos y pila-res (todo ello revocado), mientras que la sillería se reservaba para el zócalo, impostas, cornisa y exteriores de los vanos. Probablemente por cuestiones presupuestarias, no llegó a construirse, de modo que el juzgado se instaló en dependencias de la casa consistorial y la prisión en el antiguo convento fran-ciscano que todavía hoy se levanta al sureste de la villa.⁴¹

Unos años antes, en el pleno del 17 de julio de 1909, el ayuntamien-to había encargado al arquitecto de la escuela que formara el proyecto para un nuevo mercado en el llamado “Portal del Grano”.⁴² En el pleno del 1 de noviembre de ese año se presentó el proyecto del nuevo mercado, presupe-stado en 36,471 pesetas. Se acordó subastar la obra el 28 de noviembre, lo cual se anunció en el *Boletín Oficial de la Provincia*.⁴³ Sin embargo, la obra no se llegó a ejecutar, pues en octubre de 1914 se hacen reparaciones menores en el portal.⁴⁴ Meses después, una demanda que interpone el arquitecto con-tra el municipio (abril de 1915) reclama el pago del proyecto, pero no men-ciona la dirección de obra.⁴⁵

39. GM (11 de mayo de 1913): 418, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1913/131/A00397-00441.pdf> (consultado en septiembre de 2020).

40. AMA, caja 135, carpeta 5.

41. Sí se llegaron a trazar las vías públicas que generó el proyecto de construcción, pues a principios de 1915 se enajenaron las parcelas sobrantes. AMA, lib. 233, fols. 17v-18r.

42. AMA, lib. 229, fol. 22r.

43. AMA, lib. 229, fol. 32v. Lamentablemente, no se ha podido localizar el proyecto para ana-lizar con más detalle las características arquitectónicas de la obra y su adecuación a la legislación y a los modelos de la época.

44. AMA, lib. 233, fol. 10r.

45. AMA, lib. 233, fol. 22v.

Conclusiones

La suerte corrida por los edificios públicos proyectados por Francisco Ferriol en Alcañices pone de manifiesto las dificultades del Estado en la España del siglo XIX y buena parte del XX, para dotarse de instalaciones adecuadas a sus funciones. Los proyectos de la escuela y de la cárcel-juzgado que hemos revisado muestran cómo a menudo se dispuso tanto de una normativa avanzada como de profesionales preparados. Mas la inestabilidad política y, sobre todo, la falta de recursos económicos frenó su alcance. Los resultados revelan bien a las claras los inconvenientes habidos en España para construir desde el punto de vista arquitectónico una imagen moderna, atractiva y respetable del Estado, factor a tener en cuenta a la hora de analizar los problemas de construcción nacional que todavía le aquejan.⁴⁶

El proyecto de la escuela es anterior en unos meses a la divulgación oficial de la colección de modelos elaborada por el arquitecto Luis Domingo de Rute para facilitar a los municipios la construcción de edificios docentes. No obstante, se da una notable coincidencia con el modelo número siete, que planteaba un esquema lineal y simétrico, con pabellones transversales y un cuerpo central. Por ello, es posible que Ferriol fuera asesorado desde el Negociado de Arquitectura Escolar, creado en 1904.⁴⁷ El edificio finalmente construido responde, empero, a un modelo bastante frecuente en la época, importado de Francia.⁴⁸

El análisis de la Casa Corcobado, por su parte, evidencia la utilización de la vivienda como elemento de diferenciación social, de construcción de una identidad de grupo, merced al empleo de una arquitectura moderna de origen

46. José Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (Madrid: Taurus, 2001).

47. Francisco Javier Rodríguez Méndez, “Luis Domingo de Rute, arquitecto de modelos para la construcción de escuelas públicas en España a comienzos del siglo XX”, *Historia de la Educación*, núm. 38 (2019): 269, 271 y 275-276, <https://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/hedu201938257276/22331> (consultado en septiembre de 2020).

48. Un inmueble tripartito y simétrico, con un cuerpo central de dos plantas (la superior para viviendas), y dos alas para las clases. Desde la Francia decimonónica este modelo se extendió por diversos países. Buena prueba de ello es el cercano edificio escolar de Miranda do Douro (Portugal), también alzado a principios del siglo XX. Francisco Javier Rodríguez Méndez, “La arquitectura escolar española del primer tercio del siglo XX, vista desde Castilla y León”, *Artígrama*, núm. 34 (2019): 188, http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/34.html (consultado en septiembre de 2020).

urbano en un entorno rural y tradicional. Una forma de amplificar este mensaje es recurrir en la casa a formas y materiales no habituales hasta entonces en el entorno. Se trataba de transmitir distinción al emplear un estilo ornamental de moda, el modernismo, asociado a la burguesía, y recurrir a materiales de construcción como el hierro fundido, sinónimo de progreso a lo largo de todo el siglo XIX. La vivienda se convierte, así, en marco de nuevas y diferentes formas de vida, asociadas a comodidades como la electricidad, el agua corriente, etc. Y se dota al resultado de gran visibilidad social mediante el emplazamiento en un lugar tan representativo como la plaza mayor. El caso analizado nos demuestra cómo la llegada de la modernidad al mundo rural estuvo muy ligada a reducidas élites políticas (administración); económicas (comercio) e intelectuales (profesiones liberales), de extracción urbana o que buscaban imitar la vida en la ciudad.

Por lo que atañe al juzgado-prisión, se constata la inexistencia de un paradigma arquitectónico único, a pesar de que el referente por antonomasia, tanto en España como en el resto del mundo, fuera el diseño radial inspirado en el panóptico de Bentham.⁴⁹ Sin embargo, parece que el modelo de edificio delantero ocupado por el juzgado y uno o varios pabellones traseros para cárcel fue bastante habitual, como pone de relieve, entre otros ejemplos, el conjunto construido en Bermillo de Sayago (Zamora), partido judicial vecino al de Alcañices. A partir del recinto sayagués, diseñado por Segundo Vilorio pocos años antes de que Ferriol firmase su proyecto, podemos hacernos una idea aproximada del aspecto exterior de este tipo de conjuntos (fig. 11).

En cuanto al arquitecto, descubrimos en estos proyectos a un Ferriol pragmático y ecléctico, que se ceñía al gusto o al presupuesto del comitente, así como a los modelos de prestigio, sin desprenderse de la formación clásica (tendencia a la simetría)⁵⁰ y utilizando el modernismo fundamentalmente como

49. Pedro Oliver Olmo, Luis Gargallo Vaamonde y Jesús Carlos Ursa Lozano, “Panoptismo sin panóptico. La arquitectura penitenciaria en la España contemporánea”, en ed. Carmen Ortiz García, *Lugares de represión, paisajes de la memoria. Aspectos materiales y simbólicos de la Cárcel de Carabanchel* (Madrid: Los Libros de la Catarata, 2013), 138; Manuel L. Ruiz-Morales, “La arquitectura penitenciaria como representación del castigo. Las maneras de comprender la pena de prisión en la historia”, *Política Criminal*, núm. 29 (2020): 422, <http://politicrim.com/wpcontent/uploads/2020/07/Vol15N29A15.pdf> (consultado en septiembre de 2020).

50. Fernández Alba afirma que el equilibrio de masas, la simetría de la composición y la pro-



II. Antiguo juzgado y cárcel de partido en Bermillo de Sayago. Fotos del autor.

repertorio ornamental.⁵¹ En este sentido, su obra en Alcañices resultará más comedida que la proyectada al inicio de su carrera en Barcelona o en la propia capital zamorana. ♣

porción en el ritmo de los diferentes elementos arquitectónicos de la fachada eran presupuestos ideológicos básicos en la formación de los arquitectos de esta época. Antonio Fernández Alba, “Aprendizaje y práctica de la arquitectura en España”, en Spiro Kostof, coord., *El arquitecto: historia de una profesión* (Madrid: Cátedra, 1984 [1977]), 308.

51. No se muestra como el técnico más libre en las obras públicas, sino bastante más contenido, como sucedió en la escuela de Alcañices o en sus coetáneos Laboratorio Municipal de Zamora (1909) y teatro Ramos Carrión (1911). Véase Ávila, “Francesc Ferriol”, 248 y 254. Según este autor, Ferriol tenía una comprensión y asimilación íntegra del estilo. Sin embargo, el mismo historiador es consciente de que no toda la obra de Ferriol es modernista, como ponen de relieve el teatro Ramos Carrión y el Laboratorio Municipal de Zamora, quizá el edificio más relacionado con el grupo escolar. Ávila, “La permeabilidad”, 96 y 109.

N.B. Mi agradecimiento a Cristina Aguiar, Toñi Turiel (†), Martina Carrión, Ana Mota y Eva B. Carro por la ayuda prestada durante la investigación.

Semblanza

PETER KRIEGER
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

In memoriam Martin Warnke

El 11 de diciembre de 2019 murió Martin Warnke, uno de los más influyentes historiadores del arte en Alemania y de alcance internacional. Su trascendencia intelectual es plurifacética. Se manifiesta, en primer lugar, en la recuperación de la herencia conceptual de Aby Warburg en su lugar de origen, la ciudad de Hamburgo. Como profesor en la Universidad de Hamburgo (1978 a 2003), Warnke gestionó la reapertura de la Biblioteca de Ciencias Culturales, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, como centro de investigación —el emblemático lugar que personajes como el propio Warburg, Erwin Panofsky y Ernst Cassirer, perfilaron como laboratorio de pensamiento innovador durante la década de los años veinte del siglo pasado.¹ Warnke era el decano de la nueva escuela de Hamburgo, el verdadero sucesor de la cátedra de Historia del Arte que Panofsky detentó entre 1921 y 1933. Esta nueva escuela consistió en un “triumvirato” con Horst Bredekamp y Klaus Herding, quienes establecieron y fortalecieron la historia social del arte en el esquema universitario, en una época en la que la disciplina era todavía muy conservadora.

La biografía de Martin Warnke, quien luchó durante los últimos 15 años de su vida contra un cáncer, no fue lineal. Abordo aquí algunas facetas de esta trayectoria intelectual sobresaliente, los productos y los estimulantes efectos que éstos produjeron. Conviene ampliar este marco de comprensión biográfica

* Texto recibido el 19 de junio de 2020; devuelto para revisión el 9 de noviembre de 2020; aceptado el 29 de enero de 2021; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2021.119.2767>

1. Erwin Panofsky, “A. Warburg (Nachruf)”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, núm. 51 (1930): 1-4 (primera edición *Hamburger Fremdenblatt*, 28 de octubre de 1929; reeditado en Erwin Panofsky, *Deutschsprachige Aufsätze*, eds. Karen Michels y Martin Warnke, *Studien aus dem Warburg-Haus*, vol. 1 (Berlín: Akademie Verlag, 1998), IIII-III4.

porque, en innumerables casos, los obituarios se reducen a la renarración lineal de una carrera exitosa y no toman en cuenta que las complejidades y dificultades en la vida enriquecen la experiencia y nutren la creatividad del pensamiento.

En su discurso para el acto solemne de la Universidad de Dortmund, que en 2010 le otorgó el Doctorado *Honoris Causa*, Warnke reveló un detalle desconocido de su biografía que inició con su nacimiento en Ijuí, un lugar remoto en el sur de Brasil, en 1937. Su padre era pastor protestante luterano en una comunidad indígena. El público en Dortmund y después los lectores del discurso, cuando fue publicado,² se sorprendieron al conocer el complejo contexto familiar del homenajeado: el abuelo de Martin Warnke era un sastre pobre en la ciudad de Jena, al este de Alemania. Por sus limitaciones económicas, envió a su hijo a trabajar como ayudante menor en una oficina de escribanos. Por fortuna, el pastor de la congregación luterana del lugar observó el talento del joven y financió sus estudios escolares superiores y luego universitarios de teología protestante. Ese pastor, August César, se inclinó por una teología liberal con compromiso social, lo que incluyó el fomento a la educación juvenil de las clases bajas.

Para la mejor comprensión de la ética académica de Martin Warnke, es importante perfilar al mecenas de su padre. Resumo su discurso de 2010: en 1906, el nombramiento de César como pastor de la congregación luterana en la iglesia Reinoldi Dortmund —el mismo lugar de la celebración de su Doctorado *Honoris Causa*— fue rechazado por la autoridad eclesiástica, porque el candidato enfocó su concepto pastoral en el trabajo social y cuestionó las bases dogmáticas de las religiones cristianas. César negó la virginidad de María, al afirmar que Jesús había nacido como cualquier otro ser humano. También rechazó los “milagros”, como la resurrección de Lázaro, lo que entendió como una desviación inoperante para la práctica de la fe. Defendió su postura racionalista en cuanto a que la reanimación de un cadáver en proceso de descomposición es físicamente imposible. Y, por lo mismo, cuestionó la resurrección física de Jesús de la tumba, al indicar que este presunto milagro no tiene valor didáctico para el mensaje de paz en la esencial fiesta cristiana de Pascua.

Tal postura liberal se enfrentó con la autoridad conservadora del entonces imperio alemán, donde el Kaiser fungía también como máximo representante,

2. Martin Warnke, “Der ‘Fall César’ in der Reinoldigemeinde zu Dortmund 1906”, en ed. Barbara Welzel, *Beunruhigung durch Kunst und Wissenschaft*, Dortmunder Schriften zur Kunst, Studien zur Kunstgeschichte, Band 4 (Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2011), 13-21.



1. Martin Warnke a la entrada de la Warburg Haus, Hamburgo, Alemania, 2016.
Foto: Peter Krieger.

Summus Episcopus, de la Iglesia protestante. Se discutieron las posturas de César en la prensa nacional e incluso en el parlamento prusiano. Era un caso paradigmático de la época, un *politicum*. Como resultado, el puesto en Dortmund se le negó a César, y por ello se quedó en la zona rural y empobrecida cercana a Jena, en su propia comunidad, con su trabajo pastoral, sociopolítico.

Para Martin Warnke, este *background* familiar definió los parámetros éticos de toda su vida, en concreto: insistir en la libertad de la conciencia frente a cualquier represión política o eclesiástica; desenmascarar el abuso de un *credo* como instrumento de poder político, además de luchar contra las injusticias clasistas y represoras; fomentar la educación sin restricciones para todas las clases sociales, siguiendo el concepto del *Bildungsprotestantismus*, del protestantismo liberal-educativo —todos ellos valores de la Ilustración del siglo XVIII, determinantes para la vida académica de Warnke. Por supuesto, dentro de este marco ético-religioso hoy es cuestionable establecer una misión cristiana en una comunidad indígena, ya que es un acto colonial, aunque cabe aclarar que, en este caso, el protestantismo luterano no operó con las herramientas de control psíquico-colectivo como es usual en las actuales sectas evangelistas en

América Latina, financiadas por megaempresas estadounidenses para controlar los territorios políticos del subcontinente. El joven Martin Warnke aprendió la lección de vivir como miembro de una minoría, practicando y exigiendo tolerancia. Su padre huyó de la dictadura nazi en Alemania y educó a sus hijos con un espíritu crítico e ilustrado.

Horst Bredekamp, alumno, colega y amigo cercano de Warnke, resumió esta conducta ética en una frase breve y reveladora: “El hijo de un predicador, por toda su vida, tuvo una postura escéptica frente a las grandes palabras.”³ Y la herencia productiva del protestantismo que proporcionó las bases conceptuales de la filología crítica (Schleiermacher *et al.*), vigente en el pensamiento de Warnke, se resume en la capacidad de cuestionar e incluso relativizar su propio pensamiento.

El producto más obvio de esta determinación familiar fue la asesoría de Warnke en el proyecto curatorial del museo de Hamburgo, Kunsthalle, sobre Lutero y las consecuencias para el arte, *Luther und die Folgen für die Kunst*,⁴ en 1983, y su libro sobre los retratos de Lutero que hizo Cranach, *Cranachs Luther*,⁵ un análisis puntual de las estrategias mediáticas de la Reforma protestante y su máximo artista Cranach —una investigación inspirada por la publicación inicial de la iconografía política de Aby Warburg.⁶

Por la ética pacifista de la familia Warnke, enviaron al adolescente Martin en 1953 a Alemania, porque el padre no quería que su hijo se incorporara al obligatorio servicio militar brasileño. La terrible experiencia con la dictadura nazi y su aparato militar, pero también los frecuentes excesos violentos, los golpes de Estado perpetrados por militares en casi toda América Latina —realidad brutal en Brasil con la dictadura militar de 1964 a 1985, recién reanimada por el actual presidente fascista de este país, Jair Bolsonaro— eran una advertencia. También el tema de las dictaduras, su promoción por medio de

3. Horst Bredekamp, “Rubens, Warburg und die Couchecke. Der Kunsthistoriker Martin Warnke revolutionierte sein Fach. Jetzt ist er gestorben”, *Süddeutsche Zeitung*, 12 de diciembre de 2019.

4. Werner Hofmann, ed., *Luther und die Folgen für die Kunst*, catálogo del Kunsthalle Hamburg (Múnich: Prestel, 1983).

5. Martin Warnke, *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image* (Fráncfort del Meno: Fischer, 1984).

6. Aby Warburg, “Heidnische Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten”, en ed. Bibliothek Warburg, Band II, en colaboración con Fritz Rougemont, ed. Gertrud Bing, *A. Warburg / Gesammelte Schriften* (Berlín: B.G. Teubner, 1932), 487-565.

esquemas iconográficos, que Warnke investigó en su vida académica, tienen raíces biográfico-familiares.

Como joven inmigrante en la parte occidental de Alemania, Warnke acudió a escuelas en Gütersloh y Dortmund, y terminó el bachillerato en Darmstadt. Fue en esta fase de maduración, cuando hizo largas excursiones en bicicleta para visitar los museos de la cercana ciudad de Fráncfort, pero también a las amplias colecciones de arte en Múnich y otras ciudades. Estudió Historia del Arte, Letras Alemanas e Historia en las universidades de Múnich y Berlín, donde se doctoró (a los 27 años) en 1963; su tesis versó sobre el principio de la *dissimulatio* en la obra de Peter Paul Rubens.⁷ Cabe mencionar que dicho trabajo se basó en una estancia de estudios en Madrid. Warnke era un pionero de la hispanística en la historia del arte en Alemania, que continuaba el legado de Carl Justi, en tiempos en los que la mayor atención académica en su disciplina se orientaba hacia el arte italiano y francés.

Su tesis tuvo ya el germen de una pasión intelectual que Warnke siguió por toda su vida: la iconografía política. El término de la *dissimulatio* apareció en una carta de Rubens al rey Luis XIII en cuanto al ciclo Medici y parafraseó un principio de Cicerón, descrito como instrumento político por Maquiavelo: una verdad encubierta, disimulada por una construcción iconográfica afirmativa en una pintura, puede fungir como crítica al soberano; entonces surge la paradoja de que el acto de encubrir también es un acto, irónico, subversivo, a la vez, de revelar. Para descifrar estos mensajes en la obra del pintor y diplomático Rubens, Warnke estudió las cartas en los archivos (de la corte en Madrid), y utilizó una sólida base historiográfica y filológica para su investigación doctoral, que le permitió iniciar reflexiones sobre la iconografía política, en ese caso, sobre las misiones diplomáticas de Rubens por medio de la pintura.

Warnke relacionó la producción artística en sus múltiples contextos políticos, filosóficos, literarios y sociales —durante los años sesenta, en una fase todavía muy conservadora de la historiografía del arte en Alemania, que había ignorado el trabajo pionero de Erwin Panofsky—, pero al mismo tiempo siempre insistió en la autonomía de la forma, que genera sus propios impulsos más allá de la palabra. He ahí un punto neurálgico de nuestra disciplina que todavía, en muchos casos, determina el sentido de una obra artística con base en

7. Una revisión posterior de este concepto contiene *Dissimulazione onesta oder die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat. Martin Warnke zu Ehren*, ed. Horst Bredekamp (Hamburgo: Philo, 2007).

nociones filosófico-literarias, sin tomar en cuenta el propio lenguaje visual del arte —un problema presente incluso en la crítica del arte contemporáneo, que reduce una propuesta plástica a su posible sentido filosófico.⁸

Aun como iconógrafo convencido, Warnke nunca optó por el camino fácil, el *mainstream*, sino siempre mantuvo su distancia escéptica y crítica frente a cualquier rutina de interpretación. Eso caracterizó también su postura y actuación en el contexto del año clave 1968. Nunca fue un “altavoz” de esta generación hondamente politizada y rebelde, sino una voz sutil, pero firme, con base en su inteligencia, no en ideología panfletaria. Su capacitación política la recibió definitivamente entre los años 1963 y 1965, cuando trabajó como observador y reportero de los juicios de Auschwitz, donde se reveló con todo detalle la barbaridad de la dictadura nazi en Alemania. En una serie de artículos —de nuevo publicados como libro hace algunos años—⁹ Warnke analizó la estructura de la violencia fascista, y a partir de ello, empezó a formular preguntas a la generación de sus profesores de historia del arte en Alemania, con trayectorias oportunistas en el sistema nazi.

El trabajo como periodista también le sirvió como un entrenamiento para explicar los más complejos asuntos en un lenguaje sencillo, pero muy preciso. Su gusto por la formulación aguda, incluido su manejo experimental por medio de metáforas, todo presentado en esquemas sintácticos claros, desembocó en un estilo personal, que muchos intentaron copiar sin éxito. En una disciplina que sufre por cantidades exponenciales de fraseología u otras incapacidades de escritura, sus textos despertaron un amplio interés, no sólo por los contenidos, sino por su capacidad de concreción y precisión, de dar “en el clavo”.

Hago un paréntesis para comentar que resulta muy difícil traducir su estilo al español, experiencia que me quedó grabada por mi trabajo como coeditor de un volumen sobre terminologías de la Historia del Arte, en el que incluimos un texto de Warnke, “Sobre la evolución de la técnica de periodización en la historia del arte del siglo XIX”.¹⁰ La revisión y corrección de esta traducción ha sido uno de mis trabajos editoriales más difíciles.

8. Expliqué este mecanismo de reducción interpretativa en mi artículo “Words don’t come easy - comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales”, *Revista Universidad de México*, núm. 597-598 (octubre/noviembre de 2000): 25-29.

9. Martin Warnke, *Zeitgenossenschaft. Zum Auschwitz-Prozess 1964*, introd. Pablo Schneider y Barbara Welzel (Zúrich: Diaphanes, 2014).

10. Martin Warnke, “Sobre la evolución de la técnica de periodización en la historia del arte del siglo XIX”, en Patricia Díaz, Montserrat Galí y Peter Krieger, eds., *Nombrar y explicar* (Méxi-

Su sensibilidad por las estructuras retóricas —reconocida por la Nueva Academia de la Lengua (Neue Fruchtbringende Gesellschaft, NFG, refundación de la Academia de 1617) en Köthen, Alemania, donde lo nombraron miembro fundador en 2007— fue una importante capacitación académica para la mordaz crítica política de la historiografía del arte alemana durante las primeras dos décadas después del fin del nazismo. Sin balconear nombres, pero con precisión filológica, analizó las inherentes posturas ideológicas nacionalistas, de un peligroso populismo de derecha, con tintes nazis, en las publicaciones de innumerables historiadores del arte. Con apenas 32 años de edad, Warnke se lanzó contra la generación de sus maestros, quienes revelaron, en sus textos, ciertas continuidades del pensamiento autoritario de un sistema dictatorial. Warnke atacó un *establishment* académico, cuyas categorías de análisis promovieron valores cuestionables como “subordinación”, “abnegación” y “sumisión”¹¹ —todo ello virtudes de un sistema totalitario marcial. Con elegancia filológica, pero también con firmeza intelectual, el joven investigador clasificó la producción académica de esta generación posnazi como acto de subyugación —en términos freudianos: mató a sus padres. La publicación de este análisis y de textos de otros colegas de la generación del 68 comprobó toda esa crítica en detalle, con un amplio aparato crítico.¹²

Otro paréntesis: en el caso alemán ésta fue una importante contribución al proceso de desnazificación, sustentado por la Escuela de Fráncfort, en el campo de la filosofía social. Pero también en México y en muchos países latinoamericanos cuyas historiografías de arte durante varias décadas del siglo pasado se concentraron en un nacionalismo retrógrado, tal crítica depuradora fue necesaria, tarea que acometieron varias generaciones de historiadores del arte, aún activas.

Para Warnke, esta publicación marcó un punto crítico en su carrera, porque los colegas que se sintieron atacados orquestaron una campaña en contra de él y su rebelde generación. Por un tiempo, pareció que no lograría continuar con su carrera universitaria; era *persona non grata* en la mayoría de las cátedras

co: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 29-51.

11. En alemán: *Unterordnung, Selbstaufgabe, Unterwerfung*.

12. Martin Warnke, “Weltanschauliche Motive in der kunsthistorischen Populärliteratur”, en Martin Warnke, ed., *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* (Gütersloh: Bertelsmann-Kunstverlag, 1970), 88-108. Véase también Otto K. Werckmeister, “Radical Art History”, *Art Journal* 42, núm. 4 (1982): 284-291.

de historia del arte en Alemania. Ya buscaba otras alternativas para el ejercicio de su profesión, cuando las dos sedes más progresistas de la disciplina, en su momento, la Universidad de Marburgo y luego la Universidad de Hamburgo, lo contrataron como profesor de tiempo completo —en Marburgo de 1971 a 1978, donde educó a toda una generación de estudiantes, entre los cuales destaca Horst Bredekamp, y en Hamburgo, de 1978 hasta su jubilación en 2003.¹³ Su contratación en Hamburgo fue un reconocimiento explícito a la historia social del arte que Warnke promovió y, aún más importante, un llamado a continuar la tradición iconográfica que Panofsky fundó en esta Universidad en los años veinte, hasta su emigración a los Estados Unidos con el auge de la dictadura nazi. Siguiendo esta línea con persistencia profesional, Warnke se dedicó al rescate y reanimación de la olvidada tradición de Aby Warburg, académico independiente, contemporáneo de Panofsky, inspirador de un nuevo concepto de la historia del arte como “ciencia cultural” (*Kulturwissenschaft*).

Surgió la segunda escuela de Hamburgo, dedicada a una refrescante reconceptualización de la disciplina, fundada en Panofsky y Warburg. Después de un largo intermedio entre 1933 y 1978 con catedráticos de alguna manera relacionados con el sistema nazi, Warnke fue el verdadero sucesor de Panofsky. Y gracias a su iniciativa reabrieron la Warburg Haus en 1991 como centro de investigación en ciencias culturales,¹⁴ en cercana colaboración con el Warburg Institute de la Universidad de Londres.

Mientras tanto, la difusión de la obra académica de Panofsky y de las inspiraciones intelectuales de Aby Warburg generó un *boom* que continúa hasta la fecha. Destacan académicos inteligentes, con talento para la autopromoción, como Kurt Forster —con quien Warnke estudió en Múnich—, David Freedberg y Georges Didi-Huberman,¹⁵ promotores de la llamada “industria War-

13. Martin Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen* (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1984 [primera ed. Fráncfort del Meno: Syndikat, 1976]); Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (Colonia: DuMont, 1996 [segunda edición; traducción al italiano: *Artisti di corte. Preistoria dell'artista moderno*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991]).

14. www.warburg-haus.de (consultado el 13 de junio de 2020).

15. Véase Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg* (Berlín: Suhrkamp, 2010) por, David Freedberg, “Pathos a Oraibi: Ciò che Warburg non vide”, en Claudia Cieri Via y Pietro Montani, eds., *Lo Sguardo di Giano, Aby Warburg fra tempo e memoria* (Turín: Nino Aragno, 2004), 569-611; y David Freedberg, “Warburg’s Mask: A Study in Idolatry”, en Mariet Westerman, ed. *Anthropologies of Art* (Williamstown: Clark Institute, 2005), 3-25.

burg” lo que, de alguna manera, ha opacado la labor fundacional de Warnke en Hamburgo. Incluso con estos contextos discursivos Warnke mantuvo una distancia crítica.

Por ejemplo, cuestionó ciertas formulaciones de Warburg, algunas que radican en la psicología y etnología colonial de alrededor de 1900; también contó que Warburg manejó las consultas públicas de su biblioteca de ciencias culturales como un tirano, puesto que interrogaba a cada solicitante y los obligaba a leer ciertos títulos que él mismo seleccionaba; o, reveló que el colega contemporáneo Heinrich Wölfflin, aparentemente más conservador, se opuso con mayor claridad y firmeza a la primera guerra mundial, que Warburg. En una palabra, Warnke evitó el elogio vacío y con ello apreció más la postura distante a Warburg que caracteriza a la biografía intelectual de Ernst H. Gombrich.¹⁶

Desde una sólida base del conocimiento de las diferentes posiciones y metodologías, Warnke ejerció un principio de tolerancia. Pero intervino tajantemente cuando un conocimiento, un concepto, se estandarizó, como es el caso del muy conocido esquema tripartita de la iconografía¹⁷ —un patrón fijado como camisa de fuerza para diversas generaciones de historiadores del arte en el mundo. *Dixit* Warnke: “No considero fructífero utilizar los famosos esquemas de interpretación que nadie, menos el propio Panofsky, verdaderamente aplicó.”¹⁸

Warnke mantuvo cierta desconfianza frente a las “metodologías” que tienden a reducir la complejidad del pensamiento y de su producto, la interpretación. Optó por una pluralidad de métodos, además por una libertad de reflexión, sin tabúes, sin restricciones ideológicas. Su simpatía por los sistemas abiertos del pensamiento encontró un equivalente en la obra de Warburg, en especial en su *Atlas Mnemosyne* con sus combinaciones temáticas de imágenes procedentes de diferentes épocas y formatos.¹⁹

16. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual Biography* (Londres: The Warburg Institute, 1970).

17. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Nueva York: Oxford UP, 1939).

18. Martin Warnke, “Erwin Panofsky – Kunstgeschichte als Kunst”, en Eckart Krause y Rainer Nicolaisen, eds., *Zum Gedenken an Erwin Panofsky (1892-1968). Reden aus Anlass der Benennung des Hörsaals C im Hauptgebäude der Universität Hamburg in Erwin-Panofsky-Hörsaal am 20. Juni 2000* (Hamburgo: Hamburg University Press/Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, 2000), 41-78; cita de la página 64: “ich halte es auch nicht für fruchtbar, weiterhin seine berühmten Interpretationsschemata zu bedenken, die noch niemand, am wenigsten Panofsky selbst, wirklich angewandt hat” (trad. Peter Krieger).

19. Aby Warburg, *Studienausgabe*, consultado el 13 de junio de 2020, en <http://www.war->

De allí nació la idea de fundar el Índice de Iconografía Política, un archivo de alrededor de 150,000 imágenes, ordenadas por categorías, que revelan cómo la política se expresa en una diversidad de fórmulas visuales. Es una idea iniciada por Warburg durante la primera guerra mundial, cuando coleccionó imágenes, recortes de periódicos y otros materiales visuales para documentar la manía colectiva a favor de una guerra en Alemania. Warnke retomó estos inicios conceptuales y los sistematizó a lo largo de su vida académica, así construyó, junto con sus colaboradores, y gracias a un financiamiento que transfirió del Premio Leibniz que le otorgaron en 1991, el Índice que se dispuso como instrumento de investigación en la Warburg Haus. La consulta del Índice, relacionado con una biblioteca especializada en iconografía política, que comparte el mismo sistema de clasificación, revela las constantes y los cambios de motivos iconográficos que no sólo ilustran, sino también determinan reflexiones y actos políticos a lo largo de los siglos, en diferentes países y sistemas. Cabe mencionar que el Índice tiene un alto enfoque eurocéntrico y abarca principalmente desde la historia del arte medieval hasta la contemporánea.²⁰ Las tarjetas del Índice, con la reproducción de la imagen y su ficha técnica, contienen una gran pluralidad tipológica visual, no sólo reducida a la obra de arte, sino que incluyen también fotografías de prensa, anuncios comerciales, hasta postales turísticas (que originalmente fueron enviadas a la familia Warnke). De entre esta diversidad se percibe una dimensión política de la producción visual, analizada por una historia del arte convertida en *Bildwissenschaft*, “ciencia de la imagen”, con base en el pensamiento de Warburg.²¹

burg-haus.de/publikationen/aby-warburg-studienausgabe/); Linda Báez Rubí, *El Atlas de imágenes. Mnemosine de Aby Warburg*, 2 vols. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012); y recientemente: Roberto Ohrt y Axel Heil, eds., *Haus der Kulturen der Welt* y *The Warburg Institute, London, Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne. The Original* (Berlín y Stuttgart: Hatje Cantz, 2020).

20. Una versión global y actualizada del Index está en preparación, el Global Research Index of Political Iconography (GRIPI), concebido por Horst Bredekamp, Peter Krieger y Pablo Schneider.

21. Entrada de Aby Warburg a su diario, del 12 de febrero de 1917: “Ich bin Bildhistoriker, kein Kunsthistoriker” (Soy historiador de la imagen, no historiador del arte); véase Michael Diers, *Warburg aus Briefen: Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1950 bis 1918. Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Band 2* (Berlín: DeGruyter), 230, n. 142.

Un ejemplo muestra los frutos de esta línea de investigación sobre iconografía política, el artículo sobre la “visualización del poder en el siglo xvi”,²² donde Warnke explica cómo el Estado (en Europa) se hace visible por medio del diseño urbano y militar, por la expansión de infraestructuras viales, la marcación de fronteras, pero también por escenografías efímeras —en competencia con la presencia urbana de la Iglesia. Warnke indaga, en particular, la configuración y el efecto de un “aparato de ficciones” (*Fiktionsapparat*)²³ empleado por el soberano para impresionar a sus súbditos, y con ello, fortalecer su poder —un principio conocido hasta en las campañas electorales de la actualidad. Warnke también describe cómo la creciente abstracción del poder político se compensa por los disfraces del soberano, por su revestimiento con alegorías o incluso con analogías de la naturaleza (el tema visual del soberano como la roca firme en la tormenta marítima). Son estrategias visuales claramente dirigidas a los destinatarios, los subordinados, entonces, son principios de lo que hoy día se denomina comunicación visual o *public relations*.

Dentro de este programa de la producción visual de poder político, Warnke también analizó la contribución de los artistas, en especial los adscritos a las cortes. Su “habilitación” (tesis posdoctoral, necesaria para obtener una cátedra como profesor universitario) enfocó esta cuestión. Su libro *El artista cortesano* de 1985, con base en su “habilitación” de 1969, enfocó una historia social del arte que invirtió una noción establecida en la historiografía: comprobó que los artistas de la corte, a pesar de ser controlados por el sistema monárquico, ejercían un mayor grado de innovación que el artista comercial que tenía la necesidad de ajustar su obra al gusto, por lo general conservador, del mercado. Con ello, Warnke disolvió un esquema de interpretación que supuso una línea de liberación burguesa que se independiza de la represión monárquica, una perspectiva de emancipación, que, de hecho, era mucho más compleja y controvertida.

Subproductos de esta amplia investigación fueron las monografías sobre Rubens²⁴ y sobre Diego Velázquez;²⁵ este último claramente fomentó los entonces poco desarrollados estudios hispánicos dentro de la historia del arte en Ale-

22. Martin Warnke, “Visualisierung der Macht im 16. Jahrhundert“, en Jörg-Dieter Gauger y Justin Stagl, eds., *Staatsrepräsentation* (Berlín: Reimer, 1992), 63-74.

23. Warnke, “Visualisierung der Macht im 16. Jahrhundert“, *Staatsrepräsentation*, 73.

24. Martin Warnke, *Peter Paul Rubens. Leben und Werk* (Colonia: DuMont Buchverlag, 1977).

25. Martin Warnke, *Velázquez. Form & Reform* (Colonia: DuMont Buchverlag, 2005).

mania.²⁶ El *image making* de Velázquez para el rey Felipe IV también fue un aspecto desarrollado en un texto corto sobre el servicio del arte a la política,²⁷ un trabajo que provocó, de manera productiva, a toda la comunidad de investigadores del arte moderno y contemporáneo en Alemania, con claras repercusiones para el debate internacional. Con elegancia intelectual y una dosis de ironía, Warnke constató que, lo que ahora se realiza desde los medios masivos como la televisión, las redes sociales y el internet, el maquillador —físico o virtual— cumple con la función escenográfica que alguna vez correspondió al pintor de la corte, como Velázquez —y no el artista contemporáneo, que trabajaba en la marginalidad. Mientras el creador premoderno se ubicó en un esquema funcional de política, religión y cultura, afirmando al poder —aun criticándolo como lo hizo Goya en la corte al retratar, en 1801, a la familia monárquica de Carlos IV con tintes de demencia—, en tiempos actuales ya no se requiere del artista para ello, porque sus funciones las cumplen los diseñadores de estrategias publicitarias, fotógrafos, camarógrafos, *cutters*, maquillistas e incluso cada usuario de celular y redes sociales; en una palabra, las artes de servicio mediático reemplazan a las artes plásticas. Antes la pantalla de televisión y ahora las computadoras y dispositivos electrónicos se encargan de crear nuevas opciones y técnicas visuales, lo que fue desempeñado durante siglos por las artes tradicionales —aunque, y esto lo subrayó Warnke, usando las mismas estrategias escenográficas. En términos de la historia del arte como historia de los medios, Warnke constató que la fotografía (incluyendo las imágenes móviles) ha socavado el monopolio milenario de *mimesis* que tuvieron los pintores. También destacó que durante el siglo xx (después de la primera guerra mundial), sólo los regímenes totalitarios mantuvieron a los artistas plásticos para fines propagandísticos,²⁸ mientras las democracias casi ya no produjeron arte estatal afirmativo, sino más bien, arte desde la distancia crítica —un aspecto interesante también para la revisión, por ejemplo, de la obra de Diego Rivera en México.

26. Cabe mencionar que, a pesar de su origen brasileño, su dominio perfecto del portugués y avanzado del español, Warnke no incluyó el arte latinoamericano en sus investigaciones; sólo mantuvo en su memoria la selva brasileña donde vivió y sus viajes a las metrópolis latinoamericanas como adolescente.

27. Martin Warnke, “Die zu sich selbst entlassene Kunst”, en *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, núm. 3 (1998): 155-162.

28. Al respecto véase también Dawn Ades y Tim Benton, *Art and Power. Europe under the dictators 1930-1945* (Londres: South Bank Centre/Thames and Hudson, 1995).

Warnke concluyó ese artículo con una provocación para la historiografía del arte moderno: que la corriente vanguardista en artes plásticas, de hecho, no luchó por su libertad de expresión, sino que fueron despedidos del contrato social; sus servicios ya no eran necesarios y, en consecuencia, se refugiaron en las esferas autorreferenciales de las galerías y museos. Por lo menos, Warnke concede al final de su breve texto, que las vanguardias contienen el potencial de generar una distancia crítica y una contrapropuesta a “los ataques propagandísticos, a nuestras capacidades de percibir y pensar”,²⁹ a los estándares visuales de nuestra cultura política.

Expongo este resumen en el obituario extendido de Martin Warnke no sólo porque el contenido es accesible sólo en alemán, sino por la importancia de esta línea de investigación que ha aportado contribuciones relevantes al avance del conocimiento en nuestra disciplina, además de que el formato en que lo publicó, la primera versión de este texto para la revista anual del museo de arte en Hamburgo salió en un periódico; es el formato de la miniatura, sin aparato crítico, pero con alta competencia intelectual, que Warnke utilizó como plataforma para lanzar sus ideas novedosas —un formato despreciado en tiempos actuales de represión bibliométrica y de fijación en el artículo publicado en revista indexada como única prueba de inteligencia en las humanidades.

Dos ejemplos más perfilan este espíritu de enfocar un tema actual, controvertido, y presentarlo a un amplio público de lectores, más allá de los reducidos círculos de las publicaciones especializadas en historia del arte.

En 1999, cuando el artista contemporáneo Hans Haacke propuso su instalación “A la población” para materializarla en el parlamento alemán restaurado en Berlín, Warnke intervino con una breve, aguda y bien informada respuesta. El artista conceptual, orientado claramente al espectro político de izquierda, propuso la acumulación de porciones de tierra de los 669 distritos electorales de la República Federal de Alemania en el patio del Reichstag, la sede del parlamento. Era un proyecto que provocó un debate en el propio parlamento, y a unos días antes de la votación a favor de su realización, Warnke puso a consideración, en un artículo para un periódico,³⁰ que este concepto tiene un origen conceptual incómodo, inapropiado para celebrar la democracia: en 1940, al primer año de la segunda guerra mundial, encontraron una tumba medie-

29. Warnke, “Die zu sich selbst entlassene Kunst”, 162.

30. Martin Warnke, “Haakes Haken. Reichstag, Erde und NS-Zeit”, *Süddeutsche Zeitung*, 29 de marzo de 2000.

val en la iglesia de la ciudad alemana de Quedlinburg. Por órdenes del entonces jefe de la SS, Heinrich Himmler, uno de los responsables del terror estatal nazi y el holocausto, rediseñaron esta tumba con urnas que contenían tierra de todas las circunscripciones territoriales (*Gaue*) del “imperio” alemán, con una extensión para urnas de los territorios conquistados durante la guerra. Así, a pesar de la posible codificación múltiple del acto de acumular y monumentalizar porciones de tierra, por sentidos esotéricos, regionalistas o incluso socialistas, Warnke rechazó el proyecto de Haacke por el “copatronato” conceptual con uno de los peores personajes en la historia de la humanidad. Finalmente aprobaron el proyecto con una mayoría escasa,³¹ pero hubo un debate intenso sobre el arte contemporáneo en el parlamento alemán, un interesante caso ampliamente debatido, en parte, por la intervención pública de Warnke.

De formato semejante fue un breve artículo en la prensa, y también de carácter provocador, sobre un gesto popular del entonces papa Juan Pablo II: el beso de la tierra sobre la pista de aterrizaje en varios aeropuertos internacionales, con las llegadas misioneras del máximo representante del Estado del Vaticano. Equipado por su determinación luterana, mencionada al inicio de este obituario, Warnke puso en duda el derecho del papa para besar tierras ajenas al Vaticano porque este gesto simboliza un reclamo de apropiación. Aunque los católicos en los países visitados por el *Pontifex Maximus* lo interpretaban como un gesto de humildad y de homenaje a la nación de que se tratara, es innegable su relación con lo que aclara una fuente iconográfica del siglo xvii que Warnke reveló: se trata de una tradición ceremonial definida por Emanuele Tesauro en su *Cannocchiale Aristotelico*, un influente manual de poesía barroca, publicado por primera vez en 1654, ampliado en 1670, con un total de nueve reediciones hasta 1702. En el tercer capítulo está definido que el acto de besar la tierra es símbolo de una futura propiedad, en el original italiano: “Quinci il baciare la terra, rimase in Simbolo presago di scuro possesso.” El origen narrativo de este tema está en una escena del rey Tarquinio, quien, asesorado por un oráculo, quiere observar a aquel de sus tres hijos quien primero se acerque a besar a su mamá. Su hijo Junius Brutus besa en un inicial momento a la “madre tierra” y recibe el nombramiento de soberano. Un gesto conocido también por Julio César, quien tuvo un accidente y se cayó llegando a

31. Con 260 a favor y 258 votos en contra del proyecto, y 31 abstenciones, las votaciones se llevaron a cabo el 5 de abril de 2000; véase *Süddeutsche Zeitung*, 6 de abril de 2000 y *Drucksache 14/2867 des Deutschen Bundestages*.

África y, para rescatar la vergonzosa situación, besó la tierra que iba a conquistar, aclamando “Teno África”. Razón para advertir que besar la tierra es signo de un supuesto dominio y sumisión de los territorios visitados. Warnke confirma la validez del gesto también con un episodio no muy lejano, en el año 1981, cuando el rey Constantino II regresó a Grecia a reclamar su reino perdido, se puso de rodillas y besó la tierra. Hasta en el deporte está presente este gesto: antes del maratón en las Olimpiadas de 1988 en Seúl, el corredor italiano besó la tierra de la competencia, que finalmente ganó. Tomando en cuenta estos diferentes escenarios simbólicos, Warnke especuló si los asesores de Karol Wojtyła le aconsejaron este gesto para manifestar un derecho de supremacía y, en consecuencia, se preguntaba si los presidentes extranjeros que visitan al Vaticano tendrán el derecho de besar la tierra alrededor de la Basílica de San Pedro.

Son estas miniaturas, provocadoras y bien sustentadas, las que perfilan las chispas intelectuales de Warnke. En la última década de su vida, marcada por el cáncer, escribió varios textos cortos que, por su erudición, enriquecieron los debates intelectuales en la *Bildwissenschaft* y, en especial, sobre cuestiones de iconografía política. Una de sus últimas intervenciones versó sobre un problema humano actual y preocupante, la migración, tema también de su propia vida desde su emigración de Brasil, donde vivió como minoría étnica y religiosa, a Alemania. En buena tradición warburgiana compuso varias tablas con imágenes de la migración, expuestas en la Warburg Haus y publicadas en una revista de historia de las ideas, con el título de “Refugiado sin ‘coyote’”.³² Incluyó escenas del escape de los hugonotes a finales del siglo xvii, pinturas de refugiados económicos llegando a los Estados Unidos a finales del siglo xix, y fotografías de Alfred Stiglitz con masas de emigrantes acorralados en barcos transatlánticos, así como fotografías contemporáneas de botes neumáticos repletos de africanos en el mar mediterráneo. En estas y otras imágenes, Warnke define el acto de emigración como forma de resistencia en contra de cualquier represión política, religiosa, o simplemente por hambre.³³ Al aludir a un tema de Aby Warburg, las imágenes de la emigración son un *Leidschatz* de la existencia humana, un archivo visual del sufrimiento. Es consecuente que la última obra de Martin Warnke exprese la ética y relevancia de su trabajo académico.

32. Martin Warnke, “Flüchtling ohne Schlepper. Aus dem Bildindex zur politischen Ikonographie”, en *Idee. Zeitschrift für Ideengeschichte*, núm. 2 (2016): 65-74.

33. Jost Philipp Klenner, “Bildindex zur Politischen Ikonographie. 485: Untertanen—05: Auswanderer / Emigranten”, *Idee. Zeitschrift für Ideengeschichte*, núm. 2 (2016): 66.

Postscriptum: las tardes en la Warburg Haus, cuando revisé las imágenes del Índice de Iconografía Política en un diálogo inspirador con Warnke, han sido unos de los momentos más intensos de mi propia vida académica. Martin Warnke fue un maestro clave a lo largo de mis estudios de historia de la imagen. ♣

Reseñas



Luciano Berio
*Un recuerdo al futuro**

Traducción de Rosa Riús y Pere Salvat
(Barcelona: Editorial Acanalado, 2019)

por
JAZMÍN RINCÓN**

La memoria custodia el silencio
recuerdo del futuro la promesa
¿qué promesa? Ésta que ahora llega
a rozar con el linde de la voz
y te esquivo como el viento acaricia
la oscuridad en la voz el recuerdo
en penumbra un recuerdo al futuro.¹

ITALO CALVINO

Editado y traducido al castellano por la editorial española Acanalado, *Un recuerdo al*

* Texto recibido el 24 de septiembre de 2020; devuelto para revisión el 22 de enero de 2021; aceptado el 25 de febrero de 2021; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2021.119.2769>

** Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, adscrita a la Escuela de Música Vida y Movimiento, Ollin Yoliztli.

1. “la memoria custodisce il silenzio / ricordo del futuro la promessa / quale promessa? Questa que ora arrivi / a sfiorare col lembo della voce / e ti sfugge como il vento accarezza / il buio nella voce il ricordo / in penombra ricordo al futuro”, Berio, *Un recuerdo al futuro*, 10.

futuro es un libro que contiene las seis conferencias que el compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) ofreció en la Universidad de Harvard, en el curso de 1993-1994, como titular de la cátedra de poética Charles Eliot Norton.² Por ella han pasado destacadas personalidades del arte y la cultura como Octavio Paz, Igor Stravinski, Erwin Panofsky, Leonard Bernstein, John Ashbery y Agnès Varda, entre otros muchos. Ya que el objetivo principal de dicha cátedra ha sido desde un principio pensar la “poesía en el sentido más amplio”, Berio escoge como eje y título de sus conferencias (*Un ricordo al futuro. Lezione americane*: originalmente escritas en italiano, se publicaron en 2006 por la editorial Einaudi de Turín) los últimos versos que su amigo italiano Italo Calvino escribió para su ópera *Un re in ascolto* (1984), los cuales he utilizado para abrir esta reseña. Me refiero al canto de Próspero (el protagonista de la historia, sacado directamente de *La tempestad*, de William Shakespeare) con el que se despidе de la vida.

Al ser uno de los principales compositores de la vanguardia europea, Berio no deja de mostrar a lo largo del libro su profundo interés por músicas de otras épocas y culturas que, de una forma u otra, lo han acompañado

2. Las conferencias son las siguientes: I. Formaciones, II. Traducir la música, III. Olvidar la música, IV. «*O alter Duf*» (La obra abierta), V. Ver la música, y VI. Poética del análisis.

e interrogado en sus diversos procesos de creación musical. A diferencia de otros colegas suyos pertenecientes a la segunda mitad del siglo xx, en cuya música latía la exigencia de *desmilitarizar* el lenguaje (John Cage), el deseo de empezar de cero sin deberle nada al ayer (Pierre Boulez), o también la aspiración a que cada obra pudiese experimentarse como una diferencia radical (Karlheinz Stockhausen), por poner algunos ejemplos resumidos, el autor de estas seis conferencias no concibe la creación sin el pasado. En suma, sin una tradición que, lejos de rendirle culto a las cenizas, consiste —como dijo alguna vez su admirado Gustav Mahler— en la transmisión del fuego: “Siempre he pensado que el mejor comentario posible de una sinfonía es otra sinfonía. Creo que la tercera parte de mi Sinfonía es el análisis más completo y profundo que podía llevar a cabo de la Segunda sinfonía de Mahler” (48).

Que Berio componga una sinfonía debido a la influencia que le causó la de Mahler o que su obra *Rendering* para orquesta haya sido un acto de amor hacia Franz Schubert; que al leer a Severino Boecio cuestione las relaciones entre texto y oralidad o que al estudiar el “teatro para los oídos” de Claudio Monteverdi explore la posibilidad de una escucha desprovista de una dramaturgia fusionada *a priori* en la estructura musical (siempre yéndose a resultados sonoros muy específicos), no tiene tanto que ver con un *antes* y un *después*, sino con el deseo de poder descubrir una cosa mientras se buscaba otra, subvirtiendo los códigos sonoros para dejar que lo *acronológico*, como diría Aby Warburg,³ se manifieste indirectamente a partir de sus propias metáforas.

Todo lo que late en el mundo creativo y reflexivo de Berio que encontramos a lo largo de estas conferencias, abarca y entrelaza temas tan diversos y complejos como su propia música. Por ejemplo, en “I. Formaciones”, su primera conferencia, el compositor toca aspectos como la diferencia entre la teoría y la práctica o la imposibilidad de *deconstruir* la música. En “II. Traducir la música” explora el concepto de *traducción* en el campo musical, la copia, la transcripción y el reciclaje musical; mientras que en “III. Olvidar la música”, su reflexión gira en torno a la memoria y el olvido, el virtuosismo, las nuevas tecnologías, el sentido de la escucha en un mundo que es presa de lo visible y las posibilidades de la voz humana (recordemos que su primera esposa fue la gran mezzosoprano y compositora Cathy Berberian, a quien dedicó obras como *Folk Songs*, *Circles* o *Visage*). En “IV. «O alter Duf»” (en español: *La obra abierta*) habla de la obra *in progress*, el silencio, el tiempo de la escucha musical, las óperas de Richard Wagner, su *opera aperta* (concepción que, por cierto, toma de su amigo Umberto Eco). Más la poética (“VI. Poética del análisis”), la tendencia a eliminar lo “extraño” en la modernidad, el teatro, la música popular, los instrumentos musicales, etcétera. Así, si Theodor W. Adorno afirmaba que la poesía después de Auschwitz ya no era posible,⁴ Berio no concibe la música como un ser sino como un *acontecer*, es decir, como algo que *ocurre* y que nos *transforma*, al igual que la poesía y la guerra.

Muy cercano al pensamiento de George Steiner en *Presencias reales*,⁵ quien argumentaba que las “mejores lecturas del arte son el

3. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2013), 73-80.

4. Véase Theodor W. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad I* (Madrid: Akal, 2008).

5. Véase George Steiner, *Presencias reales* (Madrid: Siruela, 2017), 21-66.

arte mismo”,⁶ el compositor italiano defiende, especialmente a lo largo de sus primeras dos conferencias, la relación que la música siempre ha tenido con algo que él llega a llamar un “huidizo otro lugar” (57). Dicho de otra forma, con aquello que se pierde en la medida en que se encuentra, una especie de “pensamiento musical” del que sólo son capaces las pasiones y que, por lo mismo, no puede ser ni codificado ni reducido a un procedimiento manipulado por un discurso. Al contrario, es a partir de esta experiencia sensible, de su capacidad para lo espectral, lo pequeño y lo infraleve, que la música pide ser hablada e interrogada: “a veces se diría que la experiencia musical pretende trascender la escucha, y entonces se traduce en palabras” (121). Es también gracias a ese *otro lugar* que algo *feo* “pueda ser más digno e incluso más útil que algo bello, estéticamente correcto” (58).

Como un *Leitmotiv* que aparece de una u otra forma en las seis conferencias, Berio denuncia así la tendencia, cada vez más abrumadora, a fustigar esta presencia de lo real con explicaciones, a separar la dimensión práctica y sensible de la música de la conceptual; la obra escuchada del impacto que ha generado en nuestras vidas. Cuanto más se insista en esta separación, nos advierte en su conferencia *Poética del análisis*, más intrusiva será entonces la presencia de juicios valorativos o morales en la música, de publicaciones grises que, ajenas a la práctica musical, pretendan explicar el funcionamiento de esta o aquella obra de Béla Bartók o de Ludwig van Beethoven, de Anton Webern o de Wagner, “como si ellos hubieran trascendido la experiencia misma de la escucha...” (126). ¿No era Walter Benjamin el que a principios del siglo xx se quejaba precisamente del *empobrecimiento*

de la experiencia?⁷ Y antes de él, ¿no fue Friedrich Nietzsche quien argumentaba que el sentido de la historia, al tamizar minuciosamente el pasado por medio de la razón, escondía su hostilidad hacia la vida y hacia el poder de olvidar y sentir de modo *no histórico*?⁸ De ahí que Berio se pregunte tanto por el poder de la música más allá de las palabras, pues por más que nuestra sociedad moderna insista en secularizarla y analizarla por medio de su lupa científica, “parece contener siempre un núcleo intangible y, tal vez, sagrado” (111). De ahí también que cuestione el modelo semiótico que Jean-Jaques Nattiez ha desarrollado. O que en su conferencia *Traducir la música* sea muy crítico con la *Teoría estética* de un filósofo tan relevante como Adorno (cuyo *ensayo como forma* o sus estudios sobre Schubert y Mahler, sin embargo, considera verdaderos baluartes teóricos). El empuje ordenador de Adorno, típicamente eurocéntrico, le deja una mínima capacidad para aquello que Gilles Deleuze llegó a llamar la *religión intuitiva*,⁹ esa especie de teología del corazón que, independientemente del credo que se profese, sostiene la esfera creativa de las culturas populares en todo el mundo. “El total silencio de Adorno sobre Bartók es significativo”, dice Berio, pues habla de su “dificultad para tratar con las diversidades” (61).

Admirador de Bartók y gran lector de James Joyce, el autor de estas seis conferencias considera que “toda forma de creatividad musical es, por su misma naturaleza, abierta” (90).

7. Véase Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Ciudad de México: Editorial Itaca, 2003).

8. Véase Friedrich Nietzsche, “De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida”, en *Nietzsche* (Barcelona: Península, 1988).

9. Véase Gilles Deleuze, *Conversaciones* (Valencia: Pre-Textos, 1996), 147.

6. Steiner, *Presencias reales*, 36.

Y es justo esta apertura, esta especie de grieta irremediable, la que le permite volver a ella de una forma distinta, para generar una nueva escucha a partir de la diferencia. ¿No era Heráclito el que decía que no es posible entrar dos veces en el mismo río? Por lo mismo, cualquiera que desee acercarse al mundo musical de Luciano Berio, uno de los grandes pilares de la música de vanguardia europea, o quien ya lo haya hecho por medio de su obra, debe abrir este libro. Un libro que involucra al lector desde el principio, exigiendo de él, de nosotros, la capacidad de interrogar la música a partir de la escucha y la lectura, en todos sus aspectos, “en todos los pliegues de su infatigable *cuerpo* y de su generosísima *alma*” (39).



Alejandra González Leyva
***Construcción y destrucción de conventos
del siglo XVI. Una visión posterior
al terremoto de 2017****

(México: Secretaría de Cultura-Fondo Nacional
para la Cultura y las Artes, 2019).

por
GLORIA DONAJÍ VELASCO REYES**

*Construcción y destrucción de conventos del
siglo XVI. Una visión posterior al terremoto de*

* Texto recibido el 6 de junio de 2020; devuelto para revisión el 26 de octubre de 2020; aceptado el 22 de marzo de 2021; <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2021.119.2770>

** Maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, <https://orcid.org/0000-0003-1982-9989>).

2017 es un libro de investigación, y a la vez de difusión, que ofrece un análisis historiográfico de los conventos del siglo XVI localizados en las vertientes del volcán Popocatepetl, en los estados de Morelos y Puebla.¹ El punto de partida de dicho análisis es el terremoto del 19 de septiembre de 2017, que ocasionó innumerables daños a estos inmuebles históricos y de valor patrimonial. La autoría del texto corresponde a Alejandra González Leyva, quien también coordinó al equipo conformado por historiadores, historiadores del arte y arquitectos que colaboraron con la investigación bibliográfica y archivística, y en la elaboración de planos e ilustraciones.

Los edificios abordados en esta investigación forman parte del grupo conocido como “Primeros conventos del siglo XVI en las laderas del Popocatepetl”, al que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) otorgó la declaratoria de Patrimonio Mundial Cultural en 1994. Adicionalmente, la autora decidió incluir al convento de San Martín, Huaquechula, Puebla, que no figura en la declaratoria pero que, al igual que sus homólogos, ostenta un inestimable valor artístico e histórico.

El libro consta de cuatro capítulos: “La historia”, “La construcción”, “La destrucción” y un “Apéndice” o “Crónica: después de la hecatombe”. Los tres primeros corresponden a ejes temáticos presentes en la extensa producción académica de la autora, relacionada con la historia de los sistemas constructivos de la

1. Del estado de Morelos se incluyen los conventos localizados en los municipios de Cuernavaca, Hueyapan, Tlayacapan, Totolapan, Ocuituco, Atlalahucan, Oaxtepec, Tepoztlán, Tetela del Volcán, Yecapixtla, Zacualpan de Amilpas; mientras que de Puebla se mencionan los conventos de Calpan, Huejotzingo, Tochimilco y Huaquechula.

arquitectura conventual del siglo xvi en México: Tepoztlán² (2005), Yuriria³ (2008), Yanhuitlán (2009), Tlaxcala (2014).⁴ El primero de dichos apartados se dedica al contexto de la construcción del inmueble. Éste incluye el horizonte histórico, social y geográfico que determinó el desarrollo del proyecto en cuestión. El segundo suele centrarse en el proceso constructivo, el cual se enfoca en la descripción de los sistemas, técnicas, materiales, procesos y herramientas tecnológicas empleados en la edificación. Por último, por lo general se aborda el desarrollo de las etapas constructivas. No obstante, en este caso, el capítulo tercero está dedicado a los acontecimientos históricos que, a grandes rasgos, han contribuido a la destrucción y al deterioro de los inmuebles a lo largo del tiempo. En el apéndice, la autora ofrece una narración de su visita a los conventos de Santiago Apóstol, Ocuituco y San Juan Bautista, Tlayacapan, Morelos; así como a San Martín, Huaquechula, Puebla, días después del siniestro. La descripción detallada del espacio ofrece al lector un retrato vivo del grado de destrucción en el que se encontraron estos inmuebles.

La metodología empleada es semejante a la que el investigador Gauvin Alexander Bailey

identifica como propia de los estudios contextuales,⁵ los cuales se caracterizan por la recopilación de fuentes de distinta naturaleza. González Leyva vincula textos historiográficos de temas como la conquista de América (Cortés, Portilla, Torquemada); del proceso evangelizador en la Nueva España (Dávila, Grijalva, Ricard); de la arquitectura virreinal (Chanfón, Kubler); y de tratados y técnicas constructivas de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento (Alberti, Castelnuevo, L'Orme, Palladio); con documentación de archivo proveniente de fuentes como el Archivo General de la Nación, el Archivo General de Indias y el Archivo Geográfico Jorge Enciso. Asimismo, incluye los resultados de los estudios científicos de identificación de materiales obtenidos de muestras tomadas en trabajo de campo *in situ*.

El primer capítulo aborda el asentamiento de las órdenes mendicantes en el territorio novohispano. En éste, la autora revisita y actualiza ideas y conceptos encontrados en las fuentes históricas tradicionales de la arquitectura virreinal. Por ejemplo, respecto a la estrategia de ocupación territorial de los misioneros en la cuenca de México, Leyva presenta una hipótesis que difiere de la visión del historiador francés Robert Ricard en *La conquista espiritual de México* de 1947. De acuerdo con ella, la clave se encuentra en la división política y jerárquica entre los pueblos tributarios y las cabeceras de provincias establecidas por el imperio mexica. Dicha estructura sería la base de la creación de las futuras encomiendas y asentamientos indígenas o “pueblos de indios”. Estos grupos urbanos se convertirían

2. Laura Ledesma Gallegos, coord., *Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios. El conjunto religioso de la Natividad, Tepoztlán* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005).

3. Alejandra González Leyva, coord., *Yuriria. Construcción, historia y arte de un convento agustino* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2008).

4. Las últimas tres publicaciones forman parte de un proyecto académico titulado “Tlaxcala, Yanhuitlán y Yuriria. Construcción, historia y arte de tres conventos novohispanos”, realizado al interior de la Universidad Nacional Autónoma de México, y coordinado por Alejandra González Leyva.

5. Gauvin Alexander Bailey y Carla Rahn Phillips, “Spain and Spanish America in the Early Modern Atlantic World: Current Trends in Scholarship”, *Renaissance Quarterly* 62, núm. 1 (2009): 16.

en el emplazamiento de las construcciones religiosas de los frailes franciscanos, dominicos y agustinos. En oposición, Ricard descartó la posibilidad de que la organización territorial precolombina hubiera sobrevivido a la conquista militar, y por ende, rechazó su contribución en la definición de las rutas evangelizadoras.⁶

Otro aporte conceptual de la autora es el término “arquitectura experimental”.⁷ Utilizado para dar cuenta de las “arquitecturas provisionales”⁸ que antecedían a las fábricas de materiales duraderos de mampostería y cantería. El conocimiento de las estructuras perecederas es ya referido por Manuel Toussaint en la obra *Iglesias de México* de 1927.⁹ Sin embargo, el concepto propuesto por González Leyva enfatiza una característica de los proyectos constructivos del siglo xvi, aquella del proceso de ensayo-error-corrección o adecuación (de naturaleza empírica y experimental) al que se enfrentaron los maestros de obra en su adaptación a las condiciones geográficas de la Nueva España.

El capítulo culmina con un salto temporal al siglo xx. Específicamente a 1994, cuando las edificaciones recibieron la declaratoria

de Patrimonio Mundial por parte de la UNESCO.¹⁰ Al respecto, se desarrolla una reflexión crítica del expediente técnico que dio origen a dicha nominación. De acuerdo con la autora, los motivos por los que los conventos de San Martín, Huaquechula, Puebla; y San Luis, Tlalmanalco, Estado de México, no se incluyeron en el conjunto de bienes del Patrimonio Mundial responden más a intereses turísticos que a criterios históricos. La hipótesis se convalida en el ensayo académico *Primeros conventos en las laderas del Popocatepetl: su estatuto patrimonial, reflexión a partir del sismo del 19 de septiembre de 2017*, el cual permitió transparentar parte del proceso de diseño del proyecto de nominación, y comprender los criterios de selección de los inmuebles gracias a una investigación en los archivos de la UNESCO.¹¹

González Leyva también cuestiona la idea de una homogeneidad estilística y formal común al grupo de inmuebles incluidos en la declaratoria. La supuesta uniformidad del modelo arquitectónico estaría conformada por una iglesia de planta basilical adjunta al convento. Esto en un espacio delimitado por una barda atrial, un atrio al aire libre, caminos procesionales, capillas posas y capillas abiertas.¹² La reflexión constituye uno de los pocos comentarios al estatuto patrimonial de estas construcciones. Habría que añadir que la idea

6. Robert Ricard, *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 67.

7. Alejandra González Leyva, coord., “Capítulo III. Las primeras fases edilicias”, en *El convento de Yanhuítlan y sus capillas de visita. Construcción y arte en el país de las nubes* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras/Conacyt, 2009), 115.

8. González Leyva, “Capítulo III. Las primeras fases edilicias”, 117.

9. Manuel Toussaint, *Iglesias de México* (México: Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, 1927), 21.

10. “Primeros conventos del siglo xvi en las laderas del Popocatepetl”, UNESCO. <https://whc.unesco.org/en/list/702/> (consultado el 15 de junio de 2020).

11. Gloria Donají Velasco Reyes, “Primeros conventos en las laderas del Popocatepetl: su estatuto patrimonial, reflexión a partir del sismo del 19 de septiembre de 2017”, ensayo académico de maestría (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021), <https://tesiunam.dgb.unam.mx> (consultado el 16 de marzo de 2021).

12. “Primeros conventos del siglo xvi en las laderas del Popocatepetl”, UNESCO, 3-10.

de uniformidad no es responsabilidad de los autores de la declaratoria, sino que ha venido gestándose en la historiografía de la arquitectura virreinal, con el trabajo de historiadores como Robert Ricard¹³ y George Kubler.¹⁴ A pesar de mantener la concepción de un esquema general, el texto de la declaratoria señala algunas variantes y diferencias formales entre los conventos. Por ejemplo, distingue tres tipos de atrios (a nivel del suelo, o a nivel inferior y superior con relación a los espacios exteriores).¹⁵ El documento también contrasta la presencia y ausencia de algunos elementos en los distintos inmuebles.¹⁶ Por esta razón, sería conveniente matizar la afirmación de la homogeneidad constructiva en la declaratoria patrimonial.

El segundo capítulo se enfoca en la traza urbana racional o en forma de damero que creció en torno a los conventos. El análisis provee una revisión de las tradiciones constructivas medievales y renacentistas que influyeron en el diseño y planificación de las poblaciones indígenas. Destacan por su importancia los tratados de Leon Battista Alberti (*De Re Aedificatoria*), y de Vitruvio (*De architectura*). Asimismo, se exponen varias hipótesis sobre los posibles métodos

empleados para el trazado de las calles. Por ejemplo, la utilización del *cippo*, para la división del espacio en dos secciones, el *kardo*, con dirección norte-sur, y el *decumanus*, con dirección oriente-poniente.

En cuanto a la planificación de los conventos se rescata la influencia que debieron tener los maestros de obra y comitentes, de los cuales, desafortunadamente, no se cuenta con ningún nombre. En el ámbito novohispano, la creación de los edificios mendicantes recaía en el Regio Patronato Indiano,¹⁷ es decir, la Corona; o en su defecto, en la figura del fraile fundador de la doctrina. Para González Leyva ésta es una herencia de la noción de “autoría” proveniente de la tradición medieval y renacentista del siglo xv, la cual reconocía como padres de un proyecto a sus comitentes y patrocinadores, antes que a sus artífices.

Respecto a los procesos constructivos se detallan los procedimientos para la elaboración de cimientos, mamposterías, columnas, dovelas, arcos, bóvedas de cañón, de arista y de crucería. Ya fuera por medio de las técnicas de mampostería y sillería o la conjunción de ambas. En cuanto al papel de las comunidades indígenas, se enfatiza la relevancia de su participación en estos proyectos mediante el financiamiento y la mano de obra.

Una de las aportaciones sustanciales en este apartado es la identificación de los materiales constructivos por medio de métodos científicos. La procedencia de las muestras fue la de mamposterías, bóvedas y pisos de los edificios de San Martín, Huaquechula, Puebla; Santiago Apóstol, Ocuilco; San Juan Bautista, Tlaxiaco; y San Guillermo, Totolapan, Morelos; tomadas de los escombros que cayeron en el

13. Robert Ricard, “Las condiciones misioneras y la arquitectura religiosa”, en *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572* (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 219.

14. George Kubler, “Arquitectura religiosa: templos de una sola nave”, en *Arquitectura mexicana del siglo xvi* (México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 289-348.

15. “Primeros conventos del siglo xvi en las laderas del Popocatepetl”, UNESCO, 4.

16. Con relación a las capillas posas, por ejemplo. “Primeros conventos del siglo xvi en las laderas del Popocatepetl”, UNESCO, 5-6.

17. González, *Construcción y destrucción de conventos del siglo xvi. Una visión posterior al terremoto de 2017*, 39.

momento del sismo de 2017. Los resultados permitieron definir la composición de los morteros y la clasificación de las rocas, entre las que se encuentran tezontles rojos y negros, basaltos, doleritas y pumicitas. La importancia del conocimiento de los materiales originales y técnicas de construcción histórica es explorada en el tercer capítulo, donde el tema se aborda en relación con los factores de desgaste y destrucción de los inmuebles y los proyectos de restauración y reconstrucción históricos y actuales.

En el recuento de los acontecimientos y factores ambientales que han afectado la condición de los conventos en las faldas del Popocatepetl se encuentran: la naturaleza sísmica de la región, el desalojo de las órdenes mendicantes, el proceso de secularización de los siglos xvii y xviii, y las distintas guerras nacionales que han tomado a los conventos como cuarteles. En cuanto a los proyectos de restauración, la autora señala el año decisivo de 1939, momento de la fundación del Instituto Nacional de Antropología e Historia por decreto del presidente de la República Lázaro Cárdenas.¹⁸ Dicha institución emprendió un proyecto de catalogación y recuperación de la arquitectura novohispana en concordancia con los ideales políticos del México posrevolucionario. Numerosos inmuebles se intervinieron sin conocimiento de sus materiales y sistemas constructivos. Éste es un dominio relativamente nuevo, aún en pleno desarrollo.

A poco más de 80 años de trayectoria en el rescate del patrimonio virreinal, el resultado, de acuerdo con González Leyva, ha sido el de “la invención de los conventos” o “la invención del arte”. El significado de dicha expresión

no se encuentra en el texto; no obstante, es referido previamente en el libro *Tlaxcala: la invención de un convento*. La idea de la “invención del arte” es retomada del filósofo estadounidense Larry Shiner, quien desarrolla una genealogía del concepto de arte y sus instituciones desde el siglo xix a la actualidad.²¹ Esto con el fin de comprender los orígenes del moderno sistema del arte entendido como una construcción histórica y conceptual. González Leyva cita a Shiner a pie de página en el capítulo IV de la monografía sobre el convento de Nuestra Señora de la Asunción, Tlaxcala, titulado “Las catástrofes y la invención del arte”. Sin embargo, no profundiza ni cuestiona la propuesta del filósofo, sino que retoma literalmente la palabra “invención” para aludir a distintos fenómenos: a) la reinterpretación anacrónica de la arquitectura conventual novohispana; b) los múltiples acondicionamientos de dichos espacios, realizados, ya sea, para adaptar una nueva funcionalidad, o cumplir una finalidad estética diferente, y c) proyectos de restauración

conventos del siglo xvi.

20. Alejandra González Leyva, coord., *Tlaxcala: la invención de un convento* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).

21. Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós Estética 36, 2001).

22. Alejandra González Leyva, coord., “Las catástrofes y la invención del arte”, en *Tlaxcala: la invención de un convento*, 109-148.

23. “En efecto, la invención de la idea del ‘arte colonial’ en Tlaxcala quizá tiene su origen desde la época de Cahuantzi...”, en González Leyva, *Tlaxcala: la invención de un convento*, 136-137.

24. “las etapas de crecimiento y los agregados de los siglos xvii y xviii, incluyendo modificaciones, interpretaciones e invenciones de sacerdotes, políticos y restauradores durante las dos centurias anteriores y lo que va del siglo xxi”, en González, *Tlaxcala: la invención de un convento*, 16.

18. González, *Construcción y destrucción de conventos del siglo xvi. Una visión posterior al terremoto de 2017*, 83.

19. González Leyva, *Construcción y destrucción de*

ración basados en interpretaciones, hipótesis y conjeturas, más que en estudios históricos y arqueológicos. Valdría la pena que la autora estableciera una definición más clara de lo que entiende por “invención” y cómo es que su concepto se relaciona con la expresión de Shiner: “la invención del arte”.

La familiarización, por parte de arquitectos y restauradores, con los materiales originales y técnicas de construcción de los edificios novohispanos, que señala González Leyva, resulta especialmente apremiante en el momento actual, cuando se conocen los efectos negativos del empleo de materiales contemporáneos en las construcciones de cal y canto del siglo xvi. La investigación realizada por el equipo de trabajo de la autora en el Archivo Geográfico Jorge Enciso confirmó la utilización de morteros de cemento en las intervenciones llevadas a cabo en los conventos de San Guillermo, Totolapan y San Bautista, Tlayacapan, Morelos durante el siglo xx.²⁵ La rigidez del material contribuyó al colapso de los edificios durante el sismo de 2017 debido a que éste impide el desplazamiento natural y homogéneo de las mamposterías.

A grandes rasgos, el contenido de la investigación promueve el desarrollo de una conciencia histórica respecto a la arquitectura, los sistemas constructivos y las técnicas históricas

de construcción. Asimismo, constituye una síntesis del conocimiento que la autora ha generado a lo largo de años de investigación en arquitectura conventual novohispana. A pesar de su enfoque de divulgación, mantiene un alto perfil académico, pues se dirige también a los profesionales dedicados al rescate y protección del patrimonio edificado, a quienes hace un llamado a la colaboración interdisciplinaria.

El terremoto de 2017 ha desencadenado una serie de proyectos de investigación. Sirva esta reseña para traer a la mesa otras experiencias de proyectos relacionados al estudio de estos edificios. En el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, se realizó el Proyecto de rescate de la pintura mural en los conjuntos conventuales de la ruta de los volcanes.²⁷ Éste se enfocó en la salvaguarda de los muros colapsados en el interior de diez conventos en el estado de Morelos.²⁸ No obstante, la fase inicial del proyecto se limitó a los conventos agustinos de Tlayacapan y Totolapan; seleccionados con base en el nivel de prioridad de intervención. El equipo de trabajo estuvo conformado por académicos y estudiantes de la UNAM que realizaron trabajo de campo entre

25. “Con las nuevas estrategias institucionales, los arquitectos y luego restauradores se empeñarían en conservar lo que ya no existía en el convento franciscano. La historia de la idea de conjunto conventual del siglo xvi permearía la mente de los arquitectos y conservadores desde entonces y crearía un concepto en el presente que está muy lejos de lo que fue la arquitectura mendicante en la Nueva España del siglo xiv”, en González, *Tlaxcala: la invención de un convento*, 137.

26. González Leyva, *Construcción y destrucción de conventos del siglo xvi*, 84.

27. Elsa Arroyo, Eumelia Hernández, Leonardo Varela Cabral, “Informe de las Brigadas de Rescate, Catalogación y Almacenamiento de la Pintura Mural en los Conjuntos Conventuales de San Juan Bautista Tlayacapan y San Guillermo Totolapan, Morelos” (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, inédito).

28. Los conventos seleccionados en orden de prioridad fueron: San Juan Bautista, Tlayacapan; San Guillermo, Totolapan; Santo Domingo de Guzmán, Oaxtepec; Inmaculada Concepción de Zacualpan de Amilpas; Santiago Apóstol, Ocuituco; San Matías Apóstol, Atlatlahucan; San Martín, Huaquechula; San Agustín, Jonacatepec; San Francisco, Tlaquiltenango; Asunción de Nuestra Señora, Yautepec.

2017 y 2018. Las acciones permitieron la catalogación y el ordenamiento de los fragmentos desprendidos de los murales. En un segundo momento se diseñó un sistema de almacenamiento que permitiera su preservación con vistas a asegurar su futura restitución. Paralelamente, se llevó a cabo una investigación científica de muestras tomadas *in situ* en colaboración con el Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y la Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC).²⁹ El objetivo de dichos estudios era conocer la tecnología artística de la pintura mural. Los resultados revelaron, por ejemplo, información sobre la composición de los morteros y sustratos del enlucido.³⁰ El estudio científico de los materiales tiene una incidencia importante en el plano práctico de la restauración, pues el conocimiento de su estructura química permite prever su proceso de degradación y, por tanto, establecer medidas de protección adecuadas.

Otro de los esfuerzos fue el proyecto editorial *Sismos y patrimonio cultural. Testimonios, enseñanza y desafíos 2017 y 2018*; coordina-

do por Bolfy Cottom, el cual presenta una compilación de reflexiones hechas por profesionales provenientes de distintas áreas del conocimiento: geólogos, ingenieros, arquitectos, literatos, historiadores y restauradores. El mosaico de participaciones genera un panorama de los aspectos multifactoriales que intervienen en los desafíos de la conservación patrimonial. La publicación incluye un registro fotográfico de los daños materiales ocasionados por el sismo de 2017 a construcciones religiosas situadas en distintos estados de la República mexicana: Tabasco, Chiapas, Oaxaca, Puebla (Atlixco), Estado de México y Morelos.

Las investigaciones señaladas tienen en común la formación de equipos de trabajo multidisciplinarios y el interés por la divulgación de la información. Vale mencionar que la publicación de González Leyva fue parte de un proyecto de gestión cultural, coordinado por Marco Antonio Silva Barón, en el cual se contemplaron actividades de difusión dirigidas a distintos públicos. Entre ellas se realizaron presentaciones editoriales³² en museos y recintos culturales de la Ciudad de México (Centro Cultural Helénico, Museo Franz Mayer, Museo del Estanquillo, Museo Nacional de Culturas Populares), y en algunas de las poblaciones afectadas por el sismo (Cuernavaca y Ocuituco, Morelos; Huaquechula, Puebla), durante los meses de enero y febrero de 2020. En dichas actividades se entabló una conversación abierta sobre el estado de las iglesias y los conventos entre la autora y los asistentes, quienes recibieron ejemplares gratuitos del libro. La publicación no se

29. Elsa Arroyo Lemus, Mónica Zavala Cabello, Leonardo Varela Cabral, "Investigar para preservar: rescate de la pintura mural conventual en Tlayacapan y Totolapan tras el sismo del 19 de septiembre de 2017", en *Conservación y Restauración. Revista de la CNCP*, núm. 15 (agosto de 2018): 60-76.

30. Elsa Arroyo Lemus, "Proyecto de rescate de la pintura mural en los conjuntos conventuales de la ruta de los volcanes", ponencia presentada en el ciclo de pláticas "Diversas experiencias en la conservación del patrimonio cultural tras eventos sísmicos", Instituto Nacional de Antropología e Historia, Estado de México, 24 de septiembre de 2020. <https://www.facebook.com/INAHEdoMex/videos/369671547557092/> (consultado el 18 de marzo de 2021).

31. Bolfy Cottom, coord., *Sismos y patrimonio cultural. Testimonios, enseñanza y desafíos 2017 y 2018* (Ciudad de México: Secretaría de Cultura, 2018).

32. La primera edición del libro *Construcción y destrucción de conventos del siglo XVI. Una visión posterior al terremoto de 2017* (2019) constó de un tiraje de 500 libros.

encuentra en librerías, pero puede descargarse gratuitamente en el sitio blog del proyecto.³³ Los pormenores de éste también pueden consultarse en la página de Facebook: Proyecto “Construcción y destrucción de conventos del siglo xvi”.³⁴

La actual coyuntura ofrece la oportunidad de sumar un capítulo más a la historia de las edificaciones conventuales del siglo

xvi: el de su condición material, aspecto no suficientemente explorado en la historiografía tradicional. Este conocimiento será vital para frenar el deterioro del patrimonio edificado, pero debe acompañarse de programas de rescate específicos, diseñados, idealmente, por equipos de trabajo multidisciplinarios en los que las voces de la sociedad civil tengan cabida.

33. Construcción y destrucción de conventos del siglo xvi. Una visión posterior al terremoto de 2017, sitio blog, <https://construcciondestruccionconventos.home.blog/> (consultado el 16 de marzo de 2021).

34. Proyecto “Construcción y destrucción de conventos del siglo xvi”, <https://www.facebook.com/construcciondestruccionconventos> (consultado el 16 de marzo de 2021).

N.B. Este trabajo fue posible gracias al apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), por medio del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2018. La versión digital del libro puede ser descargada en el blog: <https://construcciondestruccionconventos.home.blog/>.

Normas para la presentación de originales

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Nacional Autónoma de México es una publicación bianual, especializada en la teoría, la historia del arte y la estética abierta a todas las disciplinas afines. Incluye trabajos de investigación, análisis críticos de testimonios documentales, reportes de obras artísticas, noticias, semblanzas y reseñas sobre publicaciones dentro del campo de la producción artística en todas sus manifestaciones.

I. Requisitos para la presentación de originales

1. Al entregar un texto, el autor se compromete a firmar la declaración ética —misma que se le enviará al recibir el material—, en la cual asienta que se trata de una colaboración inédita, original y relevante para su disciplina. Los textos podrán enviarse a anliie@unam.mx, o bien a la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Circuito Mario de la Cueva s/n, C.P. 04510, Ciudad Universitaria, Ciudad de México. Se aceptan textos en español, inglés y portugués. Los autores que deseen enviar un texto en algún otro idioma, favor de contactar a los editores.
2. El archivo de Word deberá estar a doble espacio, con márgenes de tres centímetros y deberá tratarse de la versión definitiva del texto. La extensión debe fluctuar entre 25 y 40 páginas para todos los artículos; análisis críticos de testimonios documentales y reportes de obras artísticas deberán tener una extensión de entre 5 y 25 páginas; en el caso de reseñas, noticias y semblanzas de entre 3 y 10 páginas. La primera página debe incluir título y subtítulo de la colaboración, nombre del autor e institución a la que pertenece. Todas las divisiones o secciones se señalarán con cabezas alineadas a la izquierda y separadas del texto por una línea blanca previa y una línea posterior. Las citas textuales mayores de cinco líneas se transcribirán en un párrafo aparte, sin modificar la interlínea general, y en un puntaje menor. Los

llamados a notas a pie de página se compondrán en números arábigos volados, ordenados consecutivamente, y se colocarán después de los signos de puntuación.

3. Asimismo, debe incluirse un resumen, tanto en español como en inglés, del contenido del artículo en un máximo de 140 palabras, así como la información de la carátula con nombre del autor, adscripción, correo electrónico, ORCID, líneas de investigación (en español e inglés) y publicación más relevante. También es necesario proporcionar entre 5 y 7 palabras clave (*keywords*) para la identificación del contenido.

II. Aparato crítico

El aparato crítico (el conjunto de citas, referencias y notas a pie de página que dan rigor y solidez al texto) debe seguir los lineamientos establecidos por *The Chicago Manual of Style*, cuya guía rápida puede consultarse en: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html.

1. Las referencias bibliográficas deberán incluir: autor (nombre y apellidos en altas y bajas), *Título del libro* (ciudad: editorial, año), páginas citadas; por ejemplo: Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 286.
2. Cuando se trate de la obra de más de dos autores únicamente se mencionarán los dos primeros seguidos de la locución latina *et al.*
3. En el caso de citar un capítulo de algún libro: autor, “nombre del capítulo”, en autor, *Título del libro* (ciudad: editorial, año), páginas citadas; por ejemplo: Jorge Sebastián Lozano, “*Veritas Filia temporis*”, en ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. Las referencias hemerográficas deberán incluir: autor, “Título del artículo”, *Nombre de la Publicación* (en altas) número del volumen, número (fecha de publicación): páginas citadas; por ejemplo: Francisco Egaña Casariego, “Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York”, *Archivo Español de Arte* 86, núm. 343 (2003): 237-262. Cuando se trate de periódico: Autor, “título del artículo”, *Nombre del Periódico*, volumen, número, sección, fecha, año, página; por ejemplo Teresa del Conde, “Naturaleza herida: González Serrano”, *La 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-

- carril en la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier”, www.dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=339925 (consultado el 30 de octubre, 2013).
8. Para las referencias filmográficas: director, *Título de la película* (lugar: casa productora, año), duración; por ejemplo: Federico Fellini, *La dolce vita* (Roma/París: Riana Film/Pathé Consortium Cinéma, 1960), 174 min.
 9. Las referencias a grabaciones sonoras se formularán de la siguiente manera: nombre del compositor, *Título*, director, casa discográfica, año; por ejemplo: Silvestre Revueltas, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, Enrique Diemecke, Gramophone, 1990.

III. Ilustraciones

1. Se enviará un archivo de Word como referencia con las imágenes y sus pies correspondientes numerados conforme a su aparición en el texto, acompañadas por el “Formato para la entrega de imágenes” debidamente llenado. Es importante cuidar que las imágenes cumplan con ciertos requisitos generales, tales como: nitidez, definición, buen encuadre.
2. Si se tienen placas, diapositivas o fotografías impresas en papel fotográfico el tamaño debe ser, cuando menos, de 5 × 7 cm para la calidad de impresión. Una vez digitalizado, el material original les será devuelto.
3. Si se entregan imágenes digitales, éstas deben cumplir con los siguientes requisitos: a) fotografías y medios tonos: a 300 dpi, en formato .tif y a 14 cm de ancho; b) dibujos a línea (mapas, esquemas, diagramas): a 1200 dpi, en formato .tif y a 14 cm de ancho. Deben entregarse numeradas dentro de un CD (etiquetado con el nombre del autor, el del artículo y la fecha en que se grabó el disco); o pueden enviarse por correo electrónico o Dropbox, para lo cual es necesario que los archivos estén numerados acorde a sus pies de ilustración.
4. No se aceptan digitalizaciones de libros o revistas.
5. Pies de ilustración: la numeración irá acorde con los nombres de los archivos entregados, seguida de: autor, *Título de la obra*, fecha, dimensiones, ciudad. Fuente o acervo. Crédito fotográfico © o a quien correspondan los derechos patrimoniales de la imagen para edición en papel y electrónica.
6. Permisos de reproducción: el autor deberá remitir por escrito los permisos de reproducción de las ilustraciones que así lo requieran, tanto para la edición impresa como para la edición en línea. Únicamente cuando el Instituto tenga convenios interinstitucionales, los permisos podrán ser tramitados por el área jurídica del Departamento de Publicaciones.

IV. Proceso editorial

1. Una vez confirmada la recepción del texto éste se somete a una preselección por parte de los editores de la revista en la que se determinará su pertinencia temática. Cuando el trabajo se ca-

lifique como pertinente para su publicación, se someterá al arbitraje confidencial; en el caso de artículos de investigación, de análisis documentales y de obras se dictaminarán por dos especialistas en el tema; las semblanzas y reseñas se turnarán a un solo árbitro.

2. Los dictaminadores deberán ser externos al equipo editorial de la revista y no tener ninguna relación con el autor. Deberán contar con estudios de maestría o doctorado y haber publicado al menos un artículo de investigación, de reflexión o revisión crítica relacionado con la temática del manuscrito. Asimismo se pondrá a su disposición un formato de evaluación con el que podrán articular su opinión sobre la calidad de los originales recibidos.
3. Independientemente de los resultados, el contenido de los dictámenes se entregará a los autores. En todo momento se conservará el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.
4. Los editores de la revista podrán solicitar modificaciones o rechazar la contribución atendiendo las resoluciones de los dictámenes que podrán ser: a) aprobado sin cambios, b) aprobado con sugerencias, c) aprobado condicionado a la realización de los cambios indicados, o d) rechazado.
5. En caso de que se trate solamente de atender sugerencias o condicionamientos, el autor detallará los cambios realizados a su texto. Los editores revisarán las modificaciones introducidas por el autor en relación con las sugerencias o condicionamientos de los dictámenes para después proceder, sólo en caso de su cumplimiento, a su aceptación.
6. Si el autor no estuviera de acuerdo con los dictámenes, podrá argumentar su inconformidad por escrito. Los editores de la revista en conjunto con el Consejo editorial valorarán la situación y, en caso de ser necesario, solicitarán un tercer dictamen.
7. La Universidad Nacional Autónoma de México requiere que los autores cedan la propiedad de los derechos de autor a la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* para que su artículo y materiales sean editados y publicados en papel o medios electrónicos o en cualquier otra tecnología para fines exclusivamente científicos y culturales y sin lucro. Para ello, los autores deben remitir el formato de carta-cesión de la propiedad de los derechos de autor, debidamente llenado y firmado. Este formato se enviará por correspondencia o correo electrónico en archivo PDF en el proceso de revisión de galeras.
8. Una vez aceptado el texto y cumplidos los requisitos previamente señalados se revisará el material complementario (imágenes y permisos de reproducción). Es obligación de los autores sustituir cualquier material que no cumpla con la calidad para impresión.
9. En caso de ser necesario, los editores, de común acuerdo con los autores, podrán solicitar a éstos modificaciones, con el fin de respetar el diseño editorial.
10. Los autores deben comprometerse a revisar tanto galeras (con el fin de dar su visto bueno a la corrección de estilo) como pruebas finas (para corroborar que la secuencia de las imágenes sea correcta y que correspondan con sus pies de ilustración). En ningún caso se aceptarán modificaciones mayores al texto.

Normas éticas de la publicación

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* cuidará que todas las partes (editores, dictaminadores y autores) cumplan con las normas éticas en el proceso de publicación. *Anales* sigue las normas éticas basadas en los estándares internacionales que son:

Los editores

1. Se comprometen a garantizar el anonimato de autores y dictaminadores durante el proceso editorial.
2. Se asegurarán de que todos los textos sean revisados por dictaminadores especialistas en su campo y deberán garantizar que el proceso editorial se lleve a cabo de manera transparente.
3. Se comprometerán a resguardar la libertad y objetividad académicas, a cumplir sus labores con eficacia y calidad.
4. Ante cualquier duda, consultarán al Consejo editorial de la revista.

Los dictaminadores

1. Cuidarán de asegurar la originalidad de los textos y denunciarán cualquier posibilidad de plagio.
2. La dictaminación de las colaboraciones es estrictamente anónima. Los dictaminadores deberán revisar con cuidado el texto que se les ha enviado dentro de los plazos establecidos y declinar en caso de no considerarlo dentro del ámbito de su competencia.
3. Se comprometen a no divulgar ni utilizar el contenido de un artículo que aún no ha sido publicado. La violación de este requerimiento ético será sancionado.
4. Deberán ser justos e imparciales y juzgar el trabajo según criterios estrictamente académicos.

Los autores

Se comprometen a firmar el formato de declaración ética que se les enviará al momento de recibir su artículo y a cumplir con las normas de conducta estipuladas a continuación:

1. El trabajo de investigación deberá ser original e inédito, es decir, no haber aparecido en algún otro medio impreso o digital ni haber sido puesto a consideración simultáneamente a otro organismo editor. No puede ser sometido un artículo que haya sido publicado aunque haya aparecido en un medio de poca circulación. En dado caso se deberá obtener la aprobación previa si se justifica con argumentos sólidos la publicación dual.
2. En caso de que el autor proponga una traducción al español de un texto previamente publicado, deberá fundamentar su pertinencia. Con base en ello, los editores, asistidos por el Consejo editorial, decidirán sobre su publicación.

3. Se compromete a no incurrir en la autoría injustificada, que consiste en la inclusión como autores de personas cuyas contribuciones fueron mínimas o nulas en el proceso de elaboración del texto. El autor se compromete a dar crédito a las personas e instituciones que lo hayan apoyado en cualquier parte del proceso.

Sanciones

Las faltas éticas se castigarán dependiendo de su gravedad. En el caso de sospecha o acusación fundada de plagio, se instituirá un comité de ética compuesto por pares que investiguen las imputaciones y recomienden las sanciones. En caso de confirmación de plagio se procederá a retirar el artículo de la revista y se colocará una leyenda con los motivos por los cuales fue retirado.

Submission Guidelines for Authors

The journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* of the Universidad Nacional Autónoma de México is a biannual publication, specialized in theory and history of art and esthetics and open to all related disciplines. It includes research papers, critical analyses of documentary testimonies, reports on works of art, news items, biographical sketches, and reviews of publications within the field of artistic production in all its manifestations.

I. Requirements for the submission of manuscripts

1. When submitting a text, the author undertakes to sign the ethical declaration—which will be sent to him/her on receiving the material—in which the author assures that the work is an unpublished and original contribution, relevant to his/her discipline. The texts may be sent to anliie@unam.mx, or to the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Circuito Mario de la Cueva s/n, C.P. 04510, Ciudad Universitaria, Ciudad de México. Texts are accepted in Spanish, English and Portuguese. Authors who wish to send a text in any other language are advised to make contact first with the editors.
2. Word files must be in double space, with margins of three centimeters and must represent the definitive version of the text. Articles should have an extension of between 25 and 40 pages; critical analyses of documentary testimonies and reports on works of art may have an extension of between 5 and 25 pages; in the case of reviews, news items and biographical sketches, between 3 and 10 pages. The first page must include the title and subtitle of the contribution, author's name and the institution to which he/she belongs. All divisions and sections shall be indicated with headings aligned to the left and separated from the text by a blank line before and after. Textual quotations of more than five lines must be transcribed as a separate paragraph, without modifying the general spacing and in a font one point smaller than the text. Footnote references will take the form of superscript Arabic numerals in consecutive order placed immediately after punctuation marks.

3. An abstract must also be included summarizing the contents of the article in a maximum of 140 words, as well as a résumé of the *curriculum vitae* of the author, in not more than 120 words (with name, academic post, e-mail, ORCID, lines of research and most relevant publications). It is also necessary to provide between 5 and 7 keywords identifying the contents.

II. Critical apparatus

The critical apparatus (set of citations, references and footnotes that give academic rigor to the text) must follow the guidelines established by *The Chicago Manual of Style*, whose “Quick Guide” can be consulted at: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html.

1. Bibliographical references must include: Author (received name and surname in upper and lower case), *Title of the Book* (place: publisher, year), pages cited; for example: Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, tr. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 286.
2. In the case of works by more than one author, only the first two are to be mentioned, followed by the Latin abbreviation *et al.*
3. When citing a particular chapter of a book: Author, “Chapter Title,” in author, *Title of Book* (place, publisher, year), pages cited; for example: Jorge Sebastián Lozano, “*Veritas Filia temporis*: Gombrich y la tradición,” in ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. References to printed journals should include: Author, “Title of Article,” *Name of Publication* (respecting capitals) number of volume, part number (date of publication): pages cited; for example: Francisco Egaña Casariego, “Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York,” *Archivo Español de Arte* 86, no. 343 (2003): 237-262. In the case of a newspaper: Author, “Title of the Article,” *Name of Periodical*, volume, number, section, date, year, page; for example, Teresa del Conde, “Naturaleza herida: González Serrano,” *La Jornada*, vol. 54, no. 24, sect. Opinión, August 20, 2013, 12.
5. Should the nature of the article require making references to works within the text, and hence use of the author-year system of documentation between brackets, authors are similarly requested to follow the guidelines established by *The Chicago Manual of Style*; for example: (De La Fuente 1996, 114).
6. References to documents in archives are presented in the following manner: issuer; title of document; date; complete name of the archive when citing for the first time and (in brackets) the abbreviation that will be used thereafter; internal classification or location of the document and the folios consulted, for example: Archive of the Cabildo Catedral Metropolitano de México (henceforth ACCMM), *Actas de cabildo*, book 22, folio 3, January 7, 1684.
7. Websites are cited as follows: Author’s name, “Title,” direct link to the text (“consulted” and the date); example: Rocío Robles Tardío, “La metáfora y la huella del ferrocarril en

- la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier,” www.dialnet.uniroja.es/servlet/ejemplar?codigo=339925 (consulted October 30, 2013).
8. For film references: Director, *Title of the film* (place: production company, year), duration; example: Federico Fellini, *La dolce vita* (Rome/Paris: Riana Film/Pathé Consortium Cinéma, 1960), 174 min.
 9. References to sound recordings are formulated as follows: Name of composer, *Title*, director, recording company, year; for example: Silvestre Revueltas, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, Enrique Diemecke, Gramophone, 1990.

III. Illustrations

1. A Word file will be sent as reference with the images and their corresponding captions numbered in the order in which they appear in the text, accompanied by the duly completed “Form for the submission of images.” It is important to make sure that the images fulfill certain general requirements, such as: clarity, definition, good framing.
2. If plates, slides, or prints on photographic paper are submitted, the size must be at least 5 × 7 cm to ensure good printing quality. Once digitalized the original material will be returned.
3. In the case of submitting digital images, these must fulfill the following requirements: a) photographs and midtones: 300 dpi, in .tif format and 14 cm breadth; b) line drawings (maps, sketches, diagrams): 1200 dpi, in .tif format and 14 cm breadth. They must be delivered numbered in a CD (labeled with author’s name, name of article and the date on which the disc was burned); or they can be sent by electronic mail or Dropbox in which case it is necessary that the files should be numbered in accordance with their captions.
4. Digitalized reproductions from books or journals are not accepted.
5. Captions: the numeration must be in accordance with the names of the submitted files, followed by: author, *Title of the work*, date, dimensions, place. Source or collection. Photographic credit © or details of the holder of the ownership rights over the image for publication on paper or in electronic form.
6. Reproduction rights: the author must remit licenses in writing, for both printed and on-line editions, permitting reproduction of those illustrations that require such authorization. Only where inter-institutional agreements exist between this Institute and other institutions involved may the permits be sought by the legal area of the Publications Department.

IV. Editorial process

1. Once reception of the text has been confirmed, the work will be submitted to a process of pre-selection by the editors of the journal so as to determine its thematic suitability. Once

the work has been rated as relevant for publication it will be submitted for anonymous peer review; in the case of research articles, documentary analysis, and studies of works of art, opinions will be sought from two specialists in the field; biographical sketches and reviews will be submitted to a single referee.

2. Referees shall be external to the journal's editorial team and shall have no relationship with the author. They must have completed studies of master's or doctorate level and have published at least one article of research, reflection or critical review related to the subject of the manuscript. They will be provided with an assessment form with which to express their opinion on the quality of the originals received.
3. Whatever the nature of the results, the contents of referees' opinions will be delivered to the authors. At all times the anonymity of both authors and evaluators will be respected.
4. The editors of the journal shall be empowered to request modifications to—or to reject—the contribution in attendance upon referees' determinations. Decisions may take the form: a) accepted without changes; b) accepted with suggestions for changes; c) accepted on the condition of carrying out the changes indicated; or d) rejected.
5. When attending to suggestions or conditions, the author shall highlight the changes made to his/her text. The editors will then review the modifications introduced by the author in relation to the suggestions or conditions made by referees, before proceeding—assuming that the suggestions or conditions have been fulfilled—to accept the work.
6. If the author disagrees with a referee's opinion, he/she can set forth the points of disagreement in writing. The editors of the journal, together with the editorial committee, will then evaluate the situation and, if necessary, request a third peer review.
7. The Universidad Nacional Autónoma de México requires authors to transmit intellectual ownership rights to the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* for the effects of publishing the article and accompanying material both on paper and by electronic or any other technological media, for exclusively scientific or cultural and non-commercial purposes. Authors must therefore send back the duly completed and signed form for transmission of author's rights. This form will be sent by mail or e-mail in a PDF format during the process of galley proof revision.
8. Once the text has been approved and all previously indicated requirements have been met, the complementary material (images and reproduction licenses) will be checked. It is an obligation of the authors to resubmit any material that does not meet the quality requirement for printing.
9. If necessary, the editors may, subject to authors' agreement, request modifications in order to respect editorial design criteria.
10. Authors must undertake to check both galleys (in order to give their approval of the copy editing) and final page proofs (so as to corroborate that the sequence of images is correct and corresponds with the captions). In neither case will major modifications to the text be accepted.

Ethical norms of publication

The journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* shall ascertain that all parties (editors, referees and authors) comply with the ethical norms in the process of publication. *Anales* adheres to ethical norms based on international standards, which are:

The editors undertake:

1. To guarantee the anonymity of authors and referees during the editorial process.
2. To ensure that all texts are reviewed by specialists in the field and guarantee that the editorial process is carried out in a transparent manner.
3. To respect academic freedom and objectivity and to carry out their work with efficiency and to high standards of quality.
4. In case of doubt, to consult the editorial committee of the journal.

Referees shall:

1. Guarantee that submitted texts are original and alert to any possibility of plagiarism.
2. Ensure that opinions on the collaborations are maintained in strict anonymity. Referees shall review the texts sent to them with care and within the periods of time established and decline whenever they consider a text to lie outside the field of their competence.
3. Undertake not to divulge or make personal use of the contents of any article that has not yet been published. Violation of this ethical requirement shall be subject to sanction.
4. Be fair and impartial, judging the works in accordance with exclusively academic criteria.

Authors:

Undertake to sign the ethical declaration form which will be sent to them at the moment of receiving the article and to comply with the ethical guidelines which are listed as follows:

1. Shall guarantee that research articles are original and unpublished; i.e., have not appeared in any other printed or digital medium, nor have been offered simultaneously for consideration by another editorial body. No article that has been published beforehand may be submitted, even in the case of having appeared in a medium of very limited circulation. Exceptionally, notwithstanding, should strong grounds exist for dual publication, prior approval may be sought for the purpose with the support of solid arguments justifying the proposal.
2. In the case of an author proposing a translation into Spanish of a previously published text, he/she must offer convincing grounds for the relevance of the proposal. On that basis the editors, assisted by the editorial committee, shall decide whether to publish the work.

3. Authors shall not take undue credit to commit any unjustified accreditation (consisting in the inclusion as authors of names of persons whose contribution to the drawing up of the text was minimal or inexistent). Authors shall likewise undertake to give credit to all those persons or institutions who have given support during any part of the process.

Sanctions

Ethical misdemeanors will be sanctioned in proportion to their seriousness. In the case of well-founded suspicion or accusation of plagiarism, a committee of ethics formed by peers will investigate imputations and recommend the sanctions to be imposed. In the case of confirmation of plagiarism, the article will be withdrawn from the journal and a notice will be inserted explaining the reasons for withdrawal.



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Directora

ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA

IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI†, ELISA VARGASLUGO†, JORGE ALBERTO MANRIQUE†, ELISA GARCÍA BARRAGÁN†, EDUARDO BÁEZ MACÍAS†, ALBERTO DALLAL, RITA EDER ROZENCWAIG, FAUSTO RAMÍREZ ROJAS, AURELIO DE LOS REYES, JULIO ESTRADA, ALICIA AZUELA DE LA CUEVA, MARTHA FERNÁNDEZ GARCÍA, ROGELIO RUIZ GOMAR, MARIE-ARETI HERS, CLARA BARGELLINI, GUSTAVO CURIEL MÉNDEZ, ELIA ESPINOSA LÓPEZ, OLGA SÁENZ GONZÁLEZ†, LOUISE NOELLE, TERESA DEL CONDE†, ARTURO PASCUAL SOTO, DÚRDICA ŠÉGOTA TOMAC†, ELENA ISABEL ESTRADA DE GERLERO†, PABLO ESCALANTE GONZALBO, ARNULFO HERRERA CURIEL, EMILIE CARREÓN BLAINE, DIANA MAGALONI KERPEL, JAIME CUADRIELLO, MARÍA ELENA RUIZ GALLUT, RENATO GONZÁLEZ MELLO, CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ, MARÍA DE LA LUZ ENRÍQUEZ RUBIO, LETICIA STAINES CICERO, MARÍA TERESA URIARTE, MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL, ENRIQUE X. DE ANDA ALANÍS, ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA, PETER KRIEGER, PATRICIA DÍAZ CAYEROS, JESÚS GALINDO TREJO, ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA, HUGO ARCINIEGA, PABLO F. AMADOR MARRERO, CONSUELO CARREDANO, DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN, LAURA GONZÁLEZ, FERNANDO BERROJALBIZ, LINDA BÁEZ RUBÍ, OSCAR FLORES FLORES, DAVID M. J. WOOD, ROBERT MARKENS, GENEVIÈVE JEANINE ALICE LUCET, KARLA LETICIA JASSO LÓPEZ, 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†.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, volumen XLIII, número 119 (otoño de 2021) se terminó de imprimir el 15 de septiembre 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.