

ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS



NÚMERO 120 PRIMAVERA DE 2022 MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas
volumen XLIV, número 120,
primavera de 2022

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: "Works by Augustine and Julianus Pomerius" ms., f. 45v-46r, mssHM 19915. Manuscripts of the Huntington Digital Library.

Revista indexada en arhlist.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 04-2003-0416125, 41500-102, expedido el 16 de abril de 2003. Certificados de licitud de título y de contenido, Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, Secretaría de Gobernación, números 6636 y 6936, respectivamente, expedidos el 7 de mayo de 1993. Editora responsable: Linda Báez Rubí. Apoyo jurídico: Lourdes Padilla. Asistente editorial: Karla Richterich. Diseño: Armando Hatzacorsian. Diagramación: Fabiola Wong. Tipografía: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V. Impresión: Offset Reboasán, S.A. de C.V. Av. Acueducto 115, Col. Huipulco, Tlalpan. Tiro: 500 ejemplares más separatas. Costo de la revista: 200 pesos. Suscripciones y ventas de números anteriores: área comercial, 56227250 ext. 85026, libroest@unam.mx.

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

Sumario

LAS EDITORAS

Presentación

5

Artículos

ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA

Retrato e identidad burguesa. Pelegrín Clavé y Édouard Pingret en México, 1850-1851

9

ALEJANDRO ARANDA RUIZ

El otro cuerpo de la ciudad. Uso y función del escudo de armas de la Ciudad de México desde la perspectiva de su cabildo secular (1523-1629)

39

MARCO DE LUCA

La Exposición Internacional de Carteles de 1934 en la Ciudad de México y el desarrollo de un “estilo nacional”

81

ROGER FERRER VENTOSA

El artista demiúrgico. Creación de vida autónoma: de las estatuas animadas a los autómatas, homúnculos y replicantes

119

CONSTANZA ONTIVEROS VALDÉS

Los coches y las cofradías sacramentales en la Nueva España: la estufa de la Casa de Morelos en Morelia

155

RAFAEL ÁNGEL GARCÍA LOZANO

Obra desconocida de Florentino Trapero. La huella oculta del escultor

191

MARÍA FERNANDA TROYA

“Ver para creer”: cristianismo, fotografía y propaganda. El caso de la Misión Salesiana de Méndez en la Amazonia ecuatoriana (1920-1940)

215

PERLA CARRILLO QUIROGA

La neuroestética. Investigaciones de la neurociencia cognitiva sobre la percepción de las artes visuales

249

Obras, documentos

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ

*De la alegre compañía a la parábola evangélica y al desierto bíblico (o viceversa):
a propósito de un cuadro atribuido al pintor flamenco Joos van Winghe* 287

POLICARPO CRUZ CABRERA

*Una descripción iconográfica inédita del siglo XVIII, a propósito del retablo mayor
del monasterio de San Jerónimo de Granada* 315

IVÁN H. IBAR

*El excepcional registro de Agustín Villagra de las pinturas rupestres
"Mateo A. Saldaña de Ixtapantongo"* 339

Reseñas

*Máquinas para descomponer la mirada. Estudios sobre la historia
de las artes electrónicas en México*, de Jesús Fernando Monreal Ramírez,
por BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO 371

Normas para la presentación de originales 377

Submission Guidelines for Authors 383

Presentación

La alquimia es una clase de filosofía, una clase de pensamiento que conduce a una forma de comprensión.

MARCEL DUCHAMP

El número 120, temporada de primavera 2022 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* se ajusta a varios conceptos alquímicos: implica reducción y transformación, utiliza el material de una manera esencialista. Destila textos enriquecedores que exploran y valoran el potencial creador de la percepción en su diálogo con la realidad y mediante un proceso imaginativo-combinatorio que modela y conforma obras plásticas, identidades, artefactos, esculturas, objetos y registros visuales. El flujo de su lectura nos presenta aspectos de interpretación de la realidad y su construcción por medio de elementos plástico-visuales, y nos permite, así, entender las diversas posibilidades de articulación de los espacios de percepción, representación y expresión a lo largo de la historia en diversas latitudes continentales.

El proceso inicia con el artículo de Angélica Velázquez Guadarrama, “Retrato e identidad burguesa. Pelegrín Clavé y Édouard Pingret en México, 1850-1851”, que nos ofrece un recorrido por los espacios y lugares de representación pictórica explorados por la experimentación de formas, colores y tintes de dos pintores que ejercieron su actividad plástica al servicio de la Academia de San Carlos (México). La autora detecta y analiza la búsqueda de una identidad de élites forjada en un discurso estético visual que, dentro del academicismo, acusa una extrema labor de la imaginación artística en la elección de modelos, elementos iconográficos y simbólicos, los cuales

contribuyeron a la configuración de un estilo permeado por las directrices políticas de la época.

Alejandro Aranda Ruiz, con “El otro cuerpo de la ciudad. Uso y función del escudo de armas de la Ciudad de México desde la perspectiva de su cabildo secular (1523-1629)”, trae a cuenta el estatuto del escudo de armas como la reducción simbólica de un segundo cuerpo representativo de una entidad geográfica y política específica: la Ciudad de México. Para el autor, la ciudad cobra forma y figura a lo largo del tiempo mediante un discurso político, social y jurídico, cuyos elementos plásticos revelan la actualización de un imaginario que compone transmutando los segmentos de una realidad histórica profundamente marcada por la Conquista para condensarse triunfante en la visualidad inmarcesible de la heráldica.

“La Exposición Internacional de Carteles de 1934 en la Ciudad de México y el desarrollo de un ‘estilo nacional’”, de Marco De Luca, articula una perspectiva desde la cual es posible observar cómo toman forma y presencia las estrategias didácticas y propagandísticas forjadas por la política mexicana emprendida en la década de los años treinta. Nos guía en las posibilidades de experimentación plástica abiertas en el Laboratorio de las Artes Gráficas, para darnos a entender cómo se plegaron a las líneas específicas discursivo-oficiales, pero a la vez nos muestra la forma en que el ejercicio creativo busca soluciones y salidas propias de expresión, aun desde la construcción de una historia del arte oficial.

Con el artículo de Roger Ferrer Ventosa, “El artista demiúrgico. Creación de vida autónoma: de las estatuas animadas a los autómatas, homúnculos y replicantes”, se acrisola uno de los aspectos más interesantes del proceso artístico: la generación de vida artificial en la obra plástico-visual-artística. Como punto de inicio, el autor parte del mito clásico demiúrgico rescatado por el humanismo renacentista, a la reducción en imaginarios que modelaron y estructuraron comportamientos orientados a la creación de la vida en seres artificiales, posibilidad explorada con singular interés en las culturas tecnológicas del pensamiento moderno cuyo fundamento se encuentra en la herencia alquímica.

Constanza Ontiveros Valdés, en “Los coches y las cofradías sacramentales en la Nueva España: la estufa de la Casa de Morelos en Morelia”, continúa con la exploración tecnológica y las habilidades necesarias de los carroceros para la generación de movimiento en vehículos. Mediante la construcción y el uso de coches nos explica la manera en que se construye y representa a la vez una visualidad simbólica supeditada a la política celebrativa de las cofradías. Con ello rescata

del olvido a sus constructores, para revalorar su participación en la configuración y cristalización de artefactos e imaginarios mediante la fuerza motriz en la vida del virreinato novohispano.

El artículo de Rafael Ángel García Lozano, “Obra desconocida de Florentino Trapero. La huella oculta del escultor”, se da a la tarea justa y esperada de extraer de la memoria a un artista hasta hoy día relegado al olvido por la historia de la plástica española. El autor pone en diálogo la planeación y ejecución de un conjunto de piezas escultóricas de Florentino Trapero con las tendencias políticas de la época: su manera de responder a ellas es una toma de postura que se materializa en su discurso plástico, el cual se extiende desde temas religiosos hasta seculares, ofreciéndonos con ello un panorama más amplio de una producción artística poco conocida.

Al desembocar en “‘Ver para creer’: cristianismo, fotografía y propaganda. El caso de la Misión Salesiana de Méndez en la Amazonia ecuatoriana (1920-1940)”, de María Fernanda Troya, esta obra nos acerca a un diálogo entre visualidad y textualidad, entre antropología e imaginarios proyectados mediante el vehículo tecnológico de la fotografía. La autora explora las posibilidades de la economía política de las imágenes para exponerlas de tal modo que las y los lectores tienen la posibilidad de valorar cómo se construye la imagen fotográfica en la compleja interrelación que mezcla la producción artística, el manejo de la técnica y las condiciones sociopolíticas en el discurso misional llevado a cabo en la Amazonia.

La sección de artículos de este número se condensa y cristaliza en una reflexión oportuna sobre este proceso al presentar el texto de Perla Carrillo Quiroga, “La neuroestética. Investigaciones de la neurociencia cognitiva sobre la percepción de las artes visuales”. Su contribución constituye un espacio de reflexión sobre la percepción y la conformación de imaginarios, creación y expresión, a la luz de los avances teórico-metodológicos de una estética neurobiológica que se muestra como una importante línea disciplinar para un diálogo fructífero entre percepción visual e impresión estética, entre estímulos e ilusión, historia del arte y ciencia.

“Obras, documentos” abre con el texto de José Javier Azanza López, “De la *alegre compañía* a la parábola evangélica y al desierto bíblico (o viceversa): a propósito de un cuadro atribuido al pintor flamenco Joos van Winghe”, que aborda el recurso plástico del “cuadro dentro del cuadro”, practicado por la escuela flamenca. El autor expone cómo esta estrategia artística implicaba una operación epistemológica finamente articulada, donde el ejercicio de erudición

sutil correspondía a una visualidad emblemática que, al conjuntar erudición y moral de corte humanista, era capaz de modelar conductas y comportamientos.

“Una descripción iconográfica inédita del siglo XVIII, a propósito del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada”, de Policarpo Cruz Cabrera, viene a integrar las fórmulas de construcción, planeación, manufactura, materialidad y programa iconográfico para, así, revalorar la obra de diseño artístico en un retablo que había merecido muy poca atención. Con ello, el autor muestra el discurso iconológico que subyace bajo su creación y rescata una parte de la historia plástica de la región peninsular.

Cerramos la sección con el texto “El excepcional registro de Agustín Villagra de las pinturas rupestres ‘Mateo A. Saldaña de Ixtapantongo’”, de Iván H. Ibar, quien nos ofrece otra manera de comprender la realidad del sitio rupestre al llevar a cabo un estudio de los estilos, técnicas y temas representados en la roca a partir de los dibujos del artista. La transmutación de la roca al papel permite rescatar del olvido, formas y prácticas que dan cuenta del proceso artístico de épocas pasadas.

Por último, la reseña de Blanca Gutiérrez Galindo del estudio *Máquinas para descomponer la mirada. Estudios sobre la historia de las artes electrónicas en México*, de Jesús Fernando Monreal Ramírez, desemboca en una reflexión sobre lo que podríamos llamar una alquimia digital donde la construcción multimedial es el concepto que se convierte en eco del epígrafe de Marcel Duchamp, al ser la alquimia “una clase de filosofía, una clase de pensamiento que conduce a una forma de comprensión”. Con esta frase despedimos asimismo a Mariana Aguirre, colega que nos enriqueció con sus estudios sobre la alquimia de la plástica futurista.

Las editoras
Karlsruhe-Huixquilucan, 2022

Retrato e identidad burguesa. Pelegrín Clavé y Édouard Pingret en México, 1850-1851

Portrait and Bourgeois Identity. Pelegrín Clavé and Édouard Pingret in Mexico, 1850-1851

Artículo recibido el 20 de noviembre de 2020; devuelto para revisión el 19 de enero de 2021; aceptado el 25 de julio de 2021; <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2022.120.2785>.

Angélica Velázquez Guadarrama Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, angelvg@unam.mx, <https://orcid.org/0000-0003-2260-1336>

Líneas de investigación Arte moderno; género; mujeres artistas; pintura del siglo XIX.

Lines of research Modern art; gender; women artists; nineteenth-century painting.

Publicación más relevante *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2018).

Resumen Desde su llegada a México en 1846, Pelegrín Clavé se convirtió en el retratista más solicitado por las élites de la Ciudad de México, su fama apenas se vio opacada por la presencia en la capital del artista francés Édouard Pingret, entre 1851 y 1855. Este artículo aborda el género del retrato como una de las operaciones políticas más exitosas por parte de la clase empresarial para lograr una imagen de distinción social y de identidad de clase en el convulso contexto político de la década de 1850. Igualmente, se exploran las diferentes estrategias plásticas que estos dos pintores ensayaron para posicionarse como retratistas, satisfacer sus ambiciones profesionales y económicas y responder a las demandas de una clientela ávida de acrecentar su capital social, cultural y simbólico mediante su vinculación con el arte y con la Academia de San Carlos. El artículo se centra en el análisis de los retratos de dos de los empresarios más destacados de la época: Cayetano Rubio y Eustaquio Barrón, el primero pintado por Clavé en 1850 y el segundo por Pingret en 1851.

Palabras clave Retrato; coleccionismo; identidad burguesa; Academia de San Carlos; *conversation piece*; Pelegrín Clavé; Édouard Pingret; Cayetano Rubio; Eustaquio Barrón; Percy Doyle; Manuel Vilar; Rafael de Rafael.

Abstract Since his arrival in Mexico in 1846, Pelegrín Clavé became the most requested portraitist among Mexico City's elite, his fame narrowly overshadowed by the presence of the French artist Édouard Pingret in the capital, between 1851 and 1855. This paper addresses the genre of the portrait as one of the most successful political operations spearheaded by the business class to achieve an image of social distinction and class identity in the frantic political context of the decade of 1850.

Likewise, the article explores the different plastic strategies that these two painters employed to position themselves as portraitists, satisfy their professional and economic ambitions, and respond to the demands of a clientele eager to increase their social and cultural influence through its connection with art and with the Academia de San Carlos. It focuses on the analysis of the portraits of two of the most prominent businessmen of the period: Cayetano Rubio and Eustaquio Barron, the first painted by Clavé in 1850 and the latter by Pingret in 1851.

Keywords Portraits; collections of art; bourgeois identity; Academia de San Carlos; Conversation piece; Pelegrín Clavé; Édouard Pingret; Cayetano Rubio; Eustaquio Barron; Percy Doyle; Manuel Vilar; Rafael de Rafael.

ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Retrato e identidad burguesa

Pelegrín Clavé y Édouard Pingret en México, 1850-1851

En la III Exposición de la Academia de San Carlos, celebrada en el paso de 1850 a 1851, Pelegrín Clavé (1810-1880) presentó en una sala exclusiva para su producción 11 retratos: el de Juan de la Granja, el de Andrés Quintana Roo, el de Gustavo Schneider, los de Juan Manuel Lasquetty y su esposa Manuela Castro Fernández, los de Octaviano Muñoz Ledo y su esposa Clara Garro Palacio, los de Rafael Cancino y su esposa Mariana Rubio Domínguez, y los de Cayetano Rubio y su esposa Dolores Rubio Domínguez.¹ La sola mención de estos nombres evoca una galería de figuras destacadas del México de mediados del siglo XIX en el ámbito político, social y, sobre todo, económico: De la Granja, Schneider, Lasquetty, Cancino y Rubio formaban parte de la élite comercial y empresarial vinculada a la minería, las importaciones, las comunicaciones, el espectáculo, el comercio de la sal, el azúcar, el tabaco y el algodón; además del crédito y la especulación.

En este artículo me propongo abordar el género del retrato como una de las operaciones políticas más exitosas por parte de la clase empresarial para lograr una imagen de distinción social y capital simbólico² que rebasaba uno

1. Manuel Romero de Terreros, ed., *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963), 87.

2. “La apropiación de los objetos simbólicos con soporte material, como la pintura, eleva a la segunda potencia la eficacia distintiva de la propiedad, reduciendo el estatus inferior de *sustitutivo simbólico*, el modo de apropiación puramente simbólico: apropiarse una obra de arte es afirmarse como el poseedor exclusivo del objeto y del gusto verdadero por ese objeto,

de los sentidos primigenios del retrato —es decir, su papel como generador de la memoria—, en el contexto de un México convulso entre la invasión estadounidense (1846-1848) y la revolución de Ayutla (1854-1855), conocido como la época de los agiotistas.³ Igualmente, pretendo explorar las diferentes estrategias plásticas que el catalán Pelegrín Clavé (1810-1880) y el francés Édouard Pingret (1788-1875) —dos de los artistas más destacados en este periodo— ensayaron para posicionarse como retratistas, satisfacer sus ambiciones profesionales y económicas y responder a las demandas de una clientela ávida de construir una imagen de poder social, cultural y económico como parte de su identidad de clase. Para ello me centraré en el análisis de los retratos de Cayetano Rubio y su esposa Dolores Rubio Domínguez de Rubio (1850), de Clavé, y en el retrato familiar de Eustaquio Barron (1851), de Pingret.

*La feria de las vanidades: los retratos de Cayetano Rubio
y Dolores Rubio Domínguez de Rubio*

Como lo constataban las reseñas críticas de la III Exposición, los retratos de la pareja Rubio, pero sobre todo el de Cayetano, se distinguían del resto de la producción de Clavé por la riqueza de los arreos con que la representaba. Delante de una chimenea, a sus 59 años, Cayetano Rubio, elegantemente vestido, posa en *contrapposto* dirigiendo la mirada al espectador, con el brazo izquierdo dispuesto en jarra y el derecho extendido con un par de guantes blancos (fig. 1). La postura le confiere un halo de autosuficiencia, cuando no de cierta arrogancia que evoca algunas de las soluciones compositivas del pintor francés Jean-Auguste-Dominique Ingres como una forma de ennoblecer a esta emergente clase empresarial.⁴ En este sentido, es en particular sugerente la semejanza que guarda

convertido así en negación reificada de todos aquellos que son indignos de poseerlo, por falta de los medios materiales o simbólicos necesarios para apropiárselo”. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 2002), 329.

3. Véase Margarita Urías, *Formación y desarrollo de la burguesía en México. Siglo XIX*, ed. Ciro Flamarion Santana Cardoso (México: Siglo XXI, 1987); Ciro Cardoso, ed., *México en el siglo XIX (1821-1910). Historia económica y de la estructura social* (Ciudad de México: Nueva Imagen, 1982); y Barbara A. Tenenbaum, *México en la época de los agiotistas, 1821-1857* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985).

4. Me refiero específicamente al *Retrato del conde Amedée-David de Pastoret*, de 1826, y al *Retrato del duque Ferdinand-Philippe d'Orléans*, de 1843. Uno de los retos medulares de



1. Pelegrín Clavé, *Retrato de Cayetano Rubio*, 1850, óleo sobre tela, 190 × 132 cm. Col. particular en comodato en el Museo Franz Mayer. Foto: Ernesto Peñaloza Méndez. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.



2. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Retrato del duque de Ferdinand-Philippe de Orléans*, 1842, óleo sobre tela, 158 × 132 cm, Musée du Louvre, París.

el *Retrato de Cayetano Rubio* con el *Retrato del duque Ferdinand-Philippe d'Orléans* (fig. 2) que Ingres (1780-1867) pintó en 1842, poco antes de su trágica muerte y del que luego realizó dos variantes de cuerpo entero y supervisó la producción de muchas otras.⁵ Clavé emuló el formato de tres cuartos, la pose altiva y el aristocrático *contrapposto*, así como la posición de los brazos, uno en jarra y el otro

los retratistas del siglo XIX fue adecuar los sistemas de representación del retrato barroco, monárquico y aristocrático, para responder a las demandas de los emergentes líderes políticos y de la burguesía. En este sentido, Ingres —con su destacada capacidad para tomar referencias de la Antigüedad y de los grandes maestros del Renacimiento (Rafael, Bronzino) para dotarlas de un nuevo sentido en el retrato—, se volvió un punto de referencia para los retratos de la burguesía y de la emergente clase política. Véase Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres* (París: Éditions Cercle d'Art, 1986), 35-38; Andrew Carrington Shelton, *Ingres* (Londres: Phaidon, 2008), 127-128, 133, 134, 162-164; y Vincent Pomarède y Carlos Navarro, *Ingres* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015), 258, 264, 282.

5. Carrington Shelton, *Ingres*, 164; y Pomarède y Navarro, *Ingres*, 258.

extendido sujetando un par de guantes; si bien renunció a las osadas licencias anatómicas que Ingres se permitió inspirado en los modelos manieristas, y a la sobriedad del fondo, incluso tratándose de un salón del palacio de las Tullerías.

En efecto, en ningún retrato anterior Clavé había desplegado todas sus habilidades técnicas para dar cuenta de la opulencia del ambiente en la que se movía su modelo: el fulgurante tapiz de seda que cubre la pared; el lustre marmóreo de Euterpe y su compañera que semidesnudas flanquean tanto la chimenea como a Cayetano, sugieren una forma piramidal; y la áurea brillantez del enorme candelabro y de la pequeña escultura de un can sobre la repisa de la misma chimenea. Como si no fuese suficiente, Clavé se sirvió del espejo del fondo para mostrar la delicada transparencia de las cuentas de cristal del candelil de bronce y apelar a la plácida vida en el jardín, del que se vislumbra el follaje de los árboles, un gran jarrón clásico con flores y el surtidor de agua que se eleva y cae con un grato sonido perceptible desde el salón. El recurso de la ventana vincula así el interior con el exterior. Para contrarrestar los destellos lumínicos de tan pletórica utilería, Clavé redujo al mínimo la paleta cromática con el negro del frac y el gris del pantalón para neutralizar los brillos verdes del tapiz y los oros del marco del espejo y del candelabro.

En contraste con la figura erguida de Cayetano Rubio, Clavé retrató sentada a Dolores Rubio Domínguez de Rubio (fig. 3), su sobrina y segunda esposa. En el extremo de un sofá tapizado en rojo con rutilantes detalles de ebanistería, la señora Rubio posa mirando al frente mientras sostiene un abanico plegado con las manos. Porta un lujoso vestido blanco de seda estampada y una mantilla negra que cae sobre los pliegues del traje que deja descubierta la parte superior para lucir el rico bordado de perlas. A la abundancia de telas, colores, diseños y drapeados del primer plano se suman, al fondo, los pesados dobleces de un cortinaje verde, una suerte de columna neogótica formada por un haz de arcos apuntados y una peana ornamentada con un par de sirenas que sirve de base a una escultura de la que sólo se alcanza a observar las piernas.

Es muy probable que los salones recreados por el artista en ambos retratos formaran parte de la casa del empresario ubicada en la calle del Indio Triste números 11 y 12 (hoy Correo Mayor). Adquirida por Cayetano Rubio entre 1838 y 1847,⁶ fue visitada en 1841 por la marquesa Calderón de la Barca quien

6. La casa con el número 12 la adquirió en 1838 como parte de la compañía Rubio Hermanos a Félix Guerrero y la número 11 la compró en 1847 al convento de San Jerónimo. Además, en 1841 y 1846 adquirió diversos terrenos pertenecientes a las hermanas Fagoaga para extender los



3. Pelegrín Clavé (1810-1880), *Retrato de Dolores Rubio Domínguez de Rubio*, 1850, óleo sobre tela, 190 x 132 cm. Col. particular en comodato en el Museo Franz Mayer. Foto: Ernesto Peña-loza Méndez, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

la calificó de “notable por su bella entrada y la elegancia de sus salones”.⁷ Y en el inventario que el mismo Rubio realizó en 1859 para vender la propiedad a Miguel Cervantes Estanillo en 100 000 pesos, quedó asentado que en el salón tapizado de “brocatel verde y amarillo” había una chimenea de mármol, una estatua de Venus, dos figuras de bailarinas en mármol, dos candiles de bronce, dos figuritas de bronce y nueve espejos grandes.⁸ El registro de objetos artísticos en la casa muestra el enorme gusto de Rubio por la pintura, pero sobre todo por la escultura en mármol,⁹ de lo que daría prueba al comprar dos tallas de la autoría de Manuel Vilar: *Niño con un perro* y *Niña con lebre*.

Esculpidas durante su estancia en Roma, *Niño con un perro* (fig. 4) y *Niña con lebre* (fig. 5) debieron representar para Vilar dos de sus mejores trabajos, pues apenas instalado en la Ciudad de México, se lamentaba de no haberlas traído consigo para dar a conocer su “fuerza en la escultura”, así se lo manifestó a su hermano, a quien le solicitó que dispusiera en Roma las sumas necesarias para ejecutar tres vaciados de cada par. Concebidos como *pendants*, Vilar envió uno de éstos a la Academia de San Fernando para que se considerara su nombramiento como académico de mérito y un segundo par, con el mismo propósito, a la Academia de San Jorge de Barcelona.¹⁰ El tercer vaciado pretendía colocarlo en México, como, aún receloso de la venta, se lo informaba a su hermano en una carta del 13 de abril de 1850:

A mí me parece más posible venderlos aquí al señor Rubio, pues con todo que yo no le haya hablado, sí lo ha hecho Clavé con todo empeño, y le ha dicho que me

terrenos de la casa hacia la calle del Arzobispado. Véase Washington State University Library, Papeles de Regla, Gastine Fieler Sequence, n. 300.

7. Madame Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, t. II (Ciudad de México: Porrúa, 1977), 436.

8. “Inventario de los muebles existentes en el cuerpo principal y bajos de la Casa del Indio Triste N° 12”, en Washington State University Library, Papeles de Regla, Gastine Fieler Sequence, n. 300.

9. En el inventario también se registran en el corredor dos columnas con dos jarrones de alabastro; en la galería, cinco estatuas de mármol con sus columnas; en la “asistencia grande”, dos estatuas chicas de mármol; en el patio, diez jarrones de mármol y una fuente de mármol con sus macetas; y en la escalera, una estatua colosal de mármol que representa a la Industria. “Inventario de los muebles existentes en el cuerpo principal y bajos de la Casa del Indio Triste N° 12”, en Washington State University Library, Papeles de Regla, Gastine Fieler Sequence, n. 300.

10. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969), 133.



4. Manuel Vilar (1812-1860), *Niño con un perro*, mármol. Barcelona: Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Foto: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

los tomará con mucho gusto. Y hasta ha determinado la sala y sitio, por consejo de Clavé, a donde los debe colocar [...]. Por lo que toca al precio que van a costar, puestos aquí, no me da tanta pena porque este señor ya conoce los precios de estas obras por tener muchas y por ser sujeto que gasta con esplendidez. Si por desgracia esto no se consiguiera siempre tengo el recurso de la Academia, que con todo que no esté muy bien de intereses, sería difícil que me diera su importe en el acto, pero sí me los compraría cediéndolos a plazos.¹¹

Como un medio de promover la venta de las esculturas, Clavé dibujó un boceto para el retrato de Rubio, en el que situó al modelo igualmente delante de la

11. Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, 155.

5. Manuel Vilar (1812-1860), *Niña con lebre*, mármol. Barcelona: Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

Foto: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.



chimenea, con las musas de base, pero en vez del candelabro y el perro, sobre la repisa colocó *Niño con un perro*. De este modo, al tiempo que favorecía los intereses de su amigo escultor, halagaba el gusto de su comitente por la escultura (fig. 6).¹² Al realizar el cuadro definitivo, Clavé acabó por sustituir la pieza de Vilar por el candelabro y la figurilla canina, tal vez para lograr un mayor contraste cromático con el blanco de la chimenea. Con todo, las dos esculturas infantiles de Vilar se mostraron, como propiedad de Rubio, en la IV Exposición.¹³

12. El dibujo del boceto aparece reproducido con el número 132 bis en Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966), s. p.

13. Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones*, 100-101.

A lo largo de su vida, Cayetano dio pruebas irrecusables de su decidido y profundo gusto por las artes. Se mencionó ya la inclusión, en el inventario de su casa, de numerosas pinturas y esculturas en mármol importadas de Italia, junto con un largo registro de objetos de lujo como tibores chinos, jarrones de alabastro y porcelanas de Sèvres. No por acaso, encomendó la factura de su propio retrato y el de su esposa al artista más reputado del momento, además de la adquisición de las esculturas de Vilar y de la dotación de un *Hércules* mármreo traído desde Italia para la fábrica textil del mismo nombre que poseía en Querétaro. Fue por descontado un asiduo participante en las actividades de la Academia de San Carlos, ya como generoso suscriptor,¹⁴ ya como desprendido coleccionista, prestó las obras de su propiedad para que figuraran en las exposiciones. En la misma muestra en la que se presentó su retrato y el de su esposa se exhibieron, en la “Gran Sala de pinturas, remitidas de fuera de la Academia”, 12 paisajes de su propia colección.¹⁵ Tan probada inclinación por las artes le valió ser nombrado consiliario de dicha institución.¹⁶

Cayetano Rubio nació en 1791 en Cádiz y llegó a establecerse en la Nueva España a los 15 años. Formó parte del ejército y llegó a obtener el grado de capitán. Junto con sus hermanos José María, Francisco de Paula y Juan Nepomuceno fundó la Casa Rubio Hermanos y Compañía. Como la mayor parte de los empresarios del siglo XIX, el capital de Rubio tuvo su origen en el comercio (en Querétaro y San Luis Potosí) para luego diversificar sus negocios por todo el territorio nacional, al invertir en la minería, la agricultura, la in-

14. En la II y III Exposición, Cayetano Rubio participó con diez acciones y su esposa con otras diez, que sumaban la cantidad de 100 pesos; en la IV con dos; en la VII con dos; en la X con cuatro; en la XI con dos; y en la XII con dos. Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones...*, 67, 95, 121, 177, 204, 292, 319 y 347.

15. Las obras eran las siguientes: *Vista de la ciudad de Hamburgo* de A. D. Mayer; *Juguete de niños* de D. A. Bonheur; *Canal helado* de Charles Mozin; *Marina con barcas* de Antoine Heroult; *Escena de un incendio* de Henri Decaisne; *Paisaje con agua* de Louis Watelet; *Paisaje con vacas y dos mujeres cortando hierba* de Carlo de Paris; *Paisaje con agua y unas cabañas* de Jules Coignet; *Paisaje con varias casas y figuras* de Karl Girardet; *La levantada del sol* de Meyer; *Paisaje, vista de Caen* de Jules Coignet; y *Paisaje ameno con lago y toros* de Théodore Richard. Véase Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones*, 75, 76, 78, 80.

16. Cayetano Rubio aparece como consiliario en una lista de 1861, pero se desconoce la fecha de su nombramiento. Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1867-1910)*, vol. I (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993), 474.



6. Pelegrín Clavé (1810-1880),
*Boceto para el retrato de Cayetano
Rubio*, tomado de Moreno,
El pintor Pelegrín Clavé
(*vid. supra* n. 12).

dustria textil,¹⁷ la compraventa de fincas rústicas y urbanas, el transporte y las obras de infraestructura como caminos y canales. Medró con sus actividades financieras, se dedicó a prestar importantes sumas a particulares, pero sobre todo al gobierno (era la así llamada “época de los agiotistas”). Sus negocios comprendieron también el estanco del tabaco, la pólvora, el papel y la sal.¹⁸ Durante la guerra contra Estados Unidos comerció a la vez con los estadounidenses y los mexicanos. La estrecha relación con Antonio López de Santa

17. Óscar Ávila Juárez, *Cayetano Rubio, la compañía Hércules y la industrialización de Querétaro* (Santiago de Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2018).

18. Fue propietario de las salinas del Peñón Blanco en San Luis Potosí. Véase David Eduardo Vázquez Salguero, “Cayetano Rubio y Joaquín Errazu. Empresa y familia en Salinas del Peñón Blanco, 1835-1846”, Thomas Calvo y Armando Hernández Soubervielle, eds., *Medrar para sobrevivir, individualidades presas en la fragua de la Historia (siglos XVI-XIX)* (San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2016).

Anna le permitió emprender importantes negocios como la venta de armas y uniformes; además de destacar como uno de sus más asiduos prestamistas. Para él, como para la mayor parte de los empresarios del periodo posindependista, el agio y el contrabando fueron una práctica común y muy lucrativa frente a un Estado débil y bajo la constante amenaza de intervención por parte de Estados Unidos y las potencias europeas. La notoria participación de Rubio en las actividades de la Academia de San Carlos y su fama como coleccionista de arte le permitieron presentarse ante la opinión pública como un hombre cultivado y benefactor de las artes.

El *Retrato de Cayetano Rubio* mostrado en San Carlos junto con los de otros miembros de la élite económica como los Schneider, Lasquetty, De la Granja y Cancino —quien era su concuño pues estaba casado con la hermana de Dolores—, revelan a un tiempo el indudable interés por las artes y el capital simbólico que la participación en los actos de la Academia de San Carlos implicaba como un medio prestigioso para ostentar su posición cultural, social y económica. Las exposiciones constituyeron el espacio público idóneo para promocionarse, puesto que sus nombres aparecían vinculados, como comitentes o coleccionistas, a las obras expuestas y ocupaban, en consecuencia, un lugar en las listas de “protectores de las bellas artes” que se publicaban en los catálogos correspondientes, como también en los comentarios que los críticos de arte les dedicaban en la prensa, lo que los situaba en la esfera pública.¹⁹

Por ejemplo, un autor anónimo en *El Daguerrotipo* subrayaba no sólo el parecido, indispensable para lograr un buen retrato, sino la meticulosidad en la representación del atuendo y la ambientación del modelo en el *Retrato de Cayetano Rubio*, y la maestría de Clavé para plasmarlos:

En el salón particular donde están expuestos los retratos hechos por el señor Clavé notamos particularmente el del señor Rubio, que es de una semejanza irreprochable: conocido es de todos el talento de dicho señor Clavé, pero lo que más nos ha llamado la atención a que nos referimos es el *cuidado demasiado esmerado con que el mencionado artista pinta los ropajes, muebles y demás objetos inanimados*

19. Según Bourdieu, “De todas las técnicas de conversión que tienen como fin formar y acumular capital simbólico, la adquisición de obras de arte, testimonio objetivo del ‘gusto personal’, es la que mejor se aproxima a la forma más irreprochable y más inimitable de acumulación, es decir, a la incorporación de los signos distintivos y de los símbolos de poder bajo la forma de ‘distinción’ natural, de ‘autoridad’ personal o de ‘cultura’”, en Bourdieu, *La distinción*, 331.

que intercala en sus retratos, lo que ciertamente lo constituye, a nuestro modo de ver, como un excelente pintor de atributos.²⁰

Como fue usual desde la primera Exposición, la junta de gobierno de San Carlos destinaba una sala exclusiva para el lucimiento de las obras del director del ramo de pintura y, como también fue habitual desde 1848, la incipiente crítica de arte le dedicó una sección especial al estudio de Clavé. Rafael de Rafael, uno de los más entusiastas críticos de arte, vinculado al partido conservador y a los directivos de la Academia, redactó una prolija reseña sobre la III Exposición que se publicó en *El Espectador de México* entre el 4 de enero y el 11 de octubre de 1851, gran parte de ella escrita desde su exilio en Nueva York. En ella se refería, por supuesto, a los retratos de su compatriota Clavé y reparaba en la variedad estilística que el catalán desplegaba en este género y su capacidad para expresar la personalidad de sus clientes:

Desde la rica y suave variedad de tintas de la escuela veneciana, pasando por el modo dulce y brillante de la escuela flamenca, hasta el enérgico, atrevido y severo estilo de los pintores españoles, el señor Clavé parece haber estudiado con igual atención las máximas y principios de todas las escuelas, y poder aplicarlas indistintamente con igual maestría cuando llega el caso. Esto le da una ventaja inmensa; y aun diremos que esta variedad de modos es indispensable para todo buen retratista.

En los once retratos que esta vez ha expuesto, el señor Clavé ha ostentado con éxito cabal esta hermosa variedad de estilos, al lado de la más completa semejanza y extremada individualidad, y de esa exactitud y riqueza de ropajes y accesorios que siempre distinguen a sus retratos. En otra ocasión hablamos extensamente sobre el particular acierto con que el señor Clavé sabe trasladar al lienzo, más aun que la semejanza física, el carácter moral de los individuos que retrata; y este hecho jamás ha sido más evidente que en la presente exposición. En cada uno de sus retratos parece que la naturaleza ha sido sorprendida, digámoslo así, en su manifestación más franca y espontánea; tanto, que más bien que pintados delante de los originales, parecen haberlo sido sin su conocimiento, en uno de aquellos momentos de sencilla expansión, en que la naturaleza se revela toda entera sin pretenderlo, y aun

20. “Bellas Artes”, *El Daguerrotipo*, 4 de enero de 1851, 66-67. Reproducido en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, t. I (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 298 (el subrayado es mío).

quizá sin saberlo. Tanta es su naturalidad y tan libres están de toda dureza académica y de toda afectada elegancia.²¹

Rafael de Rafael dedicó un comentario a cada uno de los 11 retratos expuestos por Clavé. Sobre el de Rubio hacía notar la dificultad para modelar los diversos elementos de la obra y la destreza para plasmar los contrastes cromáticos, en particular el blanco de la chimenea. Y, sobre el de Dolores Rubio señaló, además de la semejanza, la maestría del artista para trabajar las texturas del raso y el terciopelo:

El [retrato] del señor don Cayetano Rubio puede considerarse como un difícil y completo triunfo del señor Clavé, pues en él ha atacado y vencido dificultades de la mayor monta. El fondo representa una riquísima chimenea de mármol, en la que se apoya la figura con mucha nobleza, y encima de la cual se ven un espejo, un candelabro y otro objeto. Desde luego se comprenderá la suma dificultad con que debía tropezar el señor Clavé para armonizar el tono blanco del mármol con lo restante del cuadro; y sólo su vasta inteligencia, su genio distinguido y un inmenso trabajo, pueden haberlo hecho superar tan felizmente esta dificultad, y dar a este cuadro la completa y dulce armonía que reina en todo él. Este modo nos parece enteramente nuevo, si nosotros quisiéramos que el señor Clavé no lo repitiese con frecuencia, ya por el mucho tiempo que debe ocuparle, ya porque la novedad puede seducir a otros artistas, que sin tener en cuenta los peligros que rodean a este modo, y careciendo de los recursos que posee el señor Clavé para escapar de estos peligros traten quizá de imitarlo y naufraguen en la empresa. Los planos del rostro son muy notables en este retrato por su perfecta inteligencia.

El de la señora doña Dolores Rubio de Rubio llama fuertemente la atención por su verdad absoluta y por la riqueza, elegancia, y prolijidad de la ejecución. El vestido, que es de un magnífico raso, está pintado con una verdad e ilusión que encantan. El sofá, así como el terciopelo que lo cubre son una prueba del extremo al que puede llegar la paciencia de un artista y la exactitud en la imitación; siendo tan completa la ilusión que produce, que los entalles dorados del sofá llegan a confundirse con los del marco del cuadro. En los accesorios de este cuadro, así como en los del señor Don Cayetano Rubio, el señor Clavé ha sabido caracterizar bien

21. Rafael de Rafael, “Tercera Exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Espectador de México*, 30 de agosto de 1851, 66-67. Reproducido en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, t. I, 272-273.

el gusto de este señor por las bellas artes. En fin, este cuadro es verdaderamente admirable y nosotros creemos que así éste como el del señor Rubio, son los que más trabajo deben haber costado al señor Clavé de cuantos hasta ahora ha presentado en nuestras exposiciones.²²

Como se puede desprender de la cita, Rafael de Rafael apreciaba sin duda las cualidades artísticas de Clavé en el retrato —expresadas en la semejanza física con el modelo, en la lograda representación del carácter y personalidad de los modelos, y en sus habilidades técnicas para describir la riqueza material—, pero no por eso dejaba de insistir, como lo venía haciendo desde 1848, que lo que verdaderamente caracterizaba a un pintor era su producción en el género histórico y se lamentaba de que el director no hubiera emprendido ningún trabajo de este tipo desde su llegada a México.²³ Por ello aplaudía la noticia de que “el señor Don Cayetano Rubio ha encargado al señor Clavé una obra histórica”. No se sabe si la llegó a ejecutar, pero no fue sino hasta 1855, presionado por las circunstancias, cuando realizó *La primera juventud de Isabel La Católica* para cumplir con la cláusula a la que lo obligaba su contrato con la Academia de San Carlos.

A esta ignota encomienda de Rubio a Clavé de una pintura histórica vendría a sumarse, además de las adquisiciones ya registradas y de su magnífica colección de escultura, la ornamentación en estuco de una sala y un gabinete de su residencia llevada a cabo por el escultor italiano Antonio Piatti por la que pagó 9 000 pesos²⁴ y la remodelación de su casa realizada por Lorenzo de la Hidalga, el más notable arquitecto del momento.²⁵ Su gusto por las artes y su ahínco por coleccionarlas no pasó inadvertido, podría afirmarse que el reconocimiento público, no siempre positivo, de sus logros como uno de los

22. Rafael de Rafael, “Tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Espectador Mexicano*, 30 de agosto de 1851, reproducido en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México*, t. I, 273-274.

23. “Exposición de la Academia de Bellas Artes de San Carlos”, *El Universal*, 1º de enero de 1849, 3.

24. Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, 156.

25. El óleo de Pietro Gualdi, conocido como *Casa de Lorenzo de la Hidalga*, en realidad representa la casa de Cayetano Rubio. Quedaría por aclarar quién fue el comitente de la obra, Rubio como propietario de la casa o De la Hidalga como arquitecto de la misma. La imagen del cuadro se halla reproducida en Rosa Casanova et al. *El escenario urbano de Pedro Gualdi 1808-1857*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, 1997), 92.

empresarios más poderosos del país se paliaba con su imagen de hombre de “buen gusto” y protector de las artes como un signo de distinción.²⁶ Este papel llegó incluso a ser reconocido por Ignacio Manuel Altamirano, quien en 1870 lo ponderaba como ejemplo de los pocos hombres ricos y cultos: “Cayetano Rubio que ha sido tan emprendedor y que ha naturalizado en México tantas cosas bellas y buenas”.²⁷ No por azar, en la nota necrológica publicada a raíz de su muerte —acaecida en 1876 igual que la de su socio Antonio López de Santa Anna—, el articulista destacaba, tanto o más que los éxitos empresariales, la “opulencia ilustrada” y su papel como impulsor de las artes:

Tenía el Sr. Rubio hábitos y costumbres de príncipe. Era espléndido como un rey. Sus fábricas eran palacios: sus casas ostentaban todos los esplendores de la opulencia ilustrada y del lujo artístico: en su porte, en sus trenes, en todo cuanto le pertenecía, echábase de ver un sello de elegancia, de suntuosidad y de magnificencia. Excusado es añadir que con esto dio grandísimo impulso a las artes y a los oficios, y le debieron servicios eminentes los artistas y los artesanos.²⁸

Tan evidente era el fasto que desplegaban los retratos de los Rubio que Leopoldo Zamora Plowes, quien con seguridad los conoció, en su novela histórica *Quince Uñas y Casanova*, cuando recrea la visita de Casanova acompañado de la incipiente pintora ficticia Áurea Avoraza a la III Exposición de la Academia de San Carlos, la hace exclamar: “Aunque son millonarios [...] las alhajas han sido exageradas” a lo que Casanova responde: “Dinero llama dinero, hasta en los retratos”.²⁹

La exhibición pública en los salones de la Academia de San Carlos de los retratos de la pareja Rubio-Rubio como la de los empresarios y sus esposas

26. Al respecto, cito a Bourdieu: “En efecto, es toda la relación con la obra de arte la que se encuentra cambiada cuando el cuadro, la estatua, el vaso chino o el mueble antiguo pertenecen al universo de los objetos que pueden comprarse, inscribiéndose así en la serie de bienes de lujo que se poseen y de los que se disfruta sin tener necesidad de testimoniar de otra manera la delectación que proporcionan y el gusto que atestiguan, y que, incluso cuando no se poseen personalmente, forman parte, de alguna manera, de los atributos estatutarios del grupo al que se pertenece”, en Bourdieu, *La distinción*, 321.

27. Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas VIII. Crónicas*, t. 2 (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1987), 205.

28. “Necrología”, *La Iberia*, 22 de abril de 1876, 3.

29. Leopoldo Zamora Plowes, *Quince Uñas y Casanova. Aventureros II* (Ciudad de México: Patria, 1984 [1945]), 529.

que se mostraron desde 1848 y en la década de 1850, no sólo contribuyó a evidenciar la jerarquía de una clase social cada vez más poderosa e influyente, también propició la conformación de una expresión visual de la burguesía que la dotaba de una identidad pública para luego pasar al ámbito doméstico de la memoria y la identidad familiar.

Conversation piece en Tacubaya y l'affaire Pingret-Barron

El año en que Clavé presentó los retratos de Cayetano Rubio y su esposa, llegó a México el polémico francés Édouard Pingret como representante de los intereses de François d'Orléans, príncipe de Joinville, hijo del desterrado rey Luis Felipe, y del marquesado de Oaxaca en la Compañía de Transportación Marítima Americana.³⁰ Reconocido pintor de historia en su país, en donde había ejecutado algunos de los cuadros de la galería histórica del palacio de Versalles, Pingret resultó ser también un destacado retratista y un impulsor del género costumbrista; además de un coleccionista y traficante de antigüedades prehispánicas, que llevó consigo cuando salió de México en 1855 y más tarde intentó vender al gobierno francés.³¹

Desde su llegada al país, Pingret vio en el retrato un medio rápido y eficaz para acrecentar su capital. En una carta fechada el 4 de mayo de 1851 a su amigo Pablo Milá, Manuel Vilar se refería a Pingret como: “un hombre de unos sesenta años, el cual se dice que era pintor de Luis Felipe, pero con todo que tiene bastante mérito, es un verdadero charlatán, un malcriado y un sinvergüenza, pues para reunir los 20 mil que dice se propone ganar en dos años, no se para en pelillos”.³²

Para lograr su propósito, Pingret buscó una manera de rivalizar como retratista con el director de pintura de la Academia y ofreció al público realizar por 100 pesos retratos de medio cuerpo al pastel, una técnica ampliamente practicada en el siglo XVIII que les daba una apariencia de espontaneidad con sus rápidos

30. Luis Ortiz Macedo, *Édouard Pingret. Un pintor romántico francés que retrató el México del mediar del siglo XIX* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1989), 60.

31. Véase Marie-France Fauvet-Berthelot y Leonardo López Luján, “Édouard Pingret, un coleccionista europeo de mediados del siglo XIX”, *Arqueología Mexicana*, núm. 114 (2012): 66-73; y Miruna Achim, *From Idols to Antiquity. Forging the National Museum of Mexico* (Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 2017), 193-205 y 211-212.

32. Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, 161.

trazos mediante una paleta de suave colorido y delicadas texturas. La presunta novedad de la técnica y la presteza con la que concluía las pinturas, le produjo una creciente clientela que llevó sus piezas a los salones de las exposiciones de San Carlos. Pero no conforme con esto, ideó practicar en México un género hasta entonces muy poco cultivado: la *conversation piece*, o “cuadro de conversación”, un subgénero del retrato en uso desde el siglo XVII en los Países Bajos, que en el siglo siguiente desarrollaron con amplitud en Inglaterra artistas como Arthur Devis George Stubbs y Johann Zoffany, entre muchos otros. Se trataba de un retrato colectivo, en el que los personajes, acompañados de sus sirvientes y/o mascotas posaban en parques, terrazas o jardines, o en interiores elegantemente amueblados; en su mayoría, agrupaban a los miembros de una familia.³³ Las *conversation pieces* tenían, además, la cualidad de mostrar a los retratados vinculados a su riqueza material, su entorno y sus propiedades con los que se involucraban de forma activa al incorporarlos a su vida diaria. Las posesiones representadas en las obras rendían testimonio tanto de la riqueza como de la felicidad y la virtud familiar.³⁴

En la IV Exposición (1851-1852), Pingret presentó el retrato de uno de los hombres más acaudalados de la época, el empresario Eustaquio Barron. El catálogo correspondiente ofrecía una parca nota: “La familia del Sr. Eustaquio Barron. En un cenador que da al campo (casa de Jamison, Tacubaya), está alrededor de una mesa el Sr. Barron, su señora e hijas; al fondo se ve Chapultepec y parte de Tacubaya.”³⁵

Esta sucinta descripción catalográfica no daba cuenta de la riqueza y originalidad de *La familia del señor Eustaquio Barron* (fig. 7). Retratado en la veranda de su *villa* en Tacubaya y sentado detrás de una mesa de mármol, Barron mira de frente al espectador como si hiciera una pausa en la lectura del periódico. Rodeado de su esposa, Cándida Añorga, quien posa sentada a su izquierda, de Catalina, su hija mayor, y probablemente de Cándida, María Antonia y Dolores, las dos últimas de pie. La familia parece disfrutar de una agradable

33. Mario Praz, *Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1971), 33. Véase también Marcia Pointon, “The Conversation Piece: Generation, Gender and Genealogy”, 159-175, en *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England* (Londres: Yale University Press, 1993).

34. Kate Redford, “From the Interior to Interiority: The Conversation Piece in Georgian England”, *Journal of Design History* 20, núm. 4 (2007).

35. Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones*, 109.



7. Édouard Pingret (1788-1875), *La familia del señor Eustaquio Barron*, 1851, detalle, óleo sobre tela. Col. particular. Reprografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

convivencia; sobre la mesa se halla el sombrero de Catalina junto a dos rosas cortadas que sugieren un paseo matinal por el jardín que la pintura deja ver en toda su amplitud. Pingret no omitió detalle para evocar esa placentera vida campestre que la familia llevaba en Tacubaya, presenta un inventario minucioso del fino vestuario de los retratados, de las columnas dóricas de mármol, del colorido tapete oriental, del tibor chino y los jarrones de alabastro rebosantes de flores, de la mascota de las niñas, del cochero que espera dispuesto sentado de espaldas, de los caballos de la carroza que se adivina a la derecha y de la majestuosa vista del castillo de Chapultepec, entonces sede del Colegio Militar.

Cada uno de estos elementos contribuía a recrear la opulencia de un mundo ideal en el que todo se encuentra en orden: el exitoso y poderoso empresario con su pareja y su descendencia femenina en el pleno disfrute de sus posesiones materiales, conforme al esquema tradicional de la *conversation piece*, a excepción de la presencia de los hijos varones que representarían la sucesión del linaje y la fortuna, pues esta modalidad del retrato actuaba también como

una especie de testamento visual mediante el peso que la composición daba a la estirpe masculina en la pintura.

Barron tuvo once hijos en su matrimonio con Cándida Añorga, seis mujeres y cinco hombres.³⁶ Como era usual, el primogénito, quien llevaba el nombre de su padre, fue quien heredó la administración de los bienes familiares. Dadas las circunstancias del retrato —Pingret lo pintó cuando, por lo menos, el mayor de los cinco se hallaba en Tepic—, y la manifestación explícita (como se verá adelante) de Cándida Añorga de querer ver retratadas a sus cuatro hijas, nos lleva a pensar que la idea de la madre era tener el retrato de sus vástagos femeninos, muy posiblemente con el propósito de promocionar su capital en el mercado matrimonial. Su hija mayor, Catalina, contrajo nupcias con Antonio Escandón Garmendia, uno de los hombres más acaudalados de la época. Así, la composición del retrato, clave de las relaciones intrafamiliares, muestra a Eustaquio Barron en el centro como eje de la familia, como único varón, rodeado de sus hijas.

Nacido en Cádiz, de padre irlandés y madre española, Eustaquio Barron hizo sus estudios en Inglaterra para luego establecerse en México, en donde residía su padre. Considerado uno de los hombres más poderosos y acaudalados del país, había cimentado una enorme fortuna: sus negocios de importaciones y exportaciones se extendían por el Occidente desde California hasta Guayaquil, tenía inversiones en prácticamente todos los ramos de la industria, así como en bienes raíces. Su ascendencia irlandesa le permitió convertirse en cónsul de Inglaterra en Tepic y en el puerto de San Blas, su centro de operaciones; y, merced a su cuantiosa fortuna, en un prestamista asiduo de los sucesivos y fugaces gobiernos que detentaron el poder entre 1821 y 1859; aunque, a diferencia de Rubio, sus relaciones con Santa Anna no fueron buenas. El contrabando fue una de sus principales actividades y fuente de su enriquecimiento.³⁷

En 1846 “se siente suficientemente rico como para descansar” y emprender un viaje a Europa con toda su familia. Según Jean Meyer: “El lujo fastuoso de Barron en las capitales europeas hace de él un personaje digno de los más espléndidos gastadores de la *Comédie Humaine* de Balzac. A donde llega, compra casa, sirvientes, coches y caballos. Europa lo decepciona, se aburre y decide

36. <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=eustaquio&n=barron+cantillon> (consultado el 11 de marzo de 2021).

37. Jean Meyer, “La Casa Barron y Forbes”, *Esperando a Lozada* (Morelia: El Colegio de Michoacán, 1984), 197-218. Véase también Walther L. Bernecker, *Contrabando. Ilegalidad y corrupción en el México del siglo XIX* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1994), 72-83.

regresar.”³⁸ A su regreso a México, decide instalarse en la capital en donde adquiere una casa en el centro de la ciudad y una villa, una de las más espléndidas en Tacubaya, la de Guillermo Jamison. Manuel Payno, en la entrada correspondiente a Tacubaya del álbum *México y sus alrededores*, estimaba la casa Jamison como una de las más notables de aquella localidad, junto con las de Escandón y el conde de la Cortina, y resaltaba el estilo inglés de la propiedad:

La casa Jamison, única, según creo, que de su género existe en la República, fue construida absolutamente al estilo inglés. A la entrada del parque está una preciosa casa rústica pintada de encarnado. Fue destinada para el jardinero y el portero; pero es tan bonita y tan aseada, que hasta los embajadores extranjeros han vivido en ella largas temporadas.³⁹

Por su parte, Marco Arróniz, en su *Manual del viajero*, prefirió destacar la belleza de sus jardines y su elevado costo:

La [casa] de Jamison se destaca aislada en medio de un parque bien cultivado, entre árboles, plantas y flores. Tiene cuatro frentes y para cada uno de ellos una fachada, como si cambiase de aspecto regocijada al ver esos bosquecillos que por todas partes la contemplan, brindándole su verdura y sus rosas. Tardó en construirse tres años, y se gastaron como unos 150.000 pesos.⁴⁰

En la reseña sobre la IV Exposición que Manuel Vilar hacía a su hermano asentaba que Pingret “ha expuesto unos 24 cuadros, los más retratos y al pastel, de bastante efecto pero falsos de color, poco estudiados y descorrectos, pero algunos fondos son de bastante mérito”.⁴¹ Este último señalamiento debe de referirse al *Retrato de la familia del señor Eustaquio Barron*. Y luego añadía: “este francés es una de las plagas de Egipto por su mal genio, pues riñe con todos los que lo tratan”. La frase de Vilar recogía una opinión generalizada, pero cuando Pingret realizó el retrato para Barron en 1851 nunca se imaginó la serie de inconvenientes y pesares que le acarrearía.

38. Meyer, “La Casa Barron y Forbes”, 202.

39. Manuel Payno, “Tacubaya”, *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes* (Ciudad de México: Establecimiento Litográfico de Decaen, 1855-1856), 14.

40. Marcos Arróniz, *Manual del viajero en México* (Ciudad de México: Instituto Mora, 1991), 241.

41. Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, 162.

Como Manuel Gutiérrez Nájera señalara con ironía en un artículo sobre la vanidad contenida en la publicación de biografías y en la comisión de retratos, publicado en 1880, el pintor francés tenía una peculiar manera de vender sus obras a la que el Duque Job denominó “el método Pingret”. Éste consistía en retratar a un ilustre o poderoso personaje y luego presentarle la obra concluida, que el retratado o algunos de sus aduladores acababan por comprar, generalmente. Según el cronista, esta estrategia casi siempre exitosa fracasó con Barron y con el obispo *in partibus infidelis* de Tanagra, Joaquín Fernández Madrid, quien se negó a pagar el retrato y prohibió a sus allegados que lo hicieran.⁴²

La historia contada por Gutiérrez Nájera no era del todo cierta ni en el caso del obispo Fernández Madrid ni en el de Barron; pues según Pingret, él había realizado en México algunos retratos al pastel de las hijas del empresario (seguramente *motu proprio*), quienes habían sido condiscípulas de su hija en París. Percy Doyle, ministro de Inglaterra en México y amigo y gestor de Barron, medió con el pintor la comisión con un descuento de 100 pesos para cuatro retratos al pastel de las niñas Barron. Más tarde, Pingret se entrevistó en la casa de Barron con su esposa, quien le pidió retratar a sus cuatro hijas en un solo cuadro y luego de explicarle que una encomienda así sólo podía ejecutarse al óleo y no al pastel, la señora Barron optó entonces por “un cuadro de familia de las mayores dimensiones posibles”. De acuerdo con la versión de Pingret, el pintor le mostró el boceto del retrato a Barron y éste lo aceptó sin tratar nunca el tema del precio. Una vez terminado el cuadro, Pingret lo presentó a la familia y luego de realizar algunas modificaciones que le pidieron, con la aprobación del futuro propietario, lo remitió a la IV Exposición de la Academia de San Carlos y mientras se exhibía, envió su factura al comitente por 1 400 pesos (1 200 por el retrato familiar y 200 pesos por dos vistas de Chapultepec que realizó desde la casa de Tacubaya y que fueron mostradas también en la IV Exposición). Barron entonces empezó a darle largas al pago, con el argumento de que su esposa, con quien suponía había tratado el tema del importe de las obras, se hallaba en Tepic. Desairado, Pingret intentó negociar su retribución con Barron, sin ningún éxito, hasta que Percy Doyle lo mandó llamar a su casa para darle a conocer el contenido de una carta enviada desde Tepic por el hijo de Barron en la que asentaba que su madre había convenido con el pintor que cobraría 600 pesos por los seis retratos que integraban el cuadro y

42. Manuel Gutiérrez Nájera, “Retratos y biografías”, *La Libertad*, 17 de octubre de 1883, 1.

el mismo Doyle confirmaba la suma. Acto seguido, Doyle lo trató de “bribón” y “ladrón” y lo amenazó con demandarlo judicialmente.⁴³ Se trataba sin duda de un malentendido, pues, como el mismo Pingret afirmaba, nunca acordaron el precio de las obras y el monto que le había fijado a Doyle de 100 pesos se refería a un retrato pintado al pastel de medio cuerpo.⁴⁴

Despechado por los malos modos y la negativa de Barron y de Doyle, Pingret se dio a la tarea de redactar y publicar en la imprenta de Vicente García Torres una *Memoria justificativa* de 19 folios en donde hacía la crónica minuciosa de la factura del retrato colectivo y de otros que ejecutó de forma individual, así como de las vistas de Chapultepec. En ella se quejaba del maltrato al que fue sometido durante los cuatro meses que duró el trabajo del retrato familiar al viajar de ida y vuelta de la Ciudad de México a Tacubaya tres o cuatro veces por semana durante tres meses y pasar jornadas enteras en la villa. Añadía que la señora Barron le había encargado dos paisajes de Tacubaya para enviárselos a su hermana a Tepic, los cuales estuvo trabajando “desde la azotea al rayo del sol” y ni eso la estimuló a ofrecerle “ni tan solo un refresco, pero ni un vaso de agua” y mucho menos invitarlo a comer, comparando la conducta de los Barron con el de otras familias tanto europeas como mexicanas a las que había retratado, incluyendo al presidente Mariano Arista:

[Después] de tres meses de asiduo trabajo en Tacubaya, hice traer el lienzo a mi casa para darle la última mano; y al efecto, tenía yo hechos de antemano los estudios necesarios en la misma quinta, de todos los accesorios del cuadro, en el que se ve el hermoso paisaje de Chapultepec, el jardín de la casa, una parte del pueblo de Tacubaya, la carroza con los caballos bayos de Barron, sus criados, el perrito de las niñas; jarrones de China y otros a la Médicis con plantas tropicales, que adornan un rico vestíbulo del orden *pestum*, en el cual está agrupada la familia Barron.⁴⁵

Y así, entre hecho y hecho, asestaba a su comitente terribles descalificaciones como aquella de que, habiendo vivido en Europa, Barron “habrá conocido que

43. Eduardo Pingret, *Memoria justificativa del señor Eduardo Pingret, pintor de historia, miembro de la Legión de honor, etc. en su asunto con el Sr. D. Eustaquio Barron, propietario industrial en México* (Ciudad de México: Vicente García Torres, 1852).

44. Los retratos de Clavé al óleo se cotizaban alrededor de 100 pesos, esto nos da una idea del costo del retrato que Pingret presupuestaba en 200 pesos por pintar el retrato de cada modelo en un retrato colectivo.

45. Pingret, *Memoria justificativa del señor Eduardo Pingret*, 6-7.

el dinero no es suficiente para llegar al rango de la gente distinguida”, o que “tan sólo las personas que se han levantado del polvo, se avergüenzan de guardar a los demás las consideraciones debidas, [pues] Carlos V no desdeñó levantar los pinceles del Ticiano, pues honraba las artes”.⁴⁶ Pero tal vez la aseveración más temeraria fue la de acusar a Barron de contrabandista “en detrimento de las rentas del erario mexicano”. Y no contento con ello se dedicó a escribir al primer ministro de Gran Bretaña, al ministro de relaciones y a la misma reina Victoria para quejarse de los insultos de su ministro en México, Percy Doyle, quien se inmiscuía en asuntos privados y ajenos a su investidura para intermediar en el asunto del pago de los retratos.⁴⁷

Pingret demandó judicialmente a Barron y la justicia le dio la razón, apoyado por las buenas relaciones del artista, pero cuando se publicó la *Memoria justificativa*, Barron demandó por “delito de imprenta” al francés, a quien esta vez, sus amigos no pudieron salvar: Pingret fue encarcelado durante 135 días. Para añadir un episodio más a esta historia rocambolesca, en un encuentro público que tuvieron Pingret y Doyle en la calle de Plateros, éste trató de agredirlo con un fuete. Pese a sus 65 años el artista gallo le ganó la partida al ministro plenipotenciario de Gran Bretaña y como trofeo memorioso hizo un dibujo del látigo que aún se conserva (fig. 8)⁴⁸ y en el que describe con todo detalle la escena ocurrida y las medidas que tomó para acusar a su agresor.

Con todo, Barron saldó, al parecer, su deuda con Pingret y recogió los tres cuadros en pugna, pues Jean Meyer afirma que la pintura era propiedad de uno de los descendientes del empresario y que había sido expuesta en el Instituto Anglo-Mexicano de Cultura en 1979.⁴⁹ Lo cierto es que Pingret consideraba el retrato de los Barron como una de sus mejores creaciones: “durante mi larga profesión, ningún lienzo he concluido con tanta felicidad; y si el señor Barron no me paga, entonces mi hija tendrá la gloria de conservar una de las mejores páginas de las obras de su padre”.⁵⁰

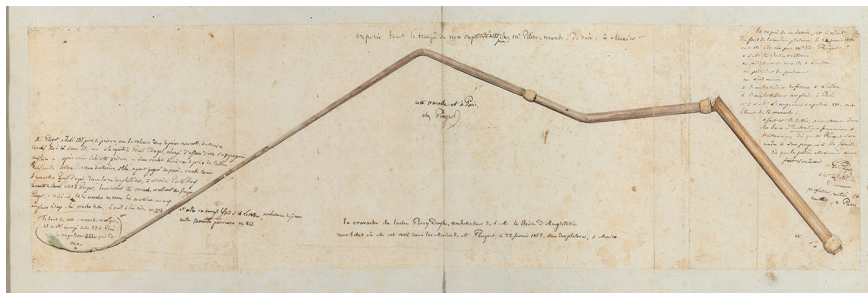
46. Pingret, *Memoria justificativa del señor Eduardo Pingret*, 18.

47. Bernecker, *Contrabando. Ilegalidad y corrupción*, 73.

48. El dibujo formaba parte de la colección del artista que conservaron sus descendientes. El Banco Nacional de México lo adquirió en 1976. Se halla reproducido en Ortiz Macedo, *Édouard Pingret*, 104.

49. Meyer, “La Casa Barron y Forbes”, 202. Una de las vistas que realizó en Tacubaya (*Vista de Tacubaya desde la casa Jamison*), forma parte en la actualidad del acervo del Museo Nacional de Historia.

50. Pingret, *Memoria justificativa del señor Eduardo Pingret*, 7.



8. Édouard Pingret (1788-1875), *El fuete del cobarde Percy Doyle, embajador de Su Majestad la reina de Inglaterra, en el estado que quedó en las manos de M. Pingret, el 22 de febrero de 1853*, dibujo, Colección Banco Nacional de México. Foto: Ricardo Alvarado, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

Consideraciones finales

En el último capítulo de su novela satírica *El hombre de la situación* (1861), Manuel Payno narra la visita a la Academia de San Carlos de don Fulgencio García, un político ignorante y pretensioso, quien después de ver los retratos de los hombres ilustres “no pudo resistir a la tentación de verse reproducido en el mármol, en el lienzo, en el barro, en el yeso, en el daguerrotipo; aun en las sombras chinescas, si le hubiera sido posible”. Poco después de la visita, don Fulgencio “fue nombrado académico de número y declarado protector de las bellas artes, conocedor consumado del arte divino de la pintura, y protector de todos los artistas”. Con el tono mordaz que caracteriza toda la novela, Payno continuaba su relato: la casa de don Fulgencio se transformó en un verdadero museo: en la antesala, en la sala, en el comedor, en las recámaras, en el baño y hasta en la despensa había retratos de don Fulgencio en todas las posiciones y en todas las técnicas y medios posibles. Sólo en “el estudio” había un cuadro de familia en el que don Fulgencio (joven, fresco, elegante) ocupaba el centro y colocaba “amorosamente” la mano sobre la espalda de su esposa “cuya hermosura sorprendía”. A los lados se hallaban las figuras de sus hijas y al fondo la de su hijo mayor, vestido como cazador inglés, y la del menor, “vestido de escocés, como el príncipe de Gales”. Este cuadro era la delicia de la familia y la admiración de las visitas;⁵¹ se trataba, sin duda, de una *conversation piece*.

51. Manuel Payno, *El hombre de la situación* (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública/Premiá, 1986), 192-194.

Resulta claro que Payno pretendía dejar constancia de todo el proceso que involucraba la hechura de un retrato, sus posibles modelos⁵² y su exhibición pública como signo de capital simbólico; así, el relato continúa con la muestra de los cuadros en la Academia de San Carlos en donde no había salón en el que no colgara un retrato de don Fulgencio y su esposa, pues

nuestros Murillos y Rafaelles, en vez de ejercitar su pincel en pintar vírgenes y serafines, se habían ocupado de estudiar los botones de la casaca de don Fulgencio, el lustre del paño de sus pantalones, los pormenores de su gruesa cadena de reloj, y todos los plebeyos que entran en determinados días a nuestra aristocrática y magnífica exposición, se quedaban horas enteras sentados delante de don Fulgencio y su cara mitad, admirando los bordados de su casaca y la verdad del gros tornasol del vestido de la señora, a quien el pintor había hecho el gran servicio de quitarle como veinte años de edad, y trasladarla al lienzo con la suave encarnación y los frescos colores de una doncella.⁵³

Más allá de las exageraciones narrativas de Payno como un recurso expresivo en la novela, es evidente la alusión a la enorme cantidad de retratos en diferentes medios y formatos que se mostraban en la Academia, a la fatuidad de muchos de los retratados presentando sus efigies pintadas o esculpidas en las exposiciones, a las tareas menores que ocupaban a los artistas, al idealizar a sus modelos y a la crítica de arte que se maravillaba con “la verdad” de los objetos representados, como en el caso del *Retrato de Cayetano Rubio*. De hecho, Payno no resistió la tentación de encomendar a Pingret los retratos de su esposa y su hijo⁵⁴ —aunque no llegó a exponerlos en San Carlos— y al escultor francés Eugène Thierry, el busto en mármol de su hijo, éste sí mostrado en la III Exposición,⁵⁵ la misma en la que Clavé dio a conocer los retratos de los Rubio; como éste, también prestó las obras de su colección para mostrarlas en las exposiciones de las que fue igualmente suscriptor. Desde esta perspectiva, puede afirmarse que Payno no sólo no fue ajeno al ambiente artístico en torno

52. En la descripción que hace de los retratos de don Fulgencio, Payno detalla con humorismo las poses, los accesorios, los fondos y el vestuario para mofarse de la petulancia de su personaje y, de manera implícita, reseña la variedad de los modelos iconográficos empleados por los artistas.

53. Payno, *El hombre de la situación*, 194.

54. Pingret, *Memoria justificativa del señor Eduardo Pingret*, II.

55. Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones*, 82-83.

a San Carlos durante la década de 1850, sino que participó de forma activa como comitente, expositor y suscriptor y que su parodia sobre la visita de don Fulgencio García a la Academia y su obsesión por hacerse retratar partía de su propia experiencia, y bien podría referirse al afán de la clase empresarial por forjar su capital simbólico y su imagen de distinción mediante el coleccionismo y la protección a las artes.

Ya Giovanni Paolo Lomazzo en su *Trattato dell'arte della pittura, escoltura et architettura* (1584), se quejaba de los retratos de los burgueses, los comerciantes y los banqueros, quienes se apropiaban en sus retratos de los objetos de la nobleza cuando debían aparecer con la pluma detrás de sus orejas, sus vestidos propios y sus libros de cuentas.⁵⁶ Con todo, la emergente burguesía continuó retratándose y los artistas adecuaron sus sistemas de representación para satisfacer sus demandas. Para el siglo XIX el retrato era sin duda el género burgués, tanto que el crítico de arte Théodore Duret afirmaba en 1867 que “el triunfo del arte de la burguesía es el retrato”. Su triunfo era el “derecho a la imagen”, antes reclamado como privativo de las élites monárquicas, aristocráticas y eclesiásticas en las sociedades estamentales y que entonces, con su paulatino poder económico y político, podían detentar. La creciente demanda de retratos llevó a Clavé y a Pingret a desplegar todas sus habilidades plásticas para ennoblecer a la emergente burguesía en busca de una identidad de clase, pero sobre todo de una imagen de distinción que el retrato y el coleccionismo, en el caso de Rubio, le brindaron.

Ya sea por el feliz equilibrio que lograba en sus obras entre la exactitud física del modelo y la idealización a la que era sometida, pero sobre todo porque sabía satisfacer las diferentes expectativas de su clientela, Pelegrín Clavé fue el retratista más solicitado de la burguesía mexicana entre 1848 y 1868 en la Ciudad de México. Su prestigio en este género sólo se vio opacado, brevemente, por Édouard Pingret durante su estancia en México (1850-1855) y más tarde por Juan Cordero. Con todo, la producción retratística de ambos se convirtió en el paradigma a seguir por los artistas de las generaciones siguientes. De las figuras representadas por Clavé se emularon las poses elegantes, los fondos con cortinajes o jardines, las ricas texturas de las telas y los pliegues lustrosos. La práctica de emplear como fondo de las pinturas una amplia vista del sitio en que transcurría la vida de los propietarios retratados, como lo hizo Pingret en los cuadros de los Barron y los Polidura, tuvo también un gran

56. Shearer West, *Portraiture* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 71.

éxito: así lo muestra el *Retrato de los niños Escandón* de Tiburcio Sánchez, por citar sólo un ejemplo de este excelente retratista, tanto como el *Retrato de Juan Farías y su esposa* de 1896, mejor conocido como *Los hacendados de Bocas*, de Antonio Becerra Díaz.

Surgido de la sombra de la noche en el mito de los orígenes de la pintura, el retrato es la búsqueda de una sombra, nos dice Édouard Pommier,⁵⁷ una sombra que ha materializado infinitas siluetas e identidades a lo largo de los siglos, que ha pretendido trascender la muerte, consolar la ausencia, registrar la fugacidad del tiempo, fijar la memoria y deleitar la vanidad. Una sombra inasible que se presenta como imagen, como objeto, pero que es sólo ilusión, la ilusión del poder y de la riqueza de Cayetano Rubio y de Eustaquio Barrón. ♣

57. Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières* (París: Gallimard, 1998), 434.

*El otro cuerpo de la ciudad.
Uso y función del escudo de armas de la Ciudad de México
desde la perspectiva de su cabildo secular (1523-1629)*

*The Other Body of the City.
Uses and Functions of the Coat of Arms of Mexico City from the Viewpoint
of its City Council (1523-1629)*

Artículo recibido el 5 de marzo de 2021; devuelto para revisión el 14 de junio de 2021; aceptado el 31 de agosto de 2021, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2022.120.2771>

Alejandro Aranda Ruiz Universidad de Navarra, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, aaranda.1@alumni.unav.es <https://orcid.org/0000-0003-4283-6730>

Líneas de investigación El ceremonial, el protocolo y la liturgia de la Edad Moderna; las artes vinculadas a la representación de las corporaciones.

Lines of research Ceremony, protocol and liturgy in the Modern Age; arts related with the representation of the political institutions.

Publicación más relevante *Pamplona urbs regia. El ceremonial del Ayuntamiento de Pamplona desde el siglo XVI a nuestros días* (Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2021).

Resumen Este artículo se centra en el papel que desempeñó el escudo de armas de la Ciudad de México como segundo cuerpo de la ciudad y de su cabildo secular entre 1523 y 1629. Tras analizar las circunstancias en las que se produjo la concesión del escudo en 1523 y los significados de éste, el artículo aborda el uso y función de las armas cívicas y los diferentes contextos en los que era empleado por el cabildo secular. Todo ello muestra cómo la heráldica constituyó, para las autoridades municipales de la Ciudad de México, una poderosa herramienta de representación que, además de proyectar su concepción de México como ciudad conquistada y de conquistadores, dotaba a la colectividad mexicana de un cuerpo místico y trascendente que hacía de la ciudad una realidad eterna.

Palabras clave Escudo de armas; cabildo secular; Ayuntamiento; virreinato; Nueva España; siglo XVI.

Abstract This current article focuses on the role played by the coat of arms of Mexico City as a second body of the city and its council between 1523 and 1629. After dealing with the circumstances related to the concession of the coat of arms to Mexico in 1523 and its sense, the article discusses the different uses and contexts in which it is used by the city council. The study shows how the heraldry was a powerful form of representation in which the municipal authority not only projects its own conception of Mexico as a city of conquest and conquerors, but endows itself with a mystical and transcendental body projecting an everlasting reality upon the city.

Keywords Coat of arms; city council; viceroyalty; New Spain; 16th Century.

ALEJANDRO ARANDA RUIZ
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

El otro cuerpo de la ciudad

*Uso y función del escudo de armas de la Ciudad de México
desde la perspectiva de su cabildo secular (1523-1629)*

El uso de escudos de armas estaba asociado a la nobleza de las personas y los linajes que representaban. También las corporaciones, como personas jurídicas y políticas, eran detentoras de privilegios.¹ Los cabildos eclesiásticos, reinos y ciudades son algunas de las muchas corporaciones que en el Antiguo Régimen adoptaron estas insignias de nobleza. Para la ciudad, la posesión de un escudo de armas definía su personalidad jurídica y servía como argumento para respaldar otros privilegios.² Explica Pulido que el empleo de escudos cívicos se debió a la asimilación, por parte de las élites urbanas, de los ideales de nobleza y caballería propios de la aristocracia que los regidores ponían al servicio de la república. Pero ¿cuál era el uso que estas corporaciones hacían de los escudos de armas?, ¿qué papel desempeñaban en la construcción y proyección de la imagen político-jurídica de las ciudades y de los ayuntamientos que las representaban?

El presente artículo pretende responder a estas cuestiones desde la perspectiva del cabildo secular de la Ciudad de México entre 1523 y 1629, las cuales han sido dejadas de lado por la historiografía. El trabajo se inscribe en los

1. Beatriz Rojas, coord., *Cuerpo político y pluralidad de derechos. Los privilegios de las corporaciones novohispanas* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora-Centro de Investigación y Docencia Económicas, 2007), 14.

2. Mónica Pulido Echeveste, “‘Las ciudades de Mechoacán’. Nobleza, memoria y espacio sagrado en la disputa por la capitalidad. Tzintzuntzan, Pátzcuaro, Valladolid. Siglos XVI-XVIII”, tesis de doctorado (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2014), 42.

nuevos estudios de la imagen política, de los que Hans Belting es uno de sus principales representantes.³ El periodo cronológico elegido se sitúa entre dos fechas clave en la historia del escudo capitalino: 1523, cuando, en pleno proceso de conquista, el rey Carlos I concedió a la Ciudad de México su escudo de armas, y 1629, año en que el Ayuntamiento de México ordenó colocar sus escudos de armas en la ermita de Nuestra Señora de los Remedios, ya en un contexto de alejamiento del virreinato de la metrópoli.

En aras de lograr una adecuada contextualización del tema principal, se analizan en primer lugar las circunstancias que rodearon la concesión del escudo de armas a la Ciudad de México por parte de la corona española, tan sólo tres años después de la Conquista de la antigua Tenochtitlan. Mediante el estudio de los elementos heráldicos del escudo de armas, trataré de comprobar la relación existente entre las circunstancias históricas de la concesión del escudo y su simbología. En este sentido, se intentará probar cómo la concesión/adopción de un escudo de armas por parte del Regimiento municipal de México no fue un hecho aislado, sino que formó parte de un proceso deliberado de construcción simbólica de la nueva ciudad fundada por los españoles. Asimismo, se abordará la cuestión de la transformación de las armas capitalinas mediante la incorporación del glifo tradicional del águila y el nopal al escudo carolino.

Por último, se verá el uso y función del escudo de armas a partir del análisis sistemático de los medios y materiales, ocasiones y lugares en los que éste era utilizado por parte del Ayuntamiento. Se tratará de responder a ciertas preguntas como la del papel que el escudo desempeñaba en esos contextos.

La construcción simbólica de una nueva ciudad

El 13 de agosto de 1521 caía en manos de las tropas de Hernán Cortés la gran Tenochtitlan sobre cuyas ruinas se asentaría la que unas pocas décadas después sería la Muy Noble, Insigne y Muy Leal Ciudad de México. A pesar de que, según los deseos manifestados por el propio Cortés, la nueva ciudad española debería ser la heredera de su legendaria predecesora,⁴ la reconstrucción de

3. Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2007), 152.

4. “Crea vuestra majestad que cada día se irá ennobleciendo en tal manera, que como antes fue principal, y señora de todas estas provincias, que lo será también de aquí en adelante”, en Jorge González Angulo, “El criollismo y los símbolos urbanos”, *Historias*, núm. 26 (1991): 73.



1. Armas de la Ciudad de México colocadas por el Ayuntamiento en 1629 en el Santuario de Nuestra Señora de los Remedios, 1671. Sevilla, Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de Indias, MP-Escudos, 118.

la ciudad se hizo inevitable. Esta reconstrucción o refundación de la ciudad se hizo en sus vertientes de *urbs* y *civitas*, es decir, en su aspecto material y humano.⁵ De este modo, a la reconstrucción física de la nueva ciudad conquistada acompañó la elaboración de un relato que transformase la imagen de la nueva ciudad que la hizo pasar de la babilónica Tenochtitlan a la Muy Noble, Insigne y Muy Leal Ciudad, la nueva Roma de las Indias. Para ello, y al igual que otras ciudades, México debía convertirse en lo que Heidegger denomina una “reunión de significados”. La ciudad tenía que contar con símbolos y atributos que hablaran a los demás de su propia individualidad.⁶ Esta construcción simbólica de la Ciudad de México se llevó a cabo conforme a los parámetros que caracterizaban a cualquier ciudad de la monarquía de la que formaba parte, si bien subrayaba sus propias especificidades.⁷ El cabildo secular, como genuina encarnación de la ciudad, hacía propios estos aspectos e incorporaba —para gloria de la corporación municipal y de la ciudad que representaba— otros, como los títulos, los atributos de poder o los privilegios ceremoniales y protocolarios.⁸ Entre todos ellos destacaron en particular los escudos de armas,

5. Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780* (Madrid: Ediciones El Viso, 1998), 31.

6. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico*, 41.

7. En este sentido, durante buena parte del siglo xvi el cabildo siempre miró a algunas de las ciudades y cabezas de reino más importantes de Castilla, corona a la que, por cierto, estaba incorporado el reino de la Nueva España por una Real Provisión expedida en Pamplona el 23 de octubre de 1523. Así, en 1529 el cabildo solicitó al rey que fuese uno de los regidores el encargado de portar el pendón de san Hipólito, como se acostumbraba en Sevilla. El mismo año los regidores pidieron el privilegio de las mazas como se empleaban en la capital hispalense (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2 [Ciudad de México: El Municipio Libre, 1889-1907], 14 y 15). En 1562 el Regimiento aseguraba que el rey tenía concedidas a México las preeminencias y libertades de Burgos (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 7 [Ciudad de México: El Municipio Libre, 1889-1907], 47). En 1584, con el objetivo de poner fin a la confusión sobre el orden de sus asientos en los actos públicos, el Ayuntamiento acordaba pedir testimonio de la forma guardada por los regidores burgaleses en estas cuestiones (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 8 [Ciudad de México: El Municipio Libre, 1889-1907], 712). En 1594 la Ciudad decidía escribir a la corte solicitando los mismos privilegios de la cabeza de Castilla y pidiendo traslado de sus preeminencias y de las de Sevilla (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 12 [Ciudad de México: El Municipio Libre, 1889-1907], 45).

8. Así pues, dentro de la conformación simbólica de México hubo varios hitos como 1523 cuando la ciudad pudo contar con armas propias, 1530 cuando obtuvo el privilegio de las mazas y 1548 cuando logró hacerse con el título de “muy noble, insigne y muy leal ciudad”. Guadalupe Pérez San Vicente, *Cedulario de la metrópoli mexicana* (Ciudad de México: Departamento del Distrito Federal-Dirección de Acción Social, 1960), 47-48.

que fueron uno de los elementos más representativos con los que las urbes de la Nueva España, tanto las de españoles como las de indios, comenzaron a forjar su identidad local.⁹

*El escudo de Carlos V:
unas armas para una ciudad conquistada y de conquistadores*

Apenas transcurridos tres años de la Conquista, el 4 de julio de 1523, el rey emperador Carlos I de España y V de Alemania otorgaba a la Ciudad de México un escudo de armas.¹⁰ Las armas concedidas a México fueron las primeras otorgadas a una ciudad novohispana, sumándose posteriormente a la capital otras ciudades y villas de la Nueva España; ese mismo año, por ejemplo, Segura de la Frontera, Veracruz, Medellín y Espíritu Santo recibieron sus respectivos blasones. A ellas siguieron otras muchas localidades que lograron hacerse, así, con este codiciado privilegio, unido a menudo al título de ciudad y que supusieron por parte de la corona un claro espaldarazo al proceso de conquista iniciado por Hernán Cortés.¹¹

Pues bien, según explica la Real Provisión del 4 de julio de 1523, las armas se concedieron a petición que, en nombre del cabildo de la ciudad, hicieron

9. Antonio Rubial García, “Los escudos urbanos de las patrias novohispanas”, *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 45 (2011): 17. También los santos patronos tuvieron un papel relevante en el desarrollo de las identidades urbanas, en especial aquellos protectores que de un modo u otro hubiesen tenido una relación particular con la ciudad que amparaban como san Hipólito, la Virgen de los Remedios o la de Guadalupe. De este modo, Juan Díez de la Calle, avanzado el siglo XVII, no se olvida de mencionar el escudo de armas de la ciudad, su título de muy noble ciudad y su patrón san Hipólito en su apretada descripción de la Ciudad de México. Juan Díez de la Calle, *Memorial y noticia sacras, y reales del Imperio de las Indias Occidentales* (s.l.: s.i., 1646), 43.

10. El texto de la Real Provisión se encuentra en *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 1 (Ciudad de México: El Municipio Libre, 1889-1907), 211-212.

11. Federico Gómez Orozco, “El primitivo escudo de armas de Oaxaca”, *Anales del Museo Nacional*, núm. 8 (1933): 631-639; Teodoro Amerlink, “Heráldica municipal en la Nueva España durante el siglo XVI”, en Faustino Menéndez Pidal de Navascués, ed., *Las armerías en Europa al comenzar la Edad Moderna y su proyección al Nuevo Mundo* (Madrid: Dirección Nacional de Archivos Estatales, 1993), 19-30; y Rubial García, “Los escudos urbanos de las patrias novohispanas”, 17-30. Para el escudo de Tlaxcala, véase Luis Fernando Herrera Valdez, “Origen y significado del escudo de Tlaxcala”, *Potestas: Religión, Poder y Monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, núm. 8 (2015): 83-104.

los procuradores Francisco de Montejo y Alonso Hernández Puerto Carrera. Lo que no dice el texto legal es que ellos también fueron comisionados para la petición de armas para otras ciudades como Segura de la Frontera o Veracruz, lo que muestra que la concesión de armas a la Ciudad de México formó parte de un mismo proceso capitaneado por Cortés.¹² En consecuencia, se hace inevitable plantear la cuestión de a quién correspondió el diseño de las armas y dónde se concibió el blasón, si en la Nueva España o en la corte. El contexto en el que se fraguó el escudo y su propia simbología remiten a la corte como lugar más probable donde se diseñaron las armas en que se representaría a México como ciudad conquistada y de conquistadores y ciudad principal de lo que acabaría siendo en un futuro no muy lejano el reino de la Nueva España.

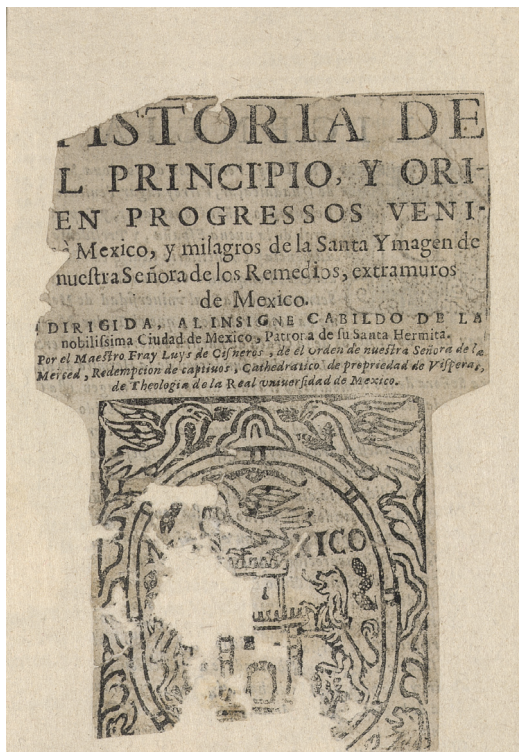
Así pues, los dos representantes de México informaron al César Carlos que la ciudad estaba “fundada en la gran laguna, [...] que la dicha cibdad fue ganada por los cristianos españoles, nuestros vasallos, en nuestro nombre” y que todavía carecía de armas propias que pudieran utilizarse en pendones, sellos y demás lugares acostumbrados y necesarios donde solían emplearlas “las cibdades e villas de estos reinos”. El emperador respondió a la petición de manera afirmativa, concibió el escudo como premio colectivo a los españoles que habían dado su vida y sangre en la conquista de la ciudad legendaria. De este modo, el nuevo escudo otorgado a la ciudad estaba compuesto de varios elementos.¹³

En primer lugar, de un castillo de oro en campo azul con tres puentes de piedra de cantería que iban a dar a él, dos de los cuales no llegaban a tocar la fortaleza. A todo ello se sumaba un león rampante a cada lado del castillo con las patas delanteras apoyadas en la fortaleza y las traseras sobre un puente. El escudo quedaba rodeado por una orla o bordura de diez hojas de nopal en campo de oro. De la descripción que hace la Real Provisión y del contexto en el que se otorgó se puede inferir que el escudo consistía en una representación simbólica de México como ciudad conquistada y de conquistadores. Las propias

12. Gómez Orozco, “El primitivo escudo de armas de Oaxaca”, 635; Amerlink, “Heráldica municipal en la Nueva España durante el siglo xvi”, 23.

13. “Un escudo azul de color de agua en señal de la gran laguna en que la dicha cibdad está edificada y un castillo dorado en medio y tres puentes de piedra de cantería y en que van a dar en el dicho castillo los dos sin llegar a él. En cada una de las dichas dos puentes, que han de estar a los lados, un león levantando que hazga con las uñas del dicho castillo de manera que tengan los pies en la puente y los brazos en el castillo en señal de la victoria que en ella hubieron los dichos cristianos. Y por orla diez hojas de tuna verdes con sus abrojos que nacen en la dicha provincia en campo dorado”, en *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 1, 212.

2. Armas de la Ciudad de México en la portada de Luis de Cisneros, *Historia de [...] la Santa Ymagen de nuestra Señora de los Remedios, extramuros de Mexico* (Ciudad de México: Juan Blanco de Alcázar, 1621). Biblioteca Nacional de España.



palabras del documento de concesión dan a entender que una de las posibles lecturas de las armas capitalinas era la representación de la ciudad. El campo azul del escudo se explicaba como “señal de la gran laguna en que la dicha cibdad está edificada”, es decir, el lago de Tenochtitlan en cuyo centro se erigía la ciudad conquistada por Cortés. El castillo de oro vendría a ser la ciudad unida a tierra firme por tres puentes que corresponderían a tres de las calzadas por las que la ciudad se comunicaba: Iztapalapa, Tlacopan y Tepeyacac.¹⁴ Sin embargo, es importante subrayar que el retrato de la ciudad que se hacía en el escudo no era tanto el del México-Tenochtitlan prehispánico, sino el del México conquistado. Las armas eran una loa a la conquista y un premio a los conquistadores, según

14. Manuel Carrera Stampa, *El escudo nacional* (Ciudad de México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1960), 91.

afirmaba la citada Real Provisión.¹⁵ De ahí que dos de los puentes que conducían las calzadas a la urbe aparecieran quebrados, según lo había mandado el propio Cortés.¹⁶ Además, el castillo, elemento tan empleado en la heráldica hispánica, simbolizaba la lealtad al rey que confiaba en su custodia del mismo modo que las aguas encerradas en los límites de la laguna mostraban la obediencia al soberano.¹⁷ La fortaleza era también icono de la guerra cotidiana, precisamente uno de los aspectos más destacados en la vida de los primeros conquistadores-pobladores de la Ciudad de México. Además, era común que los soberanos otorgasen los castillos a quienes hubieran asaltado y conquistado una fortaleza.¹⁸ Nada más adecuado entonces que un castillo, signo de la plaza mexicana conquistada por quienes en 1523 constituían sus habitantes. De igual manera, aunque el México hispánico nunca se erigió en una auténtica fortaleza amurallada, para las élites citadinas su interés estratégico en el dominio de la Nueva España era clave, al menos durante el periodo de afianzamiento de la nueva soberanía, pues los regidores consideraban a la capital “la puerta y llave de toda la tierra”.¹⁹

La presencia de los leones también remitía a la Conquista y al espíritu guerrero. Los felinos hablaban de la soberanía, autoridad, dominio y nobleza de los nuevos señores de México, que ya en 1524 recibían el tratamiento de “muy nobles señores”.²⁰ Que fueran dos leones afrontados mirándose de forma amenazadora enriquecía notablemente el significado del escudo, porque eran manifestación de la justicia que en teoría debía reinar en la ciudad. La nueva autoridad perdonaba y recompensaba a los que se humillaban y era implacable con los que se le resistían. Además, este felino, que según Plutarco era imagen de la vigilancia, pues dormía siempre con los ojos abiertos,²¹ cobraría un

15. El blasón se concedía teniendo en cuenta “los trabajos y fatigas y peligros que en ganalla [la ciudad] los cristianos españoles nuestros vasallos han pasado y sus servicios”, en *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 1, 212.

16. Carrera Stampa, *El escudo nacional*, 93.

17. Pedro Joseph de Aldazaval y Murguía, *Compendio heráldico. Arte de escudos de armas según el método más arreglado del blasón y autores españoles* (Pamplona: Viuda de Martín Joseph de Rada, 1775), 106.

18. Luis Valero de Bernabé, “Análisis de las características generales de la Heráldica Gentilicia Española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios hispanos”, tesis de doctorado (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007), 511-512.

19. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 125.

20. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 1, 8.

21. Valero de Bernabé, “Análisis de las características generales de la Heráldica Gentilicia Española”, 131.

sentido especial durante buena parte del convulso siglo XVI en el que la ciudad se sintió con frecuencia amenazada por los indios que la rodeaban y por las posibles revueltas de naturales y españoles. Los regidores capitalinos, como los leones de su escudo, debían mantenerse alerta en defensa de la ciudad y de la soberanía de su rey y señor natural.

Además de simbolizar al México de los conquistadores, las nuevas armas pregonaban la incipiente primacía de la ciudad, pues la concesión del blasón también estaba justificada en la Real Provisión en que México era “tan insigne y noble y el más principal pueblo que hasta agora en la dicha tierra por nos se ha hallado poblado”. De esta principalidad daban testimonio los dos leones del escudo, propios “de grandes capitales”.²² Pero, si algo denotaba en el escudo la primacía de México era, a mi entender, la bordura de las diez hojas de nopal en campo de oro. Para Carrera Stampa su significado es oscuro y obedece a la abundancia de nopales en la isla.²³ En este sentido, una posible interpretación de la bordura puede ser que constituyera una representación de la Nueva España de la que México acabaría por erigirse en capital con el discurrir de los años. Aunque es un hecho que los nopales aludían a la propia ciudad, pues el mismo nombre de Tenochtitlan parece significar “el lugar donde está la tuna”,²⁴ esta teoría no parece incompatible con encarnar al mismo tiempo al territorio, ya que el nopal no se reduce al ámbito de la Ciudad de México. Se daría con ello el primer paso en el desarrollo de aquella “monumental metonimia” a la que se refería Rubial García.²⁵ El propio texto carolino induce a pensar esto, ya que vincula la planta a “la dicha provincia” y no exactamente a la ciudad. Además, la bordura era un recurso utilizado por la heráldica para combinar dos armerías, al colocar en la bordura las armas que tenían un carácter secundario, como las de la esposa o las territoriales.²⁶ Incorporar a las armas de la ciudad un elemento del territorio podría servir para destacar la incipiente primacía sobre el conjunto que ya le reconoce la misma Real Provisión. Al igual que la ciudad, el territorio representado también sería un territorio ganado por conquista

22. Aldazaval y Murguía, *Compendio heráldico*, 128.

23. Carrera Stampa, *El escudo nacional*, 91.

24. Alfonso Caso, “El águila y el nopal”, *Memorias de la Academia de Historia*, t. V, núm. 2 (1964): 93-104; y Solange Alberro, *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI-XVII* (Ciudad de México: El Colegio de México, 1999), 71.

25. Rubial García, “Los escudos urbanos de las patrias novohispanas”, 17.

26. Valero de Bernabé, “Análisis de las características generales de la Heráldica Gentilicia Española”, 29.

y que los habitantes de la ciudad deberían defender y conservar, porque otro significado de la bordura era el escudo y la fortaleza que el caballero defendía. Por eso, los tratadistas consideraban que este elemento heráldico se concedía a los caballeros que salían del combate cubiertos con la sangre de los enemigos.²⁷ De este modo, además de ciudad y territorio, los nopales significarían la expolia o el trofeo de guerra arrancado al contrincante.²⁸ Al seguir esta interpretación, sí que hay una alusión a la ciudad prehispánica como una urbe derrotada y desmembrada, superada por la nueva *urbs* y *civitas*, reflejada en el centro del escudo por medio de la fortaleza y los puentes.

*La incorporación del águila y el nopal al escudo carolino:
unas armas para una ciudad criolla*

A pesar de la claridad del texto carolino, el escudo de la Ciudad de México mostró una gran irregularidad en sus representaciones mediante la eliminación o alteración de los elementos descritos en la Real Provisión y/o la adición de otros.²⁹ En 1629, apenas cien años después de la concesión imperial, el Ayuntamiento de México mandó colocar sus escudos de armas en la fachada, retablo y sacristía de la ermita de la Virgen de los Remedios. Al reproducir el blasón de 1523, los tres escudos muestran en su campo la fortaleza sobre la laguna, con sendos leones rampantes a los lados. Sin embargo, a diferencia de lo establecido por la Real Provisión, no aparecían ni los puentes ni la bordura de pencas de nopal, los leones estaban coronados y la fortaleza remataba con un águila con una serpiente en el pico flanqueada por la palabra MEXI/CO.³⁰ Asimismo, los tres escudos se timbraban con un coronel. En los escudos de la fachada y la sacristía, tras el coronel asomaba un águila. En el caso del escudo del retablo, éste se alojaba sobre el pecho de un águila de cuerpo entero posada sobre el tunal. Numerosos ejemplos desde la primera mitad del siglo XVII confirman

27. Valero de Bernabé, “Análisis de las características generales de la Heráldica Gentilicia Española”, 28.

28. Agradezco a Luis Fernando Herrera la observación de los nopales como trofeo de guerra.

29. Carrera Stampa realizó un gran catálogo de estas representaciones, *El escudo nacional*, 91.

30. Hasta aquí los escudos reproducían el modelo que presidía la portada de Luis de Cisneros dedicada en 1621 a la Virgen de los Remedios (Luis de Cisneros, *Historia de el principio y origen, progresos, venidas a México y milagros de la Santa Imagen de nuestra Señora de los Remedios extra-muros de México* [Ciudad de México: Imprenta de Juan Blanco de Alcázar, 1621]).

que se produjo la incorporación a las armas carolinas de los míticos símbolos del águila y el nopal.³¹ En consecuencia, podría decirse que la ciudad tenía dos escudos: el de 1523 y su combinación con el glifo prehispánico. Más de un siglo después de la concesión imperial, Díez de la Calle afirmaba, en 1646, que a la ciudad se le dio “escudo de armas en el año de 1523 que son una planta de tuna campestre, en medio de la laguna, y encilma della una águila con una culebra en el pico”.³² ¿Qué había sucedido para que poco más de cien años después de la concesión imperial llegase a haber autores que consideraran erróneamente los símbolos prehispánicos del águila y los nopales como el escudo otorgado a la Ciudad de México por Carlos V? Para hacerme cargo de la complejidad y amplitud de la cuestión, trataré de responder apoyado en la documentación y en la bibliografía consultada.³³

Pues bien, según González Angulo el escudo de armas de 1523 no correspondía a la imagen que durante el siglo xvi elaboraron los criollos de la ciudad y en la que incluían el legado de la ciudad prehispánica y, en especial, el mito de la fundación.³⁴ En esta misma línea Florescano habla de una guerra de símbolos y apunta a que la razón de la hibridación del escudo cívico fue el descontento de las autoridades de la ciudad con el modelo concedido por Carlos V, quien apenas tenía en cuenta la tradición indígena y que, por tanto, resultaba ineficaz para lograr la adhesión de la población nativa. Las nuevas armas tampoco satisficieron a los religiosos encargados de la evangelización, para quienes el verdadero emblema de México era el águila y el nopal. Por su parte, los conquistadores y sus descendientes tampoco apreciarían el escudo, al alabar la grandeza de la antigua ciudad prehispánica que no reflejaba las armas carolinas.³⁵ Alberro plantea la tesis de que fue a mediados del siglo xvi cuando pudo producirse este fenómeno en un contexto en el que la Conquista empezaba a quedar atrás y comenzaba a crearse una cultura criolla en la que el mestizaje entre los elementos españoles y prehispánicos era cada vez más significativo

31. Esta hibridación se aprecia, además de en la portada de la obra de Cisneros, ya citada, en las ordenanzas de la Ciudad de México de 1663 o en el sello utilizado para las licencias de maestro albañil hasta 1687. Véase Enrique Florescano, *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 51.

32. Díez de la Calle, *Memorial y noticia sacras, y reales del Imperio de las Indias Occidentales*, 43.

33. Florescano, *La bandera mexicana*, 40; Alberro, *El águila y la cruz*, 69-73; González Angulo, “El criollismo y los símbolos urbanos”, 73-93.

34. González Angulo, “El criollismo y los símbolos urbanos”, 78.

35. Florescano, *La bandera mexicana*, 40.



3. Armas del arzobispo Alonso de Montúfar en la portada de *Constituciones del arzobispado y prouincia de la muy ynsigne y muy leal ciudad de Tenuxtitlan Mexico de la Nueva España* (Ciudad de México: Juan Pablos, ca. 1561). Biblioteca Nacional de España.

en la conformación de la identidad.³⁶ La heráldica no pudo escapar a este mestizaje al ser un espacio propenso a la asimilación de símbolos de diferentes tradiciones culturales.³⁷ No hay que perder de vista tampoco la función toponímica del glifo que servía para identificar de una manera más eficaz las armas de la ciudad con las de México-Tenochtitlan. Con este sentido identificativo o de nomenclatura añadiría en 1556 el arzobispo Montúfar el nopal con tunas a su escudo de armas episcopal con el que pregonaba a todos que él era el arzobispado de México-Tenochtitlan.³⁸

Por los datos recopilados, todo indica que la incorporación del glifo tradicional al escudo de la ciudad se empezó a producir hacia mediados del

36. Alberro, *El águila y la cruz*, 69-73.

37. Pulido Echeveste, “Las ciudades de Mechoacán”, 42.

38. *Constituciones del arzobispado y prouincia de la muy ynsigne y muy leal ciudad de Tenuxtitlan Mexico de la Nueva España* (Ciudad de México: Juan Pablos, ca. 1561).

siglo XVI. Para entonces parece recuperarse el empleo del águila y el nopal por algunas instituciones y en contextos diferentes a los del cabildo, lo cual pudo servir de acicate al Regimiento municipal para incorporar el glifo a sus armas.³⁹

Uso y función del escudo: el otro cuerpo de la ciudad

Una de las virtudes del escudo de armas era su versatilidad por su potencial de representarse sobre todo tipo de materiales en función de su finalidad. La Real Provisión de 1523 recogía algunos de los soportes y contextos en los que podían ostentarse las armas de la Ciudad: “en los pendones y sellos y escudos y banderas de ella y en otras partes donde quisiéredes e fuesen menester, según e como e manera que las traen e ponen las otras Cibdades de estos dichos reinos de Castilla a quien tenemos dado armas”.⁴⁰ Pendones, sellos, escudos y banderas que curiosamente son los ejemplos documentales más tempranos del uso y función del escudo de armas de la Ciudad de México. Sin embargo, poco después, la voluntad de los regidores (“donde quisiéredes”) y la necesidad de proyectar la imagen de la ciudad y de los corporativos (“donde [...] fuesen menester”) hizo que apareciesen sobre soportes distintos vinculados a usos y contextos diferentes. Analizaré, pues, esos usos y contextos, que se podrían denominar como los medios y materiales, ocasiones y lugares en los que el Ayuntamiento utilizaba el escudo de armas.

39. Amén de las citadas armas del arzobispado Montúfar en 1556, se puede citar en 1564 el Códice de Osuna en el que se representó a un ejército de mexicanos enarbolando un estandarte con el águila y el nopal durante la campaña militar de Florida (1559-1560). En 1566 el lienzo que decoró la inauguración del Tecpan o casa del cabildo indígena de México también mostró el emblema tradicional. Además, según Alberro, 1578 fue uno de los primeros momentos en los que el águila y el nopal se emplearon en un contexto no indígena. En un paseo que los estudiantes de los jesuitas realizaron aquel año anunciaron el certamen literario que se iba a celebrar con motivo de la llegada de reliquias a la ciudad, “la juventud mexicana” portó un cartel con “las armas de la Ciudad, que son una planta de Tuna campestre en medio de una laguna, y encima de ella un águila con una culebra en el pico”, en Alberro, *El águila y la cruz*, 72-73 y 88.

40. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. I, 212.

Las banderas y los pendones de la ciudad

La documentación sobre los pendones de la ciudad es la más rica en lo que al escudo de la ciudad se refiere. Sin embargo, la variedad y ambigüedad de la terminología empleada en los textos consultados dificultan conocer con seguridad en qué consistía realmente la bandera de la ciudad y cómo era el escudo que campeaba en ella. Respecto a la bandera, cuatro son los términos que hacen su aparición en la documentación: pendón de la ciudad, pendón de san Hipólito, estandarte real y pendón de esta ciudad y reinos. No es sencillo dilucidar el número, naturaleza y carácter de las realidades escondidas tras estos cuatro términos. En cuanto al escudo, en ningún caso se describe cómo era.

Tateiwa es uno de los autores que trata de responder a algunas de estas interrogantes, pues da a entender que México contaba, por lo menos, con dos pendones. El primero, propiamente de la ciudad, de color azul y con el castillo de oro, los tres puentes de cantería y los leones. El segundo, el estandarte real, de color rojo, empleado el día de san Hipólito y con las armas de la ciudad y del rey.⁴¹ Este último, por sus características, podría adscribirse a la tipología de estandarte o pendón de proclamación, llamado también pendón real,⁴² que es otro de los nombres que se dan al pendón de san Hipólito.⁴³ De hecho, con el nombre de estandarte real también se denomina, según la documentación, al pendón empleado por el cabildo en la ceremonia de proclamación, que se confeccionaba *ex profeso* para esa ceremonia y el cual no sería descabellado pensar que se reutilizaba en la fiesta de san Hipólito, puesto que ambas celebraciones compartían el significado de exaltar la fidelidad de la ciudad al soberano.⁴⁴ De este

41. Reiko Tateiwa Igarashi, “La oligarquía criolla de Nueva España y la corona en el siglo XVII: el cabildo de la Ciudad de México y la fiesta de san Hipólito”, tesis de doctorado (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015), 75-76. Hasta la página 81 hace un repaso de los pendones de la fiesta de san Hipólito.

42. Luis Sorando Muzás, “Los pendones reales de proclamación”, en Guillermo Redondo Veintemillas, coord., *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*, vol. II (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004), 1223-1254.

43. Los nombres aplicados al pendón de san Hipólito son numerosos. Algunos ejemplos de esta variedad son: pendón de la ciudad o de esta ciudad (1532, 1533, 1540, 1541, 1542, 1546, 1549, 1555, 1558, 1574), estandarte de esta ciudad (1560, 1562), pendón y estandarte de esta ciudad (1568), estandarte real (1566, 1567, 1598), pendón y estandarte real (1568), pendón real (1569) o pendón y estandarte (1596).

44. En la proclamación de Felipe II se decidió confeccionar un pendón nuevo para el acto. (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 6 [Ciudad de México: El Municipio Libre, 1889-

modo, según esta autora, la Ciudad de México contaba con dos banderas: una propiamente de la ciudad, caracterizada por lucir su escudo de armas, y, otra, el estandarte real, en la que a las armas reales podían sumarse las de la ciudad.

Por mi parte, la referencia más antigua que he podido documentar de una bandera o pendón de la ciudad data de 1527, cuando, ante los abusos del gobernador de Pánuco, que había usurpado la jurisdicción de la ciudad y había quemado varios pueblos, el cabildo capitalino acordó movilizar a sus vecinos y “salir de esta cibdad con el pendón de ella”.⁴⁵ Otra referencia a una “bandera de esta cibdad” corresponde a 1528 cuando en marzo de aquel año los regidores hicieron varios pagos por los damascos y la hechura. Meses después volvieron a realizar una serie de pagos por materiales y confección del “pendón [...] del día de san Hipólito”.⁴⁶ Según esto y tal y como señala Tateiwa, aquel año la Ciudad de México contaba con dos tipos de banderas: una de la ciudad y otra de san Hipólito. Estas banderas debieron renovarse y completarse pocos años después. El 2 de agosto de 1532, en medio de los preparativos para la fiesta de san Hipólito, los regidores comisionaron al alcalde Juan de la Torre para hacer “un pendón de damascos de colores para esta cibdad con sus armas, de la una parte armas reales y de la otra parte las armas de cibdad”.⁴⁷ Quizás ésta sea una de las primeras veces que aparezca una mención explícita a las armas de la ciudad en una bandera, pero sin especificar cuáles eran. Los pagos de la enseña la denominan “pendón de la cibdad”,⁴⁸ pero la presencia

1907], 290). Lo mismo se hizo en la proclamación de su sucesor, cuando el Ayuntamiento acordó preguntar al virrey si se había de utilizar “el que hoy tiene la ciudad” u otro nuevo. El viejo pendón de la proclamación de Felipe II no debía parecer adecuado porque el virrey ordenó “que el pendón real se hiciese del tamaño del que acá estaba, nuevo, con solo las armas reales y bordado por ambas haces por que el viejo no era de provecho para semejante acto”, en *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 13 (Ciudad de México: El Municipio Libre, 1889-1907), 282 y 288.

45. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 1, 159. A 1537 corresponde otro dato del empleo de la bandera de la ciudad en un contexto castrense, cuando ante la amenaza que suponían los indios de alrededor de la ciudad, el Regimiento acordó hacer alardes anuales y que en estos días saliese en ellos “el pendón de la cibdad”, en *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 4 (Ciudad de México: El Municipio Libre, 1889-1907), 99.

46. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 1, 161 y 180. Este pendón de san Hipólito es citado por Tateiwa, no así la bandera de la ciudad. Tateiwa Igarashi, “La oligarquía criolla de Nueva España y la Corona en el siglo XVII”, 76.

47. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 189 y 190.

48. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 190; y *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 3 (Ciudad de México: El Municipio Libre, 1889-1907), 8.

de las armas reales en compañía de las de la ciudad y la cercanía a la fiesta del patrón confirmarían que se trataba del pendón para la fiesta de san Hipólito, es decir, del estandarte real.⁴⁹

Sin lugar a dudas, 1540 es uno de los años más destacados en la historia de los pendones capitalinos. El 18 de junio el cabildo mandó hacer “un pendón para esta cibdad que sea de damasco verde y colorado con sus armas de la cibdad”,⁵⁰ debido a que el viejo pendón leonado y pardo se hizo de estos colores porque no había otros. Los munícipes decidieron vender la vieja enseña para sufragar la nueva aprovechando “lo mejor que se pueda y lo que más valiere”, quizás el escudo bordado que sería lo más costoso. Puede ser que el viejo pendón de color pardo fuese el confeccionado en 1528, llamado entonces pendón de la ciudad y distinto al que en ese año se elaboró para san Hipólito que era de color rojo y blanco. En la nueva bandera se debería colocar, además, el lema *Non in multitudine exercitus consistit victoria sed in voluntate Dei* (la victoria no consiste en un ejército numeroso, sino en la voluntad de Dios). En la misma sesión se acordó confeccionar las libreas para la fiesta del mismo color que el pendón y se estableció “questas colores queden para siempre para la cibdad, para que los días de Sant Hipólito por que sean e se saquen siempre de las colores del pendón de la cibdad”.⁵¹ Aunque este pendón se hizo para la fiesta de san Hipólito,⁵² parece que los regidores mexicanos lo tenían por pendón propio de la ciudad, pues, a diferencia del elaborado en 1532, se suprimían las armas reales y sólo quedaban las de la ciudad como las protagonistas de la enseña. Se trataría pues de una auténtica bandera de la ciudad y no de un estandarte regio. Asimismo, es extraordinario el cuidado que el Regimiento

49. Al año siguiente, días antes de las fiestas patronales, se decidió añadir varios cordones a un pendón al que se llama de la ciudad. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 3, 50 y 54.

50. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 4, 202.

51. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 4, 202.

52. Así lo consideran entre otros Aarón Flores Ramírez y David García Ruiz, “Cotidianidad y fiestas en la Ciudad de México durante el siglo xvii: san Hipólito, Corpus Christi y Recibimiento de Virreyes”, tesis de licenciatura (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Estudios Profesionales, Acatlán, 2003), 166; Hugo Hernán Ramírez, *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores* (Madrid-Fránkfort del Meno-Ciudad de México: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artigas, 2009), 97; Tateiwa Igarashi, “La oligarquía criolla de Nueva España y la corona en el siglo xvii”, 76; y Lucía Hernández Flores, “La fiesta del poder y el poder de la fiesta: la celebración de san Hipólito o del pendón real durante la segunda mitad del siglo xvii”, tesis de licenciatura (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2017), 63.

puso en su diseño al incorporar una leyenda y fijar unos colores permanentes para la bandera cívica: el verde y el rojo. A pesar de ello, no hay constancia de que estos colores se respetasen en los sucesivos pendones, aunque se tuvieran por un tiempo como los propios de la Ciudad de México.⁵³ El significado de estos colores podría complementar al del escudo de la ciudad, al remitir al símbolo del átlápetl de Tenochtitlan que era un nopal con tunas.

La siguiente referencia a un pendón se produce en 1557 en la jura y proclamación de Felipe II. Realizado para la ceremonia, no se mencionan en ningún momento los escudos que lucía, pero el contexto para el que se encargó y la orden del virrey Luis de Velasco hacían alusión al “pendón real” indican que se trataba del estandarte real y que, en consecuencia, luciría las armas reales, con o sin las de la ciudad.⁵⁴

Otra de las fechas más destacadas en la historia de los pendones y del escudo de la ciudad durante el quinientos es 1559. En las honras celebradas en la capital por el emperador Carlos V tuvo una participación muy destacada el cabildo de la ciudad, que asistió a las ceremonias acompañado del “pendón desta ciudad y reinos” portado por el regidor y alcalde de las atarazanas Bernardino de Albornoz.⁵⁵ De las palabras de Cervantes de Salazar no se puede saber el color de la bandera o los escudos que pudo lucir, por lo que todo lo que se puede ofrecer son hipótesis. La especificación de que se trataba de la bandera de esta ciudad y reinos es una muestra más de la metonimia entre la ciudad, cabeza de reino, y el territorio, pues los regidores consideraban su bandera como la de todo el reino. Baste recordar cómo dos años antes la Ciudad de México había proclamado a Felipe II en nombre de la Nueva España.⁵⁶ De seguir el ejemplo de los otros pendones que desfilaron ese día, es muy posible que la bandera portada por el Regimiento luciera en una cara el escudo de 1523 y en la otra el glifo del águila y el nopal.⁵⁷

53. Así aparece, por ejemplo, en 1555, cuando con motivo de unas fiestas organizadas en la ciudad por el fin de las revueltas en el Perú, el cabildo mandó que lucieran las libreas de los festejos en su parte inferior una cenefa “de las colores desta cibdad ques verde y colorado”, en *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 6, 167.

54. En el orden acordado de la ceremonia se decía que tras alzar el pendón se debían poner y alzar en el tablado “pendones y banderas con las armas de su real majestad”, en *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 6, 290 y 292.

55. Francisco Cervantes de Salazar, *Título imperial de la gran Ciudad de México* (Ciudad de México: Antonio Espinosa, 1560), 23.

56. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 6, 291.

57. Según Chimalpahin esta bandera fue la de México-Tenochtitlan de lo que Solange Alberro presume que el águila y el nopal estuvieron presentes. Véase Alberro, *El águila y la cruz*, 71.

Las últimas referencias a banderas portadas por la Ciudad de México en el periodo estudiado son el pendón empleado en la proclamación de Felipe III y la bandera usada por el Ayuntamiento en las exequias de su antecesor. En el caso del pendón de proclamación, la bandera confeccionada para el acto lució las armas del rey con sus coronas encima, por lo que se trataba del estandarte real; pero, a diferencia de otros estandartes reales empleados en la fiesta de san Hipólito, éste no lucía las armas de la ciudad.⁵⁸ Respecto a la bandera que los regidores ostentaron en las exequias del Rey Prudente en 1599, el texto del acuerdo aporta datos muy interesantes.⁵⁹ En primer lugar, se puede apreciar cómo con la muerte del rey, la bandera se teñía de luto. A diferencia del estandarte utilizado en las exequias de Carlos V, en este caso hay plena seguridad de los escudos que lució la bandera: las armas reales en la cara derecha y las de la ciudad en la izquierda. De ahí deduzco que se trataba más de un estandarte real “enlutado” que de una bandera de la ciudad. Como en los demás ejemplos analizados, no hay una descripción precisa del escudo de la ciudad, tan sólo que estas armas habían de llevar un coronel, aunque a juzgar por la fecha es muy posible que el escudo no se limitara en exclusiva a lo dispuesto en la Real Provisión de 1523.

Del repaso anterior se concluyen varias cuestiones. En primer lugar, es indudable que el Ayuntamiento de México contó con varias banderas a lo largo del siglo XVI, por lo que lo más apropiado sería hablar no tanto de la bandera o pendón de la ciudad, sino de las banderas y pendones de la ciudad.⁶⁰

Los representantes de las ciudades de indios (México, Tacuba, Tezcuco y Tlaxcala) acudieron a la ceremonia portando “el estandarte de su cabecera con las armas della: y con las añadidas por merced de su majestad, doradas y plateadas en campo negro”, en Cervantes de Salazar, *Túmulo imperial de la gran Ciudad de México*, 23v.

58. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 13, 288-289.

59. El 24 de marzo el cabildo mandó hacer “un pendón de tafetán negro de la tierra o de Castilla del tamaño de los que tiene este ayuntamiento y se guarnezca con su flocadura de seda negra, cordones y borlas de lo mismo y borlas en las puntas del estandarte de lo mismo y se pinte por entrambas haces poniendo en la haz de la mano derecha las armas reales de oro y negro y en la haz de la mano izquierda las armas desta ciudad de oro y negro advirtiendo que el escudo de las armas reales a de llevar corona entera y el de la ciudad coronel y se haga una funda grande de cuero aforrada en el mismo tafetán para que sea portátil el dicho estandarte a quien lo oviere de llevar y se enhaste en la lanza del pendón de san Hipólito así como está”, en *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 13, 302.

60. El mismo ayuntamiento hablaba en plural cuando ordenó hacer el pendón para las exequias de Felipe II del tamaño “de los que tiene este Ayuntamiento”, en *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 13, 302.

Asimismo, como múltiples fueron sus formas, también lo fueron sus colores, ya que nunca hubo un color plenamente definido y parece que la tonalidad de las enseñas cívicas dependió del gusto de los regidores o de la disponibilidad de telas y tejidos, si bien es cierto que en 1540 hubo un intento de fijar los colores de la enseña citadina. En segundo lugar, que, a pesar de la ambigüedad y variedad en la terminología, el carácter de las banderas de la ciudad no vendría dado tanto por el nombre, sino sobre todo por el contexto en el que se utilizaban. Así, se puede considerar como auténtico estandarte de la ciudad aquella bandera o banderas que, con el escudo de México, acompañado o no de las armas reales, tenía la función de representar a la ciudad en un determinado contexto ceremonial. En cambio, el estandarte real, empleado en las fiestas de san Hipólito y de proclamación real, no tendría tanto la función de representar a la ciudad, como al rey ausente y cumplía el papel de ser el otro cuerpo del soberano.⁶¹ En tercer lugar, es indudable la importancia que

61. En lo que respecta a la fiesta de san Hipólito, que el pendón representase únicamente a la persona real tiene sus matices porque el escudo de la ciudad también solía aparecer en su bandera. En este caso, las armas otorgadas por Carlos V encontrarían en esta solemnidad su máximo sentido, pues, al igual que san Hipólito, el escudo de 1523 conmemoraba la conquista de la ciudad por parte de los españoles. La fiesta se identificaba con la Conquista y la victoria, con el día en que la ciudad fue en definitiva sujeta e integrada a la cristiandad presidida por el César Carlos. Por eso era habitual que en esta celebración el escudo de la ciudad estuviera junto al del rey al que debía obediencia y fidelidad. El pendón de esta fiesta gozaba, por tanto, de doble naturaleza, pues, por un lado, era bandera de la ciudad y, por otro, estandarte y pendón real, términos con los que se le denomina indistintamente. De hecho, este día el estandarte pretendía evocar al que Cortés empleó en la Conquista (Tateiwa Igarashi, “La oligarquía criolla de Nueva España y la corona en el siglo XVII”, 22-23 y 74-75). Las proclamaciones reales tenían otro contexto muy similar en el que el Ayuntamiento enarbolaba el estandarte real, que parecía ser más una representación de la majestad real que de la ciudad porque sus armas no aparecían por ningún lado, al menos en estos dos ejemplos. La ceremonia de levantamiento del pendón escenificaba, por parte de las autoridades de la ciudad, el reconocimiento a su nuevo soberano y el juramento de obediencia y fidelidad (Víctor Manuel Sanchís Amat, “La ceremonia de jura de la Ciudad de México por Felipe II a través de las Actas de Cabildo: apéndice documental”, *Prohistoria*, núm. 23 [2015]: 98-99). Al tratarse de una forma de manifestación regia, la aparición del pendón quedaba rodeada por toda una suerte de ceremonias destinadas a manifestar el respeto y devoción debidos a tan alta insignia. Del mismo modo que la persona del soberano era sagrada, su imagen también debía participar de cierta aura de sacralidad por lo que no es de extrañar que antes de la proclamación de Felipe II el pendón fuera bendecido. Un objeto bendecido que recibía toda clase de honores. La enseña estaba acompañada por las máximas autoridades de la ciudad mediante el virrey y Audiencia Real que acompañaban al Regimiento en su recorrido por las calles y plazas de la ciudad, pues esto era “para mayor honra

el pendón y el escudo cívico tuvieron en la representación de la comunidad humana que formaba la *civitas*. En muchos de los contextos en los que se utilizaron, los pendones siempre cumplieron su función de representar e incluso sustituir a la colectividad de la ciudad y a su Regimiento municipal. En las expediciones militares, los conquistadores y moradores de la ciudad se agrupaban bajo su bandera como si por medio de ésta fuese la Ciudad de México la que llevase a cabo la empresa. De igual modo, la bandera negra con las armas de la capital que el Regimiento lucía en las exequias reales era la mejor muestra de la ciudad enlutada por la muerte del que para ella era su rey y señor natural. Así también, dentro de las honras regias el estandarte cívico sustituía al Ayuntamiento y a todos sus vecinos en numerosas ceremonias.⁶² De ahí el

y veneración” (*Recopilación de las leyes de los reinos de las Indias*, lib. III, título XV, ley LVI). Este acompañamiento era completado por numerosos reyes de armas, pajes y lacayos que a modo de guardia de honor escoltaban al pendón. En la proclamación de Felipe III en el camino de las Casas del cabildo al tablado de la ceremonia, el corregidor cedió su derecha al pendón que fue en medio de cuatro reyes de armas ricamente vestidos, a caballo y con bastones dorados en las manos. A ellos se sumaron once pajes y lacayos. Asimismo, el alférez encargado de portar el pendón debía manifestar a través de su apariencia externa el elevado honor que suponía su oficio. Para la proclamación de Felipe III, el virrey pidió al cabildo que el alférez fuese “muy galán” por ser fiesta propia suya. Al subir el pendón al tablado, todos debían ponerse en pie y destocarse en señal de acatamiento y reverencia. Otros homenajes destinados a la enseña eran las salvas de artillería y ser colocado bajo dosel igual que la persona real o su virrey (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 13, 281, 282, 288 y 290).

62. De esta manera, en las exequias de Carlos V el Regimiento mexicano salió en cuerpo de comunidad vestido de riguroso luto camino de las casas reales o palacio virreinal. Ese día la imagen de la ciudad como encarnación de México quedaba reforzada por medio de su bandera negra en pos de la cual iban todos los regidores. En la pieza en la que el virrey y la Real Audiencia recibieron al cabildo estaban dispuestas, en representación de la majestad, las insignias y el estandarte real sobre un bufete negro y bajo dosel. Al entrar el Regimiento en la estancia, el pendón de la ciudad se inclinó hacia las regalías “en señal de reverencia”. De esta manera se producía el encuentro simbólico entre la cabeza de la Nueva España y el soberano de la monarquía hispánica; por medio de su bandera México se inclinaba ante la corona real allí representada. En la procesión que fue camino a la iglesia, el pendón enlutado de la ciudad representaba no solo el sentimiento de la urbe, sino el de todo el reino, ya que el alférez iba “con el pendón de la ciudad, solo, muy enlutado arrastrando la falda, demostrando en nombre destos reinos el sentimiento que convenía”. Una vez llegadas las autoridades a la iglesia de San Francisco y dispuestas las insignias reales en el túmulo, el alférez de la ciudad puso el pendón de México a los pies de la tumba, a la izquierda en una grada de las escaleras y el portador del estandarte real la enseña regia a la derecha, junto a la cabecera de la tumba. El estandarte del emperador, como representante de la persona del rey, que precedía al

interés que el cabildo tuvo en garantizar que fuera alguien del Regimiento o una persona elegida por él la encargada de portarlo.⁶³ Si el Ayuntamiento era la encarnación de la colectividad, “el señor México”, nadie más tenía la legitimidad necesaria para portar la enseña.⁶⁴ Además, al igual que la representación de la ciudad debía tener precedencia sobre el resto de las corporaciones urbanas, sus símbolos no podían quedar ensombrecidos por los de otras instituciones.⁶⁵ Por ello, los pendones que representaban a todos debían guardarse en la casa de todos.⁶⁶

pendón de la ciudad, se colocaba a la derecha y a la cabecera de la tumba. El pendón de la ciudad, en cambio, se ponía en una posición inferior física (en una grada de las escaleras) y simbólica (a la izquierda de la tumba). Por medio de su bandera y escudo todos los vecinos y moradores de la muy noble, insigne y leal ciudad quedaban, por así decirlo, rendidos de dolor ante la pérdida de quien había sido su primer señor. Celebradas las vísperas y al día siguiente tras la misa, volvió el cortejo a las casas reales acompañando a las insignias regias. Dejados el virrey y Audiencia Real en el palacio, volvió el cabildo a su casa con “gran parte de la ciudad” acompañando a su pendón (Cervantes de Salazar, *Túmulo imperial de la gran Ciudad de México*, 23-26v). En las exequias de Felipe II las ceremonias fueron casi iguales. Muy visual resulta la expresión del cronista para referirse a la venia del pendón de la ciudad al del rey: “habiéndose humillado el pendón de la ciudad al de su majestad”. Asimismo, se dice que se puso el estandarte real en el túmulo y un poco más abajo el de la ciudad (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 13, 306).

63. Por Real Cédula de 18 de mayo de 1530 la reina gobernadora condescendió a la súplica del cabildo y mandó que el día de san Hipólito fuesen los regidores los encargados de sacar el pendón comenzando por el más antiguo (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 6, 178).

64. Los regidores mexicanos desarrollaron desde mediados del quinientos la conciencia de ser ellos y no otros la encarnación viviente de la ciudad. México contaba con otro cuerpo por medio del cabildo secular. Cuando los regidores actuaban era el “señor México” quien lo hacía. La ciudad quedaba personificada en una colectividad individualizada que decía, mandaba o pedía. El 1 de marzo de 1563 se reunió en “cabildo e ayuntamiento el illustre señor México”. El 15 de julio de 1566 “el señor México” mandó al obrero mayor adornar la calzada desde la calle de Tacuba hasta la iglesia de San Hipólito. El 3 de octubre de 1567 “el illustre señor México le dio licencia” a Gerónimo López para levantar una portada en unas casas principales (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 7, 105, 290 y 368).

65. En 1564 llegó al cabildo la noticia de que la recién instaurada cofradía de Santiago había asistido a vísperas y misa de su patrón “con pompa y pendón alto y a caballo”, lo cual era contra la preeminencia de la ciudad (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 7, 208).

66. En el cabildo del 11 de agosto de 1529 se trataron varias cosas de la fiesta de san Hipólito y, entre ellas, que el pendón se guardase en la casa del cabildo. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 9.

Los vestidos de los porteros y maceros

En la Ciudad de México los dos maceros fueron los ministros de la ciudad que mayor protagonismo tuvieron en la proyección de la imagen corporativa del Regimiento municipal. Ellos eran quienes portaban las mazas de plata cuando el Cuerpo de la Ciudad asistía a funciones y actos públicos. A los maceros se sumaban los dos porteros encargados de notificar a los regidores la convocatoria a las sesiones capitulares. Estos cuatro criados vestían indumentarias peculiares con los escudos de la ciudad bordados en el pecho y en la espalda,⁶⁷ y constituían una especie de heraldos que pregonaban por medio de su vestuario e insignias la presencia y el poder de la ciudad. La importancia de estos personajes, mitad ordenanzas o bedeles, mitad alegoría citadina, queda probada por la preocupación que los regidores mostraron por lograr el privilegio de poder tener porteros o maceros, y por sus continuos desvelos para que lucieran, mediante el vestuario, un aspecto acorde con la nobleza de la ciudad a la que representaban. Su indumentaria se englobaría dentro de la llamada por Enriqueta Clemente como indumentaria emblemática, aquella que representa a un colectivo y que traduce una posición social, una cualidad o una función.⁶⁸

Ya en 1529 el cabildo quiso suplicar al emperador la gracia de tener “porteros de masa como se acostumbra en Sevilla con las armas reales e que dé por armas a esta dicha cibdad su real persona en memoria que en su tiempo se ganó esta Nueva España”.⁶⁹ La estrecha relación que existía entre los maceros y las armas de la ciudad se constata en las palabras del Ayuntamiento en las que a la vez que solicitaban porteros de maza con el escudo real, pedían a Carlos V que les diese por armas su propia persona. Resulta inexplicable la razón de esta última petición ya que la Real Provisión de 1523, por la que se otorgaba el escudo de armas a la Ciudad de México, habría llegado a conocimiento del cabildo. Sea como fuere, el Regimiento estaba deseoso de equiparar a su ciudad con las más insignes de Castilla, en especial con aquellas que eran cabezas de reino. Entre los recursos para lograrlo también se encontraban los maceros.

67. Efraín Castro Morales, *El antiguo palacio del Ayuntamiento de la Ciudad de México* (Ciudad de México: Gobierno de la Ciudad de México, 1998), 27.

68. Enriqueta Clemente García, “Sobre la indumentaria civil emblemática: estado de la cuestión”, en Guillermo Redondo Veintemillas, coord., *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*, vol. I (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004), 512.

69. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 15.

El 23 de octubre de 1531 llegó al cabildo mexicano la ansiada concesión de las mazas.⁷⁰ Sin embargo, los municipales tardaron en hacer efectivo el privilegio, quizás por la cantidad de problemas a los que tenían que hacer frente y entre los cuales estas cuestiones ceremoniales no parecerían una verdadera prioridad. Además, antes de obtener las mazas, el Ayuntamiento de México ya contaba con porteros que cumplían funciones similares. Meses antes de la entrada en cabildo del documento real, el Ayuntamiento decidía recibir por portero a Francisco, príncipe de color negro, con la condición de que se le hiciera “un vestido de color que le fuere mandado con las armas desta cibdad y lo traiga los días de cabildo cuando hubiere de llamar a cabildo”.⁷¹ Como se ve, antes de recibir el privilegio de maceros, los porteros de la ciudad vestían de una manera peculiar que hacía lucir el escudo de armas de México, quizás el concedido por Carlos V. En este caso el vestido era de color, lo cual indica que no era una indumentaria ordinaria. Además, su empleo por parte del portero no se reducía a las grandes funciones ciudadanas, sino que se extendía a su quehacer cotidiano (“lo traiga los días de cabildo cuando hubiere de llamar a cabildo”) y era más parecido en este contexto a un uniforme contemporáneo que a un traje de ceremonia. En este caso concreto, el traje y sus escudos de armas servirían más de identificador de la persona como trabajador o dependiente de la institución que como elemento de aparato y propaganda. Así, al ir por la calle a convocar a los regidores a cabildo, todo aquel que quisiera dar un recado al Ayuntamiento lo podría hacer por medio de estos porteros a los que reconocerían por sus escudos de armas.

Fue en 1549, cuando se decidió, por fin, hacer efectivo el privilegio de las mazas, para lo que se confeccionaron unas insignias de plata y se dotó de vestidos a los dos maceros. En el acuerdo del Regimiento se especificaba que en la nueva indumentaria debían incluirse dos gorras de terciopelo verde “ques uno de los colores desta cibdad” y que las ropas debían estar forradas de tafetán colorado “ques la otro color desta cibdad”. Además, incorporarían “dos escudos de las armas desta cibdad en cada ropa”.⁷² Se aprecia un avance en la concepción de los maceros que pasaron a ser, además de oficiales, verdadero símbolo de la ciudad. Por medio de los colores verde y rojo, considerados

70. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 135.

71. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 76.

72. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 5 (Ciudad de México: El Municipio Libre, 1889-1907), 266.

como los oficiales de México desde 1540, y de las armas cívicas, los maceros se elevaban a la categoría de una suerte de reyes de armas de México. Si los reyes de armas en sus cotas lucían los colores y emblemas de los reinos a los que representaban, los maceros de México hacían lo propio con las insignias de su ciudad. Por ejemplo, para la proclamación de Felipe II en 1557 debía ir “entre los dos maceros un rey de armas con la cota y armas del rey don Felipe nuestro señor”,⁷³ para que pareciera que las armas de la ciudad escoltaban a las del rey. Estos ministros se convertían, así, en otro recurso del Regimiento para representar de manera simbólica a la *civitas* mexicana.⁷⁴ Esta representación quedaba reforzada por otros personajes que acompañaban a los maceros que lucían también el escudo capitalino.⁷⁵ En consecuencia, las ropas no pertenecían a los maceros, sino a la ciudad, por lo que se guardaban en el arca del Ayuntamiento junto con las mazas de plata.⁷⁶

El palio

El empleo del palio por parte de los ayuntamientos para la festividad del Corpus y el recibimiento de personas reales, gobernadores, virreyes u obispos estaba muy extendido en la monarquía hispánica y en Europa desde la Edad Media.⁷⁷ Cock afirmaba que el palio era usado por las ciudades cuando su rey entraba en ellas por primera vez.⁷⁸ No en vano, el palio en la monarquía hispánica era una de las marcas de realeza por excelencia, que superaba incluso a la

73. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 6, 290.

74. El 6 de septiembre de 1549 los regidores hicieron libramiento del costo que habían tenido las dos ropas de los maceros. Éstas se componían de sayos y jubones de tafetán colorado y capas de terciopelo verde (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 5, 271-272).

75. En 1574 el Ayuntamiento decidió que los caballos en los que iban montados los trompetas y atabales el día de san Hipólito se adornaran con cubiertas de paño con las armas de la ciudad (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 8, 117).

76. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 5, 272.

77. En la Francia del siglo xvi los gobernadores solían entrar en las ciudades cabeceras de su gobernación bajo palio, lo que daba lugar a múltiples conflictos y disputas. Robert Harding, *Anatomy of a Power Elite: The Provincial Governors of Early Modern France* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1978), 11-17.

78. Enrique Cock, *Jornada de Tarazona hecha por Felipe II en 1592 pasando por Segovia, Valladolid, Palencia, Burgos, Logroño, Pamplona y Tudela* (Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1879), 72.

corona real.⁷⁹ En la Ciudad de México una de las primeras referencias al palio data de 1533.⁸⁰ Como en otras tantas cosas, en la cuestión del palio los regidores mexicanos volvieron su mirada a las ciudades peninsulares a las que querían emular. El palio también formaba parte de la construcción de la identidad cívica, de la individualidad y primacía del Regimiento, de ahí su deseo de no compartirlo con otras instituciones. La ciudad recordaba que esta preeminencia la tenían incluso ciudades donde había Chancillería como Valladolid y Granada.⁸¹ Las dos ocasiones en las que el cabildo capitalino portaba palio eran la celebración anual del Corpus y los recibimientos que se hacían a los virreyes que entraban en la Ciudad de México.

Al ser objetos de propiedad municipal y que expresaban un privilegio muy apreciado por el Regimiento, estos palios solían ostentar las armas cívicas que en el contexto de la fiesta manifestaban a todos la presencia del cabildo y, por ende, de toda la comunidad que formaba la *civitas* encarnada en su Ayuntamiento, según se comprueba en el único ejemplo del siglo xvi de la presencia de un escudo cívico en un palio, el recibimiento del virrey marqués de Falces en 1566.⁸² El palio con los escudos de la ciudad era todo un símbolo parlante del protagonismo del Ayuntamiento que acogía al virrey en nombre de toda la Nueva España, “porque la entrada del señor visorrey en México es rescibimiento de cibdad”.⁸³

79. Alejandro Cañeque, “De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos xvi y xvii”, *Revista de Indias*, núm. 232 (2004): 617-618.

80. “por quanto es preeminencia de las cibdades de España, que las dichas cibdades saquen las varas del palio del santo sacramento el día de Corpus Cristi e otros días e prover cosas desta cibdad, lo qual es justo que así lo tenga esta dicha cibdad por ser como es la mayor y más insignia destas partes, acordaron e mandaron que la justicia e Regimiento desta dicha cibdad saque las dichas varas sin que otra persona se entremeta en lo suso dicho porque desta manera se escusaran los inconvenientes que se suelen seguir” (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 3, 38).

81. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 3, 39.

82. El cabildo acordó que “el palio a de ir con sus goteras de lo mismo con sus flecos de oro y plata y seda colorada y las varas doradas y con cinco escudos de las armas desta ciudad uno mayor en medio y en cada cuatro uno en la parte de afuera” (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 7, 116 y 301).

83. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 8, 457.

Doseles y ornamentos litúrgicos

Los doseles fueron una insignia de autoridad empleada durante el Antiguo Régimen no sólo por reyes, emperadores, papas y altos eclesiásticos, sino también por corporaciones. Casi cualquier institución que ejerciera algún tipo de jurisdicción hacía uso de esta prerrogativa. Por tanto, el Regimiento mexicano albergó en sus salas consistoriales doseles en los que lucieron las armas cívicas. En cuanto al uso y función de las armas colocadas en estos doseles hay que tener en cuenta que estarían no sólo relacionadas con la proyección de la imagen de la ciudad, sino también con el ejercicio de la jurisdicción, pues frente a otros ejemplos, como la bandera, el número de personas que podían contemplar estos escudos era menor y, además, los lugares en los que se hallaban solían ser aquellos espacios donde la ciudad ejercía su labor de gobierno y administración de justicia.⁸⁴

Así pues, en 1586 se acordó confeccionar para la sala del cabildo un dosel de damasco y terciopelo carmesí de Castilla con franjón de oro y seda carmesí y con “las armas de la ciudad bordadas de canutillo conforme a el docel nuevo que se hizo para la capilla”. A ello se debía sumar un estrado de madera con gradas.⁸⁵ La imagen que ofrecerían los regidores reunidos en sus dos bancas enfrentadas y presididos por los alcaldes y el corregidor en una posición elevada⁸⁶ y bajo un dosel con las armas cívicas sería un testimonio elocuente del poder que la ciudad tenía sobre sus términos y de su pretensión de ser voz y cabeza de toda la Nueva España. Sin embargo, este dosel no debió de hacerse porque tres años después de este acuerdo, los regidores encargaron a la persona a quien comisionaron esta tarea que en lugar de doseles comprara tapicerías muy buenas.⁸⁷ En cambio, el año anterior se había decidido colocar en la sala de la diputación un dosel de damasco carmesí con “las armas de la ciudad”.⁸⁸ Asimismo, la sala de la audiencia donde se impartía justicia también contaba

84. A pesar de esto, el número de personas que rondaban la sala del cabildo debía ser considerable, tanto que en 1582 los regidores afirmaban que “por estar toda la gente en el corredor junto a la sala se puede oír con mucha facilidad lo que se trata y determina y se podría descubrir el secreto del cabildo” (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 8, 593).

85. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 9 (Ciudad de México: El Municipio Libre, 1889-1907), 105.

86. Castro Morales, *El antiguo palacio del Ayuntamiento de la Ciudad de México*, 42-43.

87. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 9, 324.

88. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 9, 304.

con un dosel bajo el cual se sentaban los alcaldes. No era casual que las ceremonias y los actos asociados a la justicia contaran con esta insignia al tratarse de una de las regalías más importantes. De hecho, los oidores de los altos tribunales, como la Real Audiencia en México, impartían justicia bajo dosel.⁸⁹ De este modo, en 1591 en el contexto de unas obras en la sala de la audiencia de la ciudad se mandaron realizar dos doseles para los alcaldes ordinarios con “las armas de la ciudad questan en los doseles viejos” y dos estrados con “todo lo que convenga a la decencia y ornato de los estrados”.⁹⁰ Los doseles de la sala donde los alcaldes administraban justicia debieron colocarse, pero por comodidad u otra causa no siempre el juez se sentaba debajo de ellos.⁹¹

Otros doseles, en cambio, no fueron destinados al cabildo municipal, sino al altar que había en su capilla. El Ayuntamiento de México contó con capilla propia desde el siglo xvi y, por tanto, todos los elementos empleados en el culto eran susceptibles de recibir las armas de la ciudad como señal de propiedad y de que el sacrificio de la misa que allí se ofrecía era por el bien de la ciudad y de sus representantes. En 1562 se mandó hacer un dosel y un frontal para la capilla de damasco verde y terciopelo carmesí.⁹² No se menciona ningún escudo, pero la relación con la ciudad se lograba al menos por medio de sus colores oficiales. Este dosel debió sustituirse en 1585, cuando, a la vista del deterioro del ornamento con el que se decía misa, se convino en encargar un dosel con goteras de terciopelo carmesí, frontal de altar y casulla bordada en todo lo cual se debía colocar el escudo de la ciudad.⁹³ Esta obra se llevó a buen término, ya que, al año siguiente, cuando se acordó colocar un dosel en

89. En 1554 la sala del Real Acuerdo de México consistía un espacio “grande y bien adornado, e infunde no sé qué respeto al entrar. En lugar elevado, se sientan alrededor del virrey los cuatro oidores. Sólo habla el ministro semanero, y eso rara vez y poco, porque el silencio realza la autoridad. Los demás no toman la palabra sino cuando el punto es intrincado, o necesitan pedir explicaciones para formar juicio más seguro. El estrado está cubierto de ricas alfombras, y los asientos quedan bajo un dosel de damasco galoneado”, en Cervantes de Salazar, *Túmulos imperiales de la gran Ciudad de México*, 44.

90. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 10 (Ciudad de México: El Municipio Libre, 1889-1907), 104.

91. Al mes de acordar confeccionar los doseles, se pidió al alcalde Francisco de Solís que se sentara e hiciera audiencia en el tribunal y no junto a la mesa del escribano público porque esto era “contra la autoridad de la real justicia y desta ciudad”, en *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 10, 108.

92. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 7, 89.

93. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 8, 722.

la sala del cabildo, se señaló que su escudo tenía que bordarse “conforme a el docel nuevo que se hizo para la capilla”.⁹⁴

Las mazas

Durante el Antiguo Régimen las mazas constituyeron uno de los atributos de poder y jurisdicción más importantes de las ciudades. Por ello fueron uno de los soportes preferidos por las corporaciones para colocar las armas de la ciudad cuyo poder representaban. Amén de signo de autoridad, las mazas eran también ornato del Cuerpo de la Ciudad que asistía de forma solemne a las funciones públicas. Estas insignias servían, asimismo, para delimitar visualmente el espacio que correspondía al Ayuntamiento en un cortejo formado por varias instituciones, a la vez que completaban la simbología de los maceros como heraldos o reyes de armas de la ciudad. De este modo, en el siglo xvi México contó con dos mazas por concesión regia hecha a instancias del cabildo. Ya se ha dicho que en 1529 los munícipes decidieron pedir al rey porteros de mazas, conforme al ejemplo de Sevilla, con las armas reales y con unas armas propias que representaran a la persona real “en memoria que en su tiempo se ganó esta Nueva España”.⁹⁵ Esta prerrogativa, como otras tantas cosas, debía ser un premio y un recuerdo de la Conquista. Ahí se aprecia muy bien la relación tan estrecha que existía entre las mazas y el escudo de armas. El 25 de junio de 1530 el emperador accedió a los deseos de México,⁹⁶ y el 23 de octubre de 1531 llegó al cabildo la cédula por la que se concedía a los porteros de la ciudad autorización para portar mazas siguiendo el ejemplo de Burgos, cabeza de Castilla.⁹⁷

A pesar de la anhelada concesión imperial, México tardó muchos años en poner en práctica este privilegio, al menos a tenor de las actas capitulares. En 1533 se comisionó a un alcalde y a un regidor para construir las mazas.⁹⁸ Sin embargo, o las insignias no llegaron a realizarse, pues no hay constancia de su pago en las actas, o se realizaron en un material humilde como madera. En 1549 hubo otro acuerdo para confeccionar las mazas y encargar la ropa de los

94. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 9, 105.

95. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 15.

96. No he podido consultar la cédula de concesión de las mazas, pero por un auto de Cabildo se conoce que ésta fue la fecha de concesión (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 6, 138).

97. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 135.

98. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 3, 33.

maceros. La llegada ese mismo año del título de muy noble, insigne y muy leal espolearía a los regidores a querer demostrar el creciente encumbramiento de la ciudad por medio de signos externos.⁹⁹ El 26 de julio de 1549 el Ayuntamiento acordó en definitiva la confección de las mazas.¹⁰⁰ De las palabras de este auto se deduce que el Regimiento aún no había hecho uso del privilegio carolino y, por ello, era “justo questa cibdad use de la dicha merced”. Las mazas debían realizarse en plata dorada y de su color. Mazas y escudo de la ciudad iban de la mano, pues nada mejor podía expresar la autoridad de la ciudad en sus insignias de jurisdicción que sus escudos hechos en esmalte. En el auto no se especifica el número de mazas que tenía la ciudad, pero el número de ropas que se encargaron parece indicar que contaba con dos maceros, número que se mantuvo a lo largo del siglo xvi. Finalmente, las mazas se hicieron, aunque con los escudos en plata dorada en vez de en esmalte. Éstas se guardaban en el arca del Ayuntamiento junto con las ropas de los maceros.¹⁰¹

Las varas

Las varas son el signo de la autoridad y jurisdicción por excelencia. El *Diccionario de Autoridades* las definía como insignias de jurisdicción que “traen los ministros de justicia en la mano, por la cual son conocidos, y respetados”.¹⁰² Es por ello que era un atributo propio de jueces, alguaciles o alcaldes. Expresiones como entregar, dejar o quitar la vara refiriéndose a tomar posesión de un cargo o a renunciar a él hablan por sí mismas de la importancia simbólica de este objeto. Respetar la vara suponía respetar al cargo y a la persona que lo ostentaba y viceversa. Frente a las mazas de la ciudad, las varas no eran tanto un atributo colectivo como individual. Al ser un atributo de jurisdicción cuyo fin era ser “conocidos y respetados”, las varas solían incorporar las armas de aquella institución o príncipe del que emanaba la jurisdicción ejercida por el ministro portante del atributo: el escudo del rey, el de la ciudad o el del obispo. En México se constata la existencia de varas con las armas de la ciudad desde muy temprano. En 1530, solo nueve años después de la Conquista, el cabildo concedió al

99. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 5, 260.

100. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 5, 266.

101. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 5, 271.

102. *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad*, t. VI (Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1739), 421.

fiel del Ayuntamiento una vara de seis palmos de largo y de un dedo pulgar de grosor. La vara se remataba con un regatón o casquete de metal o plata con “las armas de la cibdad”. El fin de esta concesión era casi el mismo definido por el *Diccionario de Autoridades* más de doscientos años después: para que el “fiel sea conocido y use su oficio bien”.¹⁰³ En 1545 los regidores acordaron entregar a sus dos porteros varas con las armas de la ciudad.¹⁰⁴ El uso y abuso por parte de numerosas autoridades judiciales civiles y eclesiásticas dio pie a una meticulosa legislación relativa a la largura, grosor y forma de estas insignias. De hecho, en 1542 el cabildo capitalino tuvo un encuentro con el alguacil y fiscal del obispo Zumárraga por esta cuestión. El Ayuntamiento consideraba que la forma de la vara del alguacil episcopal era “en perjuicio de la jurisdicción real y es en daño desta república porque socolor de traer la dicha vara como la puede traer la justicia real, representan uno siendo otro”.¹⁰⁵ Otra vez salía a relucir el argumento de la vara como insignia que servía para identificar al funcionario. Si el atributo no correspondía al cargo, las consecuencias podían superar los límites del protocolo y llegar a la confusión e incluso a la usurpación de funciones. La cuestión de las varas se repitió en 1594 cuando el alguacil mayor Baltasar Mejía se querelló contra el portero de la ciudad Andrés de Bonilla por llevar vara. Bonilla argumentaba que la podía llevar porque hacía más de veinticinco años que lo hacía. La ciudad mandó a su letrado y procurador mayor que asistiera al portero por ser la pretensión del alguacil “contra las preeminencias desta ciudad”, pues éste esgrimía que la ciudad no podía dar varas.¹⁰⁶ La cuestión entraba así en el terreno de la jurisdicción. El Ayuntamiento, sin embargo, consideraba que era una preeminencia adquirida hacía más de treinta años, lo que era verdad según el auto de 1545 por el que se entregaron a los porteros varas con el escudo de la ciudad.

Entre los demás ministros que portaban el escudo cívico en sus varas estaban el padre de mozos de la Ciudad de México o el almotacén. En 1576 los regidores dieron facultad al primero “para traer vara con casquillo de plata con las armas de México”.¹⁰⁷ Respecto al segundo, un ejemplo de 1597 confirma este hecho.¹⁰⁸ Pero salvo estos ministros, no ha quedado constancia de la pre-

103. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 60.

104. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 5, 78.

105. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 4, 300 y 303.

106. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 12, 98-99.

107. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 8, 252.

108. Este año juró su oficio de almotacén Juan de Castro y se le mandó dar “bara de almotacén que del gordon y con las armas desta ciudad”, en *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 13, 74.

sencia del escudo de la ciudad en las varas de otros funcionarios. Parece ser que alcaldes y corregidores, en vez del escudo de México, mostraban en sus varas una cruz con la que tomaban juramento a los diversos cargos municipales.¹⁰⁹ El *Diccionario de Autoridades* demuestra que esto era muy común porque en las varas “está señalada una cruz en la parte superior, para tomar en ella los juramentos, que suelen decir: jurar en vara de Justicia”.¹¹⁰

Las casas del cabildo y otros edificios del gobierno de la ciudad

Entre las numerosas virtudes de los escudos de armas se encontraba la de definir jurisdicciones y territorios y servir de reclamo de una posesión.¹¹¹ En consecuencia, en todos aquellos lugares de propiedad o patronazgo municipal o en los que el cabildo ejercía su jurisdicción se colocaba el blasón capitalino.

El primer edificio municipal eran las casas del cabildo, lugar de reunión del Ayuntamiento en donde los regidores abordaban todas las cuestiones del gobierno de la ciudad. Eran también un símbolo del poder cívico que se emplazaba en la plaza mayor y rivalizaba con el resto de las instituciones: arzobispo y Cabildo Catedral, virrey y Real Audiencia. La primera referencia conservada al lugar de reunión del cabildo de la Ciudad de México en sus actas corresponde a las casas de Hernán Cortés, ya que éstas eran el único edificio capaz de albergar las dependencias del gobierno municipal. Tras reunirse en varios lugares, la construcción de una sede propia se inició hacia finales de 1523 en la esquina de la plaza mayor y la calle San Agustín. Para 1526 el cabildo estaba reunido ya en sus

109. En 1555 el nuevo escribano del cabildo juraba su cargo sobre la cruz “donde puso su mano derecha en la vara del dicho señor Gabriel de Aguilera alcalde” (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 6, 176). En 1562 el regidor Francisco de Mérida de Molina “juró por Dios y por una señal en forma de derecho en la cruz de la vara del señor alcalde” (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 7, 78). En 1575 el escribano público hizo lo propio “por Dios Nuestro Señor e por Santa María e por la señal de la Cruz do puso su mano derecha en la cruz de la vara del dicho señor corregidor” (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 8, 176). El alguacil mayor también enseñaba una cruz en su vara utilizada en juramentos (Castro Morales, *El antiguo palacio del ayuntamiento de la Ciudad de México*, 25).

110. *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad*, t. VI, 421.

111. Luis Fernando Herrera Valdez, “Heráldica cívica novohispana: el escudo de armas de Tlaxcala”, tesis de maestría (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2014), 1.

casas, si bien se trataba de una modesta sala.¹¹² Como sede del gobierno de la ciudad, el edificio ostentaba sus escudos en diversas partes. En este sentido, en 1530 se libró una cantidad al maestre Juan Artillero por “los escudos que hizo para la cibdad”.¹¹³ Unos meses antes, en octubre de 1529, se había recibido una real cédula por la que el soberano ordenaba a los regidores que no celebrasen cabildo fuera de las casas que tenían destinadas para ello.¹¹⁴ Quizás en cumplimiento de este mandato, el Regimiento comenzó a decorar la sala del cabildo con estos escudos pintados o esculpidos. Además, en 1531 el mismo artífice realizó “cuatro escudos que hizo por mandato de la cibdad para el corredor de la casa del cabildo”.¹¹⁵ En ninguno de los dos casos se especifica qué clase de escudos eran, pero lo más probable es que se tratase de escudos reales y de la Ciudad de México. La realización de estos escudos coincide con las obras de ampliación de las casas nuevas del concejo que comenzaron en marzo de 1530 y que incluyeron la construcción del corredor o logia¹¹⁶ para el que se realizaron los cuatro escudos. En el siglo XVI no hay más referencias asociadas a la presencia del escudo cívico en las casas del cabildo y tampoco existen representaciones gráficas que confirmen esta práctica. A estos escudos se sumarían otros que ya hemos citado y que tenían un lugar destacado en el interior de las casas consistoriales, aquellos representados en doseles, ornamentos litúrgicos de la capilla o en la indumentaria de los porteros y maceros de la ciudad.

A las casas del cabildo se sumaban otros locales en los que los funcionarios de la ciudad ejercían labores de gobierno y administración. Estos edificios también solían acoger los escudos cívicos con el fin de que los vecinos identificaran aquellos lugares a los que debían acudir en caso de necesidad. Los casos documentados para el periodo estudiado son la carnicería y el contraste de la Ciudad de México.¹¹⁷

112. Castro Morales, *El antiguo palacio del Ayuntamiento de la Ciudad de México*, 50-56.

113. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 57.

114. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 20.

115. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 78.

116. Castro Morales, *El antiguo palacio del Ayuntamiento de la Ciudad de México*, 57.

117. Respecto a la carnicería, en 1566 se mandó que en el nuevo edificio de las carnicerías “se pongan las armas reales y las armas desta cibdad con un letrero del año que se hicieron y cómo se hicieron siendo obrero mayor el señor Francisco Mérida de Molina”. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 7, 267. En lo que respecta al lugar donde se pesaban los metales y piedras preciosas, el 10 de marzo de 1583 se vio en cabildo una petición de Gonzalo de León, contraste de México, en la que solicitaba un lugar para trabajar como contraste de la ciudad, facultado de ostentar las armas capitalinas. El 11 de mayo el cabildo condescendió a la súplica del platero y

Picota de la Universidad de México

La Ciudad de México siempre mostró un interés particular por la Universidad, ya que en palabras de la Real Audiencia era una “obra propia de República, bien y autoridad desta ciudad y de su distrito”.¹¹⁸ La Universidad suponía otro timbre de gloria y una prueba más de la primacía de una ciudad que se consideraba cabeza de toda la Nueva España. En 1563 la ciudad incluyó en la instrucción de sus procuradores pedir al rey la gracia de que los graduados por la Universidad de México gozasen, de manera general y no reducidas a las Indias, de las libertades y franquezas de la Universidad de Salamanca.¹¹⁹ El mismo año, sin embargo, el Ayuntamiento ya hablaba de la merced que el soberano había hecho de otorgar las libertades salmantinas a los graduados por México. Esto había servido de incentivo para que algunos alumnos tomaran el grado de doctor. Al esperar un aumento en su número, el maestrescuela y el rector de la Universidad suplicaron a la ciudad que mandara “poner en la plaza della una picota grande de madera con su devanadera en lo alto en la forma que está en Salamanca para poner las armas desta cibdad y del que se graduare de doctor”. El cabildo mandó hacer el modelo de este artilugio y, visto, ordenó al obreiro mayor que iniciara las obras y asumieron el costo los propios del municipio.¹²⁰ Esta estructura, colocada en la plaza mayor, centro político, simbólico y ceremonial de la ciudad, era el reflejo de México como ciudad universitaria. Los regidores culminaban el proceso de construcción simbólica de su ciudad al insertarse en la tradición castellana. En los temas relacionados con la cabeza de reino habían mirado a Burgos y a Sevilla, para reafirmar sus privilegios frente a la Audiencia Real a Granada y a Valladolid y ahora, en la cuestión de la Universidad, Salamanca era el modelo. México ya era ciudad regia, metropolitana y universitaria. Mediante la ostentación pública de las armas de la ciudad junto a las de los graduados, México proclamaba los triunfos de sus hijos como propios.

le entregó un lugar en la entrada de la calle de San Francisco a la derecha, junto a la torre de las casas del marqués del Valle, donde se habían de poner “las armas de la cibdad e un letrero que diga contraste público de México” (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 8, 633-634).

118. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 8, 676.

119. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 7, 119.

120. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 7, 130.

Iglesias de patronato municipal: San Hipólito y la Virgen de los Remedios

San Hipólito y la Virgen de los Remedios fueron para México dos de los mejores ejemplos de los votos que las ciudades del Antiguo Régimen realizaron a diferentes santos y advocaciones de Cristo y de la Virgen desde la Edad Media. El voto consistía en un compromiso colectivo, adoptado por acuerdo notarial, de rendir culto a una determinada figura para conjurar el mal. De estos patrocinios dependía el bienestar físico de la *urbs* y la conservación de la *civitas* o unidad política.¹²¹

En lo que atañe a san Hipólito y a la Virgen de los Remedios, estas devociones fueron de extraordinaria importancia en la creación de la identidad urbana de México en el siglo xvi. San Hipólito, patrón de la ciudad, llenó en un primer momento la necesidad de identidad de la ciudad cuya memoria histórica estaba estrechamente ligada a la Conquista.¹²² La misma iconografía del mártir romano se adaptó y mexicanizó, al incorporar como atributo principal el pendón que evocaba aquel portado por las tropas de Cortés el día que cayó la gran Tenochtitlan y que colocaba al mártir sobre el águila mexicana.¹²³ A pesar de su importancia, el santo no pudo contar con una iglesia propia hasta 1739, por lo que el Ayuntamiento celebró la fiesta anual de su patrón en diversos lugares, principalmente la iglesia del hospital de San Hipólito.¹²⁴ El cabildo, como patrón de la iglesia, nombraba capellán y promovía los cultos al santo. Por este motivo, las armas de la ciudad aparecieron desde muy temprano asociadas al mártir y a sus cultos. El escudo en la fábrica y en los ornamentos era signo del patronazgo que el cabildo secular ejercía sobre la iglesia. Uno de los pocos ejemplos del siglo xvi data de 1575 cuando el Ayuntamiento trató de la necesidad de realizar un frontal para el altar de la iglesia. La documentación no es muy clara

121. Jaime Cuadriello, “Del escudo de armas al estandarte armado”, en Jaime Cuadriello *et al.*, *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana 1750-1860* (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte-INBA/Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2000), 33-34.

122. Francisco Miranda Godínez, *Dos cultos fundantes: los Remedios y Guadalupe (1521-1649). Historia documental* (Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2001), 47.

123. Jaime Cuadriello, “El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegorías de triunfo y fundación”, en Jaime Cuadriello *et al.*, *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España* (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte-INBA/Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1999), 50-107.

124. Tateiwa Igarashi, “La oligarquía criolla de Nueva España y la corona en el siglo xvii”, 101-102.

en sus términos, pero parece que se decidió realizar un juego de ornamentos de damasco carmesí con cenefa de terciopelo del mismo color guarnecida de raso compuesto de frontal y casulla todo con “las armas de la cibdad”.¹²⁵

Por su parte, la ermita de los Remedios, asociada como san Hipólito con la Conquista y con la refundación de la ciudad, también tuvo una intervención muy significativa del cabildo municipal, que en 1574 decidió reconstruir la iglesia y asumir el patronato sobre el templo y la imagen de la Virgen. Para los regidores, la ermita había sido edificada por el mismo Hernán Cortés en el lugar en el que él y los conquistadores se refugiaron cuando huyeron de la ciudad y encontraron el auxilio de la Virgen frente a los indios. Con el tiempo el lugar fue abandonado, por lo que el cabildo consideraba que “no debe consentirlo, sino que haya memoria de la señalada merced que nuestra Señora hizo al dicho marqués y conquistadores y por ellos a todos los demás españoles que han venido y vendrán a esta tierra”.¹²⁶ El virrey Martín Enríquez condescendió a la petición de la ciudad, “como a ciudad cabeza de las de esta Nueva España”, y le otorgó el patronazgo sobre el lugar y sobre la cofradía que se había de establecer.¹²⁷ En 1579 se redactaron las ordenanzas de la ermita y cofradía de los Remedios. Con este culto el Ayuntamiento trataba de perpetuar la memoria de la Conquista y encontrar una justificación al exaltar a sus antepasados como fundadores de la Nueva España y justificar su posición hegemónica en el gobierno local.¹²⁸ Del templo edificado en 1574 poco se conoce, pero es de esperar que tanto en el edificio como en los ornamentos y exorno del templo lucieran las armas de la Ciudad de México. De hecho, en los murales realizados en 1595 se encontraba representada bajo el coro “un águila comiendo una culebra que son las armas de México”.¹²⁹ El águila se situaba en la mitad del lago al que llegaba un río que simbolizaba el bautismo que trajo la fe a estas tierras. A un lado de las armas mexicanas, entre las Ninfas y las Tres Gracias, aparecía la Virgen con el Niño entregando a un indio el caduceo. El significado de la alegoría quedaba reforzado por el S.P.Q.M (*Senatus Populusque Mexicanus*).¹³⁰

125. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 8, 184.

126. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 8, 110.

127. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 8, 193.

128. Miranda Godínez, *Dos cultos fundantes: los Remedios y Guadalupe (1521-1649)*, 65-69 y III.

129. Cisneros, *Historia de el principio y origen, progresos, venidas a México y milagros de la Santa Imagen de nuestra Señora de los Remedios extramuros de México*, 62v.

130. “El senado y el pueblo mexicano a la Virgen auxiliadora, su muy fiel patrona por los in-

Alrededor de 1615 y 1629 la fábrica de la basílica vivió una transformación radical costada por el Ayuntamiento, que en 1629 y como colofón de las obras puso sus armas en la fachada del templo, el retablo mayor y la sacristía.¹³¹ La colocación de estos escudos fue un claro ejercicio de jurisdicción y autoridad sobre el santuario y su territorio circundante, fuera de los límites de la ciudad y sobre el que el Regimiento tenía pretensiones. Asimismo, el propio contenido heráldico de las armas, combinadas ya con el águila y el nopal, recordaba a todos la mítica fundación de Tenochtitlan y su refundación tras la Conquista.¹³² Este hecho, unido a la presencia de los escudos de la ciudad sin los de la corona española, propietaria de la ermita, es una muestra más del desarrollo de una identidad local y un progresivo alejamiento del virreinato de la metrópoli, acelerado a partir de la segunda década del siglo XVII.

Sellos y marcas

Las marcas, con o sin las armas de la ciudad, se emplearon con todo tipo de fines, en especial aquellos relacionados con cuestiones económicas como pesos y medidas¹³³ o producción de materiales como cueros.¹³⁴ Era tal la importancia que estos instrumentos tenían como herramienta de certificación, que no extraña que para el caso mexicano sea en algunos de estos sellos y marcas donde se encuentren en el siglo XVI algunos de los pocos ejemplos en donde se especifican cuáles eran las armas de la ciudad. El intento de evitar fraudes y falsificaciones obligaba a no dejar margen a la duda de cómo debía ser la marca de la ciudad. Es por ello que éste fue otro contexto en el que el cabildo de México hizo uso de sus armas durante el quinientos. En estos casos el significado fundamental que adquiría el escudo de la ciudad era el de servir de ins-

numerales beneficios que recibió y por su importantísima ayuda actual, probada con tantos milagros, se le dedica como muestra de respeto y gratitud”, en Cuadriello, “Del escudo de armas al estandarte armado”, 35.

131. Rosario Inés Granados, “Fervent Faith. Devotion, Aesthetics, and Society in the Cult of Our Lady of Remedios (Mexico, 1520-1811)”, tesis de doctorado (Cambridge: Harvard University Press, 2012), 212-213.

132. Granados, “Fervent Faith. Devotion, Aesthetics, and Society”, 289-295.

133. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 1, 119; *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 3, 8; *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 6, 368.

134. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 9, 294.

trumento de procedencia y certificación, por lo que su utilización consistía en un acto de gobierno y jurisdicción. Este contexto era muy diferente a otros de carácter propagandístico o legitimador. El empleo de las armas cívicas en sellos y marcas fue uno de los más habituales, fue, de hecho, uno de los usos previstos en la Provisión Real de 1523.

Certificación y secreto: el sello de la ciudad

Si 1527 es uno de los primeros años en los que hace su aparición la bandera de la ciudad, también lo es en lo que respecta a su sello. El 11 de enero los regidores acordaron señalar a Diego Martínez y Héctor Méndez, platero, un solar y casas que pertenecieron a Gaspar Garnica, platero y conquistador, en pago de los sellos mandados a hacer para los títulos y misivas de la ciudad.¹³⁵ Según Carrera Stampa, estos sellos eran de plata.¹³⁶ Estampar el sello sobre un título concedido por la ciudad lejos de ser un automatismo, constituía un verdadero acto de poder. Por eso los títulos que obtenían aquellos que se examinaban en los diferentes oficios gremiales se certificaban con el sello de la ciudad, según consta de un título de candelero expedido en 1545.¹³⁷ Otra función del sello cívico era servir de garantía de no haberse violado el secreto de las comunicaciones capitulares. En 1530 los motivos bélicos obligaron a la ausencia de buena parte del Ayuntamiento por lo que, en contra de la costumbre, la elección de alcaldes para aquel año se debió realizar con anterioridad al 1 de enero. Para preservar el secreto y el respeto a la elección, la resolución del cabildo fue “cerrada y sellada con el sello de la cibdad” y se abrió el primer día del año de 1530.¹³⁸

Ley y procedencia: la marca de la plata y de los paños

La marca de la plata como signo de procedencia era propicia para representar a las armas de la ciudad o algún elemento de ellas. En 1530 el cabildo de México acordó marcar la plata labrada en la ciudad para controlar su ley o calidad.¹³⁹

135. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 1, 116.

136. Carrera Stampa, *El escudo nacional*, 83.

137. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 5, 110.

138. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 26.

139. Cristina Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana* (Madrid: Ediciones Tuero, 1992), XVI.

Aquel año el Regimiento fijó el diseño del punzón en “un castillo por armas de la cibdad y marca”. La marca era propiedad del cabildo que la entregaba al veedor de plata nombrado por él.¹⁴⁰ En la toma de posesión del nuevo marcador, en 1531, se especificaba que el punzón era “un castillo sobre agua”.¹⁴¹ Este modelo en el marcaje de la plata se utilizó hasta 1550 aproximadamente, cuando se le sustituyó por un nuevo diseño en el que no tendrían ya lugar ni las armas carolinas ni el glifo tradicional.¹⁴²

Además de la marca de la plata, en 1543 los regidores mexicanos también se preocuparon de que hubiera otra herramienta similar para marcar los paños de lana fabricados en la ciudad. La finalidad era la misma que para el metal precioso, otorgar una certificación visible para garantizar el origen y la calidad de la mercancía, “para señal de saber do se hacen, como para los ver e examinar si son de la orden e forma que se deben hacer”. Para realizar esta función el Ayuntamiento nombraba un veedor para examinar los paños de la ciudad y sus términos. Para la identificación de los paños mexicanos el cabildo secular acordó que todos llevaran por señal una M con una x y una o encima para decir, México. Asimismo, debía fabricarse un punzón para señalar con plomo las telas visitadas por el veedor. El punzón acordado, mandado realizar al platero Pedro de Saucedo o de Salcedo, debía consistir “en una parte esté por armas desta cibdad una torre e bajo della la laguna como la tiene por armas e por la otra parte que diga por letras México”.¹⁴³ Al poco tiempo se pagó al artífice la realización de esta obra.¹⁴⁴

Arquitectura efímera

La arquitectura efímera levantada en el marco de la fiesta promovida por los cabildos municipales solía utilizarse por los regidores como muestra de su poder y autoridad.¹⁴⁵ Asimismo, la presencia de las armas cívicas en estas cons-

140. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 36.

141. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 124.

142. Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana*, XVI-XVII.

143. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 4, 326.

144. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 4, 333.

145. José Miguel Morales Folguera, “Los cabildos municipales como promotores de la fiesta barroca en Andalucía y América: Málaga y México”, en Bibiano Torres Ramírez, coord., *Andalucía y América. Los cabildos andaluces y americanos. Su historia y su organización actual. Actas de*

trucciones se podía explicar por la importancia que para la ciudad tenía el acontecimiento que se celebraba. En la Ciudad de México, sin embargo, no hay muchos ejemplos de arquitectura efímera del siglo xvi en los que se nombren las armas capitalinas, lo cual no quiere decir que no se emplearan.

El único que he localizado en el siglo xvi y del que hay constancia fehaciente de la presencia del blasón de la ciudad en una arquitectura efímera es el arco que levantó el Ayuntamiento al frente de Santa Catalina para la entrada del virrey conde de La Coruña en 1580. Aquel año el cabildo decidió levantar “un muro y arco de madera y ensima de lienzo pintado con las armas reales y de la cibdad”.¹⁴⁶ Coincidió con Chiva Beltrán en que los escudos de la monarquía y de la Ciudad de México expresaban el apego y fidelidad de las autoridades a la corona y la importancia que el cabildo secular se otorgaba a sí mismo en estos recibimientos.¹⁴⁷ No en vano, como se señaló para el caso del palio, el recibimiento de un virrey era considerado por los regidores como algo propio de la ciudad, de ahí su protagonismo en todas las ceremonias de la entrada.¹⁴⁸

Conclusiones

La consecución y adopción de un escudo de armas fue uno de los primeros pasos que el cabildo secular de la Ciudad de México dio en la construcción simbólica de la ciudad tras su conquista en 1521. Se concluye que el papel desempeñado por el escudo de armas en la construcción de la imagen de la ciudad fue muy relevante, pues proyectó la imagen que de la ciudad tuvieron sus élites en cada época histórica. Esta imagen pivotó sobre el concepto de ciudad conquistada y de conquistadores y “el más principal pueblo”, que cristalizaría décadas después con la concesión de ser México la cabeza de la Nueva España,¹⁴⁹ y sobre la idea de ser la ciudad española la heredera de la grandeza de

las X Jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo de 1991) (Sevilla: Diputación de Huelva, 1992), 447-455.

146. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 8, 458.

147. Juan Chiva Beltrán, *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal* (Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2012), 119.

148. *Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 8, 457.

149. El estatus de cabeza de reino o de primera ciudad de la Nueva España fue una de las concepciones de la ciudad que más presente tuvieron los regidores mexicanos. Hay que advertir

la mítica y legendaria Tenochtitlan; aspectos reflejados primero por las armas carolinas y más adelante por la incorporación a este escudo de elementos del glifo tradicional. Una combinación que se produjo a partir de la segunda mitad del siglo xvi y que fue al parejo del desarrollo de una identidad criolla caracterizada por un alejamiento paulatino de la metrópoli que iría *in crescendo* en la década de 1620-1630. La colocación en 1629 en la ermita de los Remedios de los escudos de la ciudad con el águila y los nopales y sin la compañía de las armas del propietario del templo, la corona, es el mejor ejemplo de ese proceso.

Respecto al uso que el Ayuntamiento de México hizo de su escudo de armas, es posible concluir que no eran tanto el material y soporte los que determinaban el significado, el uso y la función del escudo, sino el contexto en el que éste aparecía. Hay que destacar que en todos los ejemplos analizados su función principal fue la de constituir un segundo cuerpo de la ciudad, tanto del propio Ayuntamiento como de la comunidad humana que formaba la *civitas*. Y es que, tal y como subraya Belting, la heráldica era una suerte de persona jurídica que dotaba a la persona física de un segundo cuerpo.¹⁵⁰ Por medio del escudo de armas, la *civitas* y su Ayuntamiento lograban individualizarse y personificarse al convertirse todos en un cuerpo místico y trascendente. Gracias a este recurso simbólico y jurídico, al cabildo y a la comunidad encarnada en él les era posible estar presentes en lugares distintos y con una finalidad diferente según las circunstancias: reclamo de jurisdicción, propiedad y de ámbitos de poder en edificios, terrenos y espacios festivos, representación de la ciudad y sus representantes en determinadas ceremonias y ejercicio de la autoridad y poder municipales en el caso de mazas, vestidos de maceros, varas y sellos y marcas. ❀

que ningún documento oficial reconoció específicamente este hecho y que fue quizá por esto por lo que las formas de denominar a México como cabeza en el siglo xvi fueron muy variadas: en 1529 cabeza de toda esta tierra (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 2, 14); en 1534 cabeza de todo (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 3, 89); en 1550 cabeza de todas las Indias (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 5, 293); en 1554 cabeza de este Nuevo Mundo (Cervantes de Salazar, *Túmulo imperial de la gran Ciudad de México*, 1); en 1560 cabeza de estos reinos; en 1561 cabeza de toda esta Nueva España (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 6, 423 y 463); en 1567 cabeza de este reino (*Actas del Cabildo de la Ciudad de México*, t. 7, 327).

150. Belting, *Antropología de la imagen*, 152.

La Exposición Internacional de Carteles de 1934 en la Ciudad de México y el desarrollo de un “estilo nacional”

The International Posters Exhibition in Mexico City, 1934 and the Development of a “National Style”

Artículo recibido el 9 de diciembre de 2020; devuelto para revisión el 17 de febrero de 2021; aceptado el 30 de agosto de 2021; <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2022.120.2786>

Marco De Luca Instituto Politécnico Nacional, Centro de Investigación y de Estudios Avanzados, Departamento de Investigaciones Educativas, mdeluca.it@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5485-7657>

Líneas de investigación Propaganda política; historia conectada; transferencias culturales; iconografía; libros de texto escolares; carteles.

Lines of research Political propaganda; entangled history; cultural transfers; iconography; school textbooks; posters.

Publicación más relevante “La Propaganda Politica nella Repubblica Democratica Tedesca”, tesis de maestría (Turín: Università degli Studi di Torino, 2012).

Resumen Este artículo se centra en la Exposición Internacional de Carteles de 1934, presentada en la Ciudad de México y en otras urbes del país. Desde la perspectiva de la historia conectada, se argumenta que dicha exposición dio cuenta de la inserción de México en el campo de las artes gráficas con fines didácticos y de propaganda, al tiempo que desembocó en la incorporación de nuevos estilos, técnicas y contenidos en la cartelería mexicana que eventualmente tendrían repercusión en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y luego en el Taller de Gráfica Popular. Al prestar atención a las transmisiones iconográficas, estilísticas y de contenido de los carteles soviéticos e italianos a la iconografía mexicana, se muestra cómo se incorporaron las vanguardias extranjeras en el proceso de definición de un estilo “nacional”.

Palabras clave Exposición; cartel; Fernández Ledesma; historia conectada; México.

Abstract This article focuses on the 1934 International Poster Exhibition that took place in Mexico City and other cities in the country. From the perspective of entangled history, it is argued that this exhibition gave an account of Mexico's integration in graphic arts for didactic and

propaganda purposes, while leading to the mainstreaming of new styles, techniques, and contents in Mexican posters that would eventually have repercussions in artistic collectives such as the Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios and then the Taller de Gráfica Popular. Paying attention to iconographic, stylistic, and content transmissions of Soviet and Italian posters to Mexican iconography, it shows how the foreign avant-gardes were incorporated in the Mexican visual culture, in the process of defining a “national” style.

Keywords Exhibition; poster; Fernández Ledesma; entangled history; Mexico.

MARCO DE LUCA
INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL

La Exposición Internacional de Carteles de 1934

*en la Ciudad de México y el desarrollo
de un “estilo nacional”*

En diciembre de 1934 Antonio Luna Arroyo, en las páginas de *El Nacional*, describía el afiche como una herramienta exitosa para las campañas sociales y políticas del gobierno mexicano. En el órgano del Partido Nacional de la Revolución, señalaba que dicho recurso era especialmente útil para un presente “agitado de educación socialista, de Plan Sexenal, de reformas Agraria y Obrera”, necesitado de un “arte de grandes proyecciones sociales, el arte al alcance de las masas”.¹ Tal apreciación era parte de la resonancia que provocó una exposición internacional de carteles presentada a principios de año en la Ciudad de México y luego trasladada a varias ciudades del país. La exposición fue organizada por la Sala de Arte del Departamento de Bellas Artes, dependencia en aquel entonces de la Secretaría de Educación Pública (SEP), que se llevó a cabo del 22 de febrero al 20 de marzo.² La Sala de Arte, que se ubicaba en un local de la misma SEP en la céntrica avenida República de Argentina esquina con República de Venezuela, en la Ciudad de México, se fundó en 1930 y bajo la dirección de Gabriel Fernández Ledesma. En ese

1. Antonio Luna Arroyo, “Cultura socialista”, *El Nacional*, 18 diciembre de 1934, 3.

2. Archivo personal, Gabriel Fernández Ledesma, digitalizado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (Cenidiap), Fondo GFL, rollo II, núm. 273.

lugar, Fernández Ledesma coordinó entre 1931 y 1935 diversos eventos de carácter nacional e internacional con la colaboración de Francisco Díaz de León y la ayuda esporádica de Roberto Montenegro.³

El objetivo de este artículo es analizar la exposición de 1934, mostrar de qué manera México se encontraba inserto en una red internacional de circulación de objetos visuales en las décadas de los años veinte y treinta, y demostrar que dicha exposición contribuyó no sólo a consolidar el cartel como medio didáctico, informativo y político en este país, sino también a desarrollar un “estilo nacional” en la confluencia con los carteles foráneos. Mi acercamiento es desde la perspectiva de la historia conectada aplicada a cuestiones educativas y culturales. Presto atención a las relaciones que, en términos técnicos y estilísticos, se pueden apreciar entre los carteles provenientes de distintos países en la exposición, así como a transferencias iconográficas muy concretas que tuvieron lugar de la URSS e Italia hacia México en torno a dicha exposición.

Las fuentes primarias para la elaboración de este artículo son, fundamentalmente, descripciones de la exposición que se publicaron en la prensa de la época, que incluyen revistas de la SEP, así como manuscritos que se encuentran en el Fondo Gabriel Fernández Ledesma, albergado en el Cenidiap del Instituto Nacional de Bellas Artes. También se revisaron numerosos carteles soviéticos e italianos disponibles en línea, además de libros escolares mexicanos de la década de los años treinta. Hay que señalar que no existe un catálogo completo de las obras y los autores que se presentaron en la exposición de 1934, por lo que fue necesario cruzar informaciones diferentes para hacer inferencias sobre muchos de los carteles que se exhibieron.

Peter Burke sostiene que la imagen, como un elemento de autorrepresentación del poder, contribuye a la creación de la leyenda del gran líder en el imaginario de las masas y está indisolublemente asociada al estilo heroico de los carteles de propaganda.⁴ En ese sentido, el cartel incluye significados que forman parte de una superestructura ideal y, por tanto, constituye un lenguaje complejo y afín al estilo retórico de muchos regímenes radicalizados de la década de los años treinta tales como la Unión Soviética, la Alemania nazi y la Italia fascista.

3. Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultural-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1985), 51.

4. Peter Burke, *Testimoni oculari* (Roma: Carocci Editore, 2002), 85.

1. Josep Renau, *Baleares, la Isla de las Maravillas*, cartel, 1929. Cortesía Fundació Josep Renau, València.



Durante el gobierno de Cárdenas se hizo un amplio uso de las imágenes y del cartel para corroborar la mística del presidente, y en este contexto nació el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad para su difusión masiva, como ilustra Dafne Cruz Porchini.⁵ Además, en este periodo fue también muy relevante la representación de la clase obrera, no sólo en murales, sino también en grabados, carteles y volantes, como ha señalado John Lear muy a menudo en relación con la figura de Cárdenas como parte de la construcción gráfica de su poder popular.⁶

5. Dafne Cruz Porchini, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo, 1937-1940* (Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores-Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2016).

6. John Lear, *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940* (Ciudad de México: Libros Grano de Sal, 2019), 27-28; Eugenia Roldán Vera y Carlos Mar-

Rafael Barajas Durán sostiene que en México el cartel fue un medio de expresión y comunicación precursor del mural que estuvo presente desde la época de la revolución armada.⁷ Según Matthew Affron, grandes carteles de artistas combatientes y militantes tapizaban las calles con mensajes que comunicaban las ideas políticas y celebraban las victorias revolucionarias.⁸ A partir de la década de los años treinta, colectivos artísticos como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP), entre otros, hicieron gráfica de agitación en contra del fascismo, ilustraron folletos, volantes y carteles que se distribuían y pegaban en las calles, así como libros que denunciaban la brutalidad nazi-fascista en Europa.

Coincido con Noah W. Sobe en que en el estudio de los intercambios internacionales existen retos metodológicos importantes para mirar las transferencias y la circulación de ideas, tendencias, objetos y modelos.⁹ En este trabajo he elegido la perspectiva de la transferencia cultural, la cual, como afirma Christine Mayer, busca explicar convergencias y divergencias entre los objetos de una comparación y analizar lo entrelazado, las transferencias y las múltiples relaciones entre diferentes espacios geográficos y culturales.¹⁰ El foco de dicho análisis se centra en el movimiento de los objetos materiales, las personas, ideas y conceptos que impactan la cultura material, así como en la constelación simbólica entre las culturas. Se trata de ver los objetos interculturales

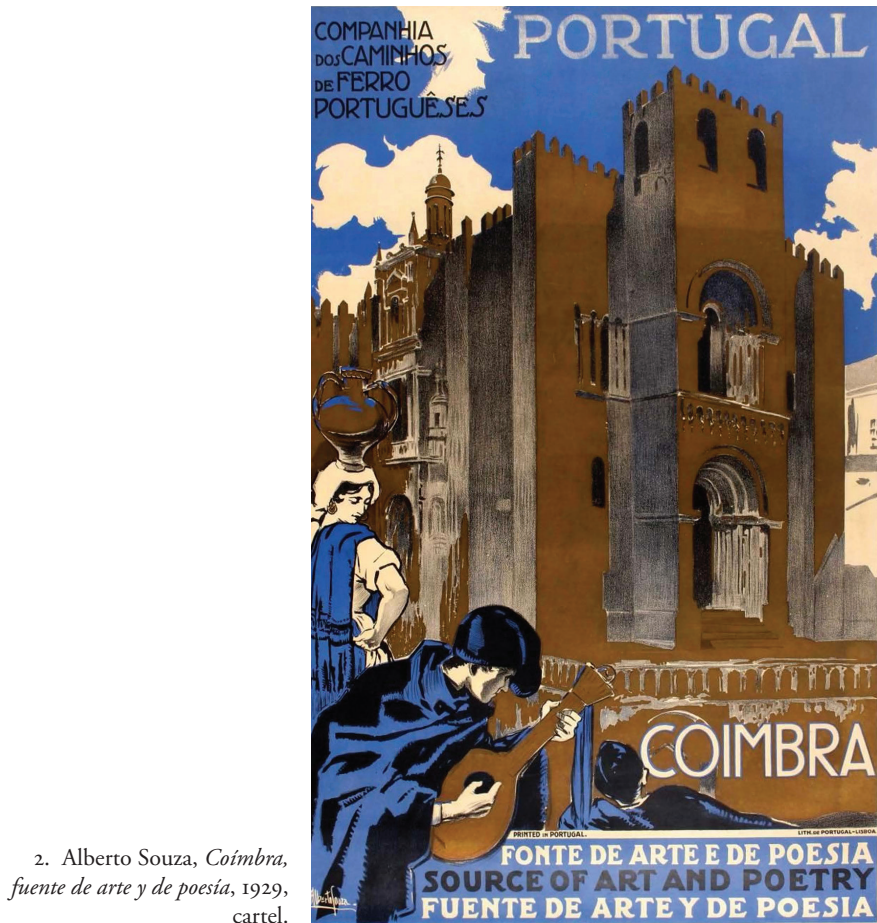
tínez Valle, con apoyo en Clifford Geertz, consideran la fuerza simbólica de los viajes del presidente Cárdenas por México para consolidar su poder. Presentan así la relación que él mantuvo con las masas y su reflejo en el papel impreso, en lo específico en unos fotomontajes del periódico *El Nacional*, de 1937, que muestran la unidad de las masas obreras y campesinas, las cuales habían llevado la lucha revolucionaria ahora congregada en la mirada apaciguadora de Lázaro Cárdenas. Véase Eugenia Roldán Vera y Carlos Martínez Valle, “The Triumphal March of the Revolution: The Travels of Lázaro Cárdenas as President of Mexico, 1934-1940”, en *Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung* 19, cuadernos 2, 3 y 3S (Leipzig: European Network in Universal and Global History/Leipzig University Press, 2009), 162.

7. Rafael Barajas Durán, *Dos miradas al fascismo: Diego Rivera y Carlos Monsiváis* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011), 165.

8. Matthew Affron, “El arte moderno y México”, en *Pinta la Revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950* (Ciudad de México: Secretaría de Cultura, 2016), 7.

9. Noah W. Sobe, “Entanglement and Transnationalism in the History of American Education”, en *Rethinking the History of Education*, ed. T. S. Popkewitz (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013), 93-107.

10. Christine Mayer, “The Transnational and Transcultural: Approaches to Studying the Circulation and Transfer of Educational Knowledge”, en Eckhardt Fuchs y Eugenia Roldán Vera, *The Transnational in the History of Education* (Cham: Palgrave MacMillan, 2019), 56.



2. Alberto Souza, *Coimbra, fuente de arte y de poesía*, 1929, cartel.

más allá de la dicotomía donador-recipiente, considerando sobre todo de qué forma algunos bienes son elegidos respecto a otros y adaptados en la cultura de recepción. Se enfatiza, además, en cómo los objetos se transportan y difunden activamente por determinados intermediarios, sean ellos individuos o grupos. Es importante evitar considerar todo lo “nacional” como algo “puro”, así como no caer en el simplismo de considerar como “híbrido” todo género de transferencia cultural. Los paradigmas utilizados para identificar dichas transferencias encuentran, de hecho, dificultades al analizar los entrecruzamientos, vectores recíprocos, variados y multidireccionales de los intercambios y

los movimientos. Las interrelaciones entre países no siempre son estrictamente bilaterales y los intercambios y préstamos culturales ocurren en una densa red de múltiples relaciones cuya complejidad está determinada por las mismas personas e ideas que viajan.¹¹

En relación con la categoría de transferencia cultural se ha desarrollado la de “transferencia artística”, utilizada entre otros por Benoît van den Bossche para entender el papel de los artistas que se desplazaban en varias regiones de Europa en la Edad Media, lo que establecía la circulación de competencias, prácticas, obras y modelos en aquel continente. El desplazamiento físico de los artistas y sus creaciones conlleva la transposición de estilos y temas iconográficos de una región a otra y no se limita al simple acto de copiar, como demuestra una variedad de estudios de caso.¹² La categoría de “transferencia” implica un rechazo a la noción de “influencia”, la cual evoca una idea del arte casi autónoma y alejada de sus actores.

En este artículo emplearé las categorías de transferencia cultural y artística para analizar la exposición de carteles de 1934 en México, además de la conceptualización más precisa de transmisión iconográfica. Por esta última entiendo toda imagen que de un determinado contexto cultural se traslada hacia otro distinto, y preserva su apariencia formal y sustancial, así como sus características gráficas y simbólicas, a pesar de la lejanía geográfica o ideológica del lugar de recepción. Se han realizado estudios sobre las transmisiones iconográficas respecto a la circulación de artefactos en el área del Mediterráneo oriental durante la baja Edad Media, que evidencian la asimilación de los modelos artísticos islámicos provenientes de los califatos fatimí y al-Andalus por parte de la monarquía normanda en Sicilia.¹³

La estructura del artículo es la siguiente: primero presento una descripción general del contexto de la exposición de carteles de 1934 y del papel de su agente principal, Gabriel Fernández Ledesma, en su organización. En esa sección expongo un amplio panorama, derivado de las reseñas de la prensa, de lo que se exhibió. Después hago una comparación iconográfica de algunos de los

11. Sobe, “Entanglement and Transnationalism”, 94-96.

12. Jacques Dubois, Jean-Marie Guilloët y Benoît van den Bossche, *Les Transferts artistiques dans l'Europe gothique* (París: Picard, 2014).

13. Noelia Silva Santa-Cruz, “Andalusi Siculo-Arabic and Fatimid Ivory Works: Iconographic Transfers and Visual Propaganda”, en Marcos Cobaleda M., ed., *Artistic and Cultural Dialogues in the Late Medieval Mediterranean. Mediterranean Perspectives* (Cham: Palgrave Macmillan, 2021), https://doi.org/10.1007/978-3-030-53366-3_10.

carteles mexicanos, soviéticos e italianos en relación con las transferencias artísticas que se dieron entre estos países. Concluyo con una reflexión sobre la manera en que el estilo “nacional” en la cartelería mexicana se fue definiendo en la confrontación y confluencia con la de otros países.

*Gabriel Fernández Ledesma
y la Exposición Internacional de Carteles de 1934*

De acuerdo con el historiador Jörg Baberowski, “todo aquel que pone a los demás en una imagen, también tendrá experiencias consigo mismo”,¹⁴ así que en los encuentros entre imágenes y representaciones de culturas foráneas, las certezas con las cuales se representa la realidad “se agitan y desafían”, la percepción del mundo cambia junto con las “verdades inquebrantables y órdenes inequívocas”, y se cuestiona recíprocamente cada diferente visión del mundo. De hecho, sólo “en el espejo del Otro se puede experimentar lo que uno realmente es” así que la cultura en la comparación se vuelve aún más “reflexiva”. El verdadero significado de la comunicación intercultural está en que hace visibles los lugares desde los que las personas se perciben una a otra.¹⁵

La reflexión de Baberowski se puede aplicar a la persona de Gabriel Fernández Ledesma. Cartelista, militante del Grupo Revolucionario de Pintores “30-30” y de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), y miembro del Departamento de Arte, Prensa y Propaganda (DAPP), Fernández Ledesma estaba convencido de que el arte tenía que desarrollarse en la interacción entre lo local y lo foráneo.¹⁶ Le interesaba promover y difundir el arte mexicano en su patria y en el extranjero al mismo tiempo que dar a conocer en México la obra de los artistas foráneos “para enriquecer la educación visual

14. Jörg Baberowski, *Selbstbilder und Fremdbilder: Repräsentation sozialer Ordnungen im Wandel* (Fráncfort y Nueva York: Campus Verlag GmbH, 2008), 9. La palabra *Bild* del texto original en alemán tiene un amplio espectro de significado e indica tanto “imagen”, en lo general, como “fotografía”, “dibujo”, “gráfica”, en lo particular, dependiendo del contexto.

15. Baberowski, *Selbstbilder und Fremdbilder*.

16. Raquel Tibol, “Gabriel Fernández Ledesma, promotor cultural”, *Proceso*, 3 de mayo de 1980 (consultado en marzo de 2020), <https://www.proceso.com.mx/128534/gabriel-fernandez-ledesma-promotor-cultural>.

de artistas, intelectuales y público”.¹⁷ En su viaje a Europa en 1929 buscaba asimilar las vanguardias extranjeras e incorporarlas a las formas nacionales.¹⁸ En 1930 y 1931 llevó a la Feria Iberoamericana de Sevilla una selección de obras de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, de la de Escultura y Talla Directa y de los Centros Populares de Pintura.¹⁹ Dicha feria era un escaparate muy importante para la propia SEP, en la que el gobierno mexicano, un siglo después de la declaración de independencia de España, presentaba los adelantos en materia educativa como muestra de los logros de la Revolución.²⁰

Fernández Ledesma tuvo una gestión cultural importante durante el cardenismo. La presidencia de Lázaro Cárdenas del Río, de 1934 a 1940, se rigió por primera vez por un Plan Sexenal de Gobierno que tenía como pilares fundamentales, de acuerdo con Elvia Montes de Oca Navas, “la defensa de los recursos naturales del país, la aplicación de las leyes laborales a favor de los derechos de los trabajadores, el reparto de tierras en forma de ejidos y la reforma educativa que implantó la escuela socialista”. Cárdenas fue, sin embargo, acusado por sus detractores de encabezar un gobierno dictatorial, vertical, paternalista y populista.²¹

El cardenismo se desarrolló en el contexto mundial de la consolidación del poder nazi en Alemania, la invasión fascista de Etiopía —a la cual México se opuso con tenacidad frente a las Naciones Unidas—, la derrota en la Guerra Civil española del bando republicano cuyos exiliados fueron acogidos a instancias del presidente Cárdenas, el estallido de la segunda guerra mundial con la invasión de Polonia y la Unión Soviética por parte del Tercer Reich.

Ante ese panorama, la Exposición Internacional de Carteles de 1934 no podía estar ajena a consideraciones políticas e ideológicas, sobre todo porque el cartel era percibido claramente como un medio propagandístico. Sin embargo, la relación entre arte e ideología no es directa, y, como se mostrará, varios

17. Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma*, 52-53.

18. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 5, núm. 81.

19. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 5, núm. 79.

20. Carlos Martínez Valle y Eugenia Roldán Vera, “Exhibiting the Revolutionary School: Mexico in the 1929 Ibero-American Exhibition in Seville”, en *Bureau International des Expositions Bulletin* 2006, ed. Volker Barth (París: BIE, 2006), 131-156.

21. Elvia Montes de Oca Navas, “La disputa por la educación socialista en México durante el gobierno cardenista”, *Educere* 12, núm. 42 (julio-septiembre de 2008), 495, <https://www.redalyc.org/pdf/356/35614569010.pdf>.

3. Ottomar Anton Hapag,
*Deutscher Schnelldienst/
Hamburg-Amerika Linie/
Nach Cuba und Mexiko*, ca.
1933, cartel. Cenidiap/INBAL,
Fondos microfilmados, Fondo
Gabriel Fernández Ledesma,
rollo 11, núm. 322.



motivos iconográficos de la exposición se apropiaron y reutilizaron con intenciones políticas muy diferentes.

El objetivo de la Exposición Internacional de Carteles que organizó en 1934 era, según el propio Fernández Ledesma, establecer el grado de adelanto técnico de México en el campo de las artes gráficas e incorporar elementos estilísticos y temáticas sociales inspirados por las vanguardias extranjeras en el proceso de definición de un “estilo nacional mexicano”.²² En el folleto de invitación a la exposición, Fernández Ledesma describía las características de un cartel bien ejecutado: “debe estar estructurado en el mismo andamiaje geométrico de la tipografía o la composición mural” y “bastarse a sí mismo como

22. Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma*, 52.

todo organismo”, “contener su orden, su principio y su fin”. Además, el cartel tenía que estar dirigido según él “siempre hacia las masas”, razón por la cual “sale hasta la calle, y desde la pared grita su objeto a las gentes que pasan”. Es así como “la voz del buen cartel siempre se escucha”.²³

Los carteles que conformaban la exposición provenían de 14 diferentes países y su temática era variada, desde propaganda política hasta la publicidad comercial. Durante el tiempo que permaneció abierta, del 22 de febrero al 14 de marzo de 1934, la afluencia total del público se calculó en 11,250 personas, cifra que evidencia el éxito de la exposición.²⁴ En julio del mismo año la exposición se trasladó a la ciudad de Monterrey,²⁵ y los carteles del lote soviético se expusieron durante un año en otras tres o cuatro ocasiones distintas. Por ejemplo, del 20 de febrero al 7 de marzo de 1935 se celebró la exposición “Carteles de la URSS” en el recién estrenado Palacio de Bellas Artes, como da cuenta *El Nacional* con una foto de su inauguración.²⁶ Esa exposición incluía al menos tres carteles ya expuestos en 1934.²⁷

La exposición de febrero de 1934 se describió con amplitud en varios periódicos publicados los días 22 y 23 de febrero. *El Universal Gráfico. Diario ilustrado de la tarde* informaba sobre la proveniencia internacional de los afiches, las técnicas empleadas para su realización, “tanto la tipografía pura y con viñetas grabadas en madera, como otros procedimientos gráficos tales como la litografía, offset y fotograbado”, de uso de carácter sobre todo comercial, lo que evidenciaba “las inmensas posibilidades de la cartelería moderna y en general de todas las artes gráficas aplicadas a la propaganda”.²⁸ El dato que concierne a los aspectos técnico-artísticos de producción de las obras lo confirmaba *El Universal*, el cual además señalaba que Fernández Ledesma incluyó, con fines didácticos, “carteles malísimos”.²⁹ La muestra también se reseñó en *El Maestro Rural*, una de las revistas que filtraba las directivas oficiales en el ámbito educativo y “la primera en funcionar como intermediaria entre las clases populares rurales

23. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 11, núm. 276 y 277.

24. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 11, núm. 50.

25. “Una Sala de Arte para Monterrey”, *El Porvenir*, 2 de julio de 1934, 5.

26. “Inauguración de la Exposición de carteles rusos”, *El Nacional*, 21 febrero de 1935, 5.

27. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 11, núm. 571.

28. “Se inaugura en Educación una exposición de carteles”, *El Universal Gráfico. Diario ilustrado de la tarde*, 22 de febrero de 1934.

29. Kiff, “En la Sala de Arte, una bella exposición de carteles”, *El Universal. El Gran Diario de México*, 23 de febrero de 1934.



4. Autoría desconocida (posiblemente de Gabriel Fernández Ledesma), *Diego Rivera. Exposición de óleos, dibujos y fotografías de su obra mural en Detroit y Nueva York del 19 de julio al 4 de agosto en la Sala de Arte*, cartel. Cenediap/INBAL, Fondos microfilmados, Fondo GFL, rollo II, núm. 342.

5. Autoría desconocida (posiblemente de Gabriel Fernández Ledesma), *Escuelas de Pintura al Aire Libre. Exposición colectiva en la Sala de Arte del 3 al 17 de diciembre*, anuncio en *El Maestro Rural* (15 marzo de 1934): 29.

y la Secretaría de Educación Pública”.³⁰ En el apartado de “Información nacional” se encuentran referencias y comentarios entusiastas sobre la exposición, “novedoso suceso artístico que ha atraído público numeroso [con carteles] de Rusia, Alemania, Italia, Suiza, Francia, España, Portugal y México”.³¹

La prensa también se refería a las características técnicas, artísticas y al contenido de los carteles, ya fuera publicitario o propagandístico, según su país de procedencia. Ahí estaban los carteles “fuertes, severos, impecables, pulcros, de Alemania”, que “parecen trazados con guantelete”; los de España se

30. Verónica Ruiz Lagier “*El Maestro Rural* y la *Revista de Educación*. El sueño de transformar al país desde la editorial”, *Signos Históricos* 15, núm. 29 (enero-junio de 2013), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202013000100002 (consultado en marzo de 2020).

31. *El Maestro Rural*, “Información nacional” (15 de febrero de 1934): 28-29.

describían como “carteles alegres en que juegan partidas de ajedrez la luz y la sombra”: “Balears, la Isla de las Maravillas” (fig. 1);³² “Santiago de Compostela, el camino de los peregrinos”; “Huelva, cuna de América”. Desde Brasil, “Río de Janeiro nos cede, en triángulitos omnicolores, un Arlequín”,³³ y “Portugal ofrece una ciudad: *Coímbra, fuente de arte y de poesía*” (fig. 2). Los carteles de Francia y Bélgica son tan extraordinarios que “falta tiempo para elogios”.³⁴ “Los carteles de Italia seducen. Parecen pintados con los colores de sus vinos”.³⁵ Los carteles más comentados eran los de la Unión Soviética, que eran también los más numerosos, a los cuales dedicaré un apartado especial.

A pesar de un rechazo categórico hacia los contenidos de la “egoísta” publicidad que distinguían los carteles provenientes de Europa y Estados Unidos, de estos últimos se admiran las técnicas y la ejecución gráfica. Destacan el de la marca estadounidense Remington (uno de los primeros fabricantes de máquinas de oficina)³⁶ y de cruceros que prestaban sus servicios en el océano Atlántico y el mar Mediterráneo, como el afiche de Ottomar Anton para la línea Hapag (fig. 3),³⁷ descrito en la tarjeta explicativa como la obra “más sintética y elocuente” de todo el lote de cartelería alemana en términos de elaboración, maquinaria y procedimiento de reproducción.³⁸

De Japón se hablaba de un cartel que representaba “el Gran Buda de Kamakura” y de otro en el que “sonríen en lacas las flores del manzano”.³⁹ La

32. Este cartel lo elaboró Josep Renau, quien durante la Guerra Civil española produjo múltiples carteles en favor de la lucha republicana. Conoció en Valencia al muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, entonces teniente coronel para el Ejército Popular, como afirma Pedro Corral en *Desertores: la Guerra Civil que nadie quiere contar* (Barcelona: Random House Mondadori, 2006), 63. Siqueiros lo invitó a México para colaborar en el mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, comenta Paola Uribe en “Josep Renau: militancia política y fotomontaje en México”, *Reflexiones Marginales* 6, núm. 41 (octubre-noviembre de 2017).

33. El cartel *Carnival en Rio Via VARIG* corresponde perfectamente a esta descripción. Fechado en 1960, con la silueta de un avión a turbina es probablemente la misma imagen que se describe en la nota de Kiff, *El Universal*, 23 de febrero de 1934, utilizada tres décadas después. Véase <https://www.picuki.com/media/2248872522001216179> (consultado el 15 de marzo de 2022).

34. Kiff, “Sala de Arte”.

35. Kiff, “Sala de Arte”.

36. *El Maestro Rural*, “Información nacional” y Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 337.

37. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 322.

38. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 323.

39. Son obras de Kawase Hasui (1883-1957): *Gran buda de Kamakura*, <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc205772> (consultado el 15 de marzo de 2022) y *El templo de Myohon*, <https://www.mutualart.com/Artwork/-Kamakura-Myohonji--Kaido--Myohon-Temple/D67EF8E46EB->

presencia de Japón en la exposición evocaba la Exposición de Arte Japonés de 1931 realizada en la misma Sala de Arte —antes en 1927 en la Biblioteca Nacional de México— en honor a los estudiantes universitarios japoneses que visitaban el país.⁴⁰ Sus curadores fueron Gabriel Fernández Ledesma y el artista japonés Tamijii Kitagawa quien, establecido en México, se desempeñó en calidad de pintor y maestro para las Escuelas al Aire Libre de Tlalpan y las Escuelas Libres de Pintura de Taxco.⁴¹ La colaboración entre Kitagawa y Fernández Ledesma y el sucesivo desarrollo del japonés como artista y docente en México evidencian, una vez más, la necesidad de abandonar la idea de identidades culturales homogéneas, con fronteras nacionales cerradas, para poder postular, como sugiere Mayer, una definición de identidad amplia y pluricultural: los estilos “nacionales” se construyen en relación con otros estilos.⁴²

Los carteles mexicanos en la exposición de 1934

En la exposición de 1934, de acuerdo con *El Maestro Rural*, se expusieron carteles de “dibujantes como Fernández Ledesma, Leal, Revueltas, y algunos más, [...] autores de carteles admirables, ya para anunciar exposiciones y eventos artísticos, o para campañas culturales y sociales, como la realizada por el ¡30-30!”.⁴³ Este último se refería al *Manifiesto Treinta-treintista* de la formación vanguardista de pintores mexicanos ¡30-30!, una crítica hacia los funcionarios del gobierno, cartel que, según *El Universal*, figuraba en la exposición.⁴⁴ En ese

8BEB7 (consultado el 15 de marzo de 2022) Hasui se considera el artista más prominente de estampa paisajística del siglo xx, iniciador del movimiento de la “nueva estampa” japonesa según Kendall H. Brown, Brill Universiteit Leiden, 1 de enero de 2003 (consultado en marzo de 2020), <https://brill.com/flyer/title/13321?print=pdf>.

40. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 11, núm. 133-138.

41. Yuko Kikuchi, “Minor Transnational Inter-Subjectivity in the People’s Art of Kitagawa Tamiji”, *Review of Japanese Culture and Society*, núm. 26 (2014): 268, en <http://www.jstor.org/stable/43945802> (consultado el 15 de marzo de 2022).

42. Mayer, “Transnational and Transcultural”, 55.

43. “Información nacional”, 29. El grupo de pintores se inspiró en el homónimo rifle modelo Winchester 30-30, carabina ocupada durante la Revolución mexicana.

44. Kiff, “Sala de Arte”. Véase también Laura González Matute, “¡30-30!, Órgano de los pintores de México, 1928”, *Reflexiones Marginales*, dossier núm. 41. *Hojear el siglo xx* (2 de mayo de 2021), <https://reflexionesmarginales.com.mx/blog/2017/09/30/30-30-organo-de-los-pintores-de-mexico-1928/> (consultado el 15 de marzo de 2022).

periódico se describen dos carteles mexicanos más, titulados *Para ser eficaz el cartel, debe impresionar desde el primer momento* y *El obrero que piensa, no bebe; el obrero que bebe no piensa*.⁴⁵

En el archivo de Fernández Ledesma se aprecia que los carteles mexicanos eran, en su mayoría, carteles bicolores realizados con la técnica xilográfica, con imágenes simplificadas al punto de parecerse a caracteres tipográficos. Además, una litografía original de Emilio Amero,⁴⁶ junto con otras xilografías creadas por la Sala de Arte, el Departamento de Bellas Artes de la SEP y la Escuela Central de Artes Plásticas promovían eventos de artes plásticas, fotográficas y teatrales.⁴⁷ Entre ellos resaltan la muestra del fotógrafo Paul Strand⁴⁸ y la exposición de los óleos y dibujos de Diego Rivera (fig. 4).⁴⁹ *El Maestro Rural* muestra un cartel que lleva un largo pie de foto explicativo: “Cartel Tipográfico editado por los Talleres Gráficos de la Nación. La figura del niño que lo ilustra está sugerida con bancos lisos de madera, procurando obtener así una relación estricta entre dicha ilustración y los tipos móviles, de madera también” (fig. 5).⁵⁰

Un cartel del Departamento de Bellas Artes de la SEP dedicado al 17 Festival de Teatro al Aire Libre a cargo de la Escuela de Plástica Dinámica⁵¹ se encuentra además fotografiado en el apartado “El arte en la esquina”, de Antonio Acevedo Escobedo, en *Revista de Revistas* (1933).⁵² El artículo describe la innovadora labor educadora en el ámbito de la cartelería de Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma, “apasionados conocedores [...] de las más antiguas y más nuevas sutilezas tipográficas” al confeccionar y arreglar múltiples carteles “de simple y depurada forma”, “rompiendo con los medios y modos habituales”, con “calculadas disidencias de los tipos” que formaron una nueva generación de estudiantes de arte gráfico y dieron fisionomía a “armoniosas composiciones” para lo que se sirvieron de simples letras, o sea de los “tipos

45. Kiff, “Sala de Arte”.

46. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 325.

47. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núms. 316, 318, 327, 333.

48. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 312.

49. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 342.

50. *El Maestro Rural*, “Información Nacional”, 28-29.

51. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 312.

52. El apartado de dicho periódico se encuentra reproducido en copia fotostática junto a otros carteles con las mismas características tipográficas y compositivas en Salvador Albifiana, coord., *México Ilustrado* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014), 20.

6. Varvara Stepanova,
portada de la revista *Kino-
Fot*, Moscú, núm. 3 (1922).



desnudos, reforzados a veces por otros que tallan a mano en madera y entonados con tintas admirablemente bien escogidas, los que [...] se unen para formar sugestivos cuerpos arquitectónicos.”⁵³

El Universal afirmaba que “los carteles mexicanos se parecen un poco a los rusos y otro poco a los italianos”.⁵⁴ Aunque la semejanza con los carteles italianos es más difícil de detectar en las fuentes de las que se dispone, ciertamente en varios carteles mexicanos se aprecia una recepción de la composición tipográfica bitonal de los constructivistas soviéticos Georgi y Vladimir Stenberg, Alexei Gan y Alexander Rodchenko. En particular, el uso de formas geométricas de diferentes tonalidades de rojo para remarcar el texto con caracteres

53. Véase a propósito Albiñana, *México Ilustrado*, 20.

54. Kiff, “Sala de Arte”.

tipográficos simples de color negro hace que se asemejen de manera notable a las portadas de la revista soviética *Kino-Fot* realizadas por Varvara Stepánova (fig. 6), en la década de los años veinte.⁵⁵

Los carteles mexicanos siguen, al igual que aquellas portadas, las leyes de Gestalt⁵⁶ y adoptan la simplificación de los caracteres tipográficos promovida por la Nueva Tipografía.⁵⁷ Llama la atención un cartel del propio Fernández Ledesma de ese estilo:⁵⁸ de él se describía en las leyendas al pie que “la composición puramente tipográfica [...] interpreta plásticamente el sujeto de que habla al sugerir el corte de una construcción arquitectónica” (fig. 7).⁵⁹

*Los carteles de la Unión Soviética y su relación con los medios
de propaganda y educación en México*

Los carteles de la Unión Soviética eran los más numerosos en la Exposición y los que llamaron más la atención de los reseñadores. Estaban enfocados en celebrar las grandes figuras del Partido Comunista de la URSS y los logros del

55. Véase Juan Manuel Bonet, *Divagaciones soviéticas, vanguardias rusas. El vértigo del futuro* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2015).

56. Respecto a la Gestalt, que se difundió como teoría psicológica durante la República de Weimar, Ian Verstegen (*Arnheim, Gestalt and Art: A Psychological Theory* [Viena, Nueva York, 2005, 1-2]) señala: “According to Gestalt thinking, the world and the human mind both share principles of ordering. It is not a matter of imposing order on nature or escaping in our minds an irrational outer world, rather, the way our minds work is precisely due to the principles that order nature. [Según el pensamiento de Gestalt, el mundo y la mente humana comparten los principios del orden. No se trata de imponer orden en la naturaleza o de escapar en nuestras mentes a un mundo exterior irracional, más bien, la forma en que nuestras mentes trabajan se debe precisamente a los principios que ordenan la naturaleza]”. La organización perceptiva del cerebro humano hace que elementos desordenados sean ordenados por naturaleza durante el proceso de percepción hacia la significación.

57. Según Raquel Pelta, Nueva Tipografía es “un término que ya en su momento se aplicó para designar el trabajo de una nueva generación de grafistas que comenzó su andadura durante la década de los años veinte y que se extendió por Alemania, Rusia, Holanda, Checoslovaquia, Suiza y Hungría, principalmente. Tal y como señalaba Jan Tschichold, puede decirse que los comienzos de la Nueva Tipografía se situarían en Alemania durante la primera guerra mundial, con movimientos de vanguardia como el dadaísmo —cuya influencia reconocía el mismo Tschichold en los años treinta del siglo xx”, <http://www.monografica.org/04/Art%C3%ADculo/5824> (consultado en marzo de 2020).

58. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 313.

59. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 314.

7. Gabriel Fernández Ledesma, cartel de la Exposición de la Escuela Superior de Construcción. Sala de Arte, del 22 al 6 de marzo de 1933. Cenidiap/INBAL, Fondos microfilmados, Fondo Gabriel Fernández Ledesma, rollo 11, núm. 313.



proletariado en el proceso revolucionario socialista, como en la producción industrial y agrícola de principios de la década de los años treinta. Algunos carteles soviéticos eran leyendas gráficas y se caracterizaban por su *télos* didáctico e instructivo (sobre todo en las fábricas). A la cartelería soviética *El Maestro Rural* le da gran preeminencia y refiere que la potencia evocativa y habilidad técnica de los carteles rusos es excelente.⁶⁰ *El Universal* también le asigna un amplio espacio, y precisa que se trata “entre tantas excelencias, una selección”.⁶¹ Un artículo de ese diario analiza las obras de Gustav Klutssis tituladas *De la Rusia de la NEP surgirá la Rusia socialista* (fig. 8), que remite a Vladimir Ilich Lenin, *La URSS es la brigada de choque del proletariado mundial*, en donde aparecen Yosef Stalin y personajes del Politburó del PCUS de 1934, y *Cumpliremos con el plan de grandes trabajos* (1931), que se considera “uno de los mejores carteles”.

Este último cartel tiene parecido con un detalle de la obra mural *La cooperativa* de Diego Rivera de 1929 en la cual unos obreros votan una orden del día

60. *El Maestro Rural*, “Información nacional”, 28-29.

61. *El Universal*, citado en Kiff, “Sala de Arte”.

en una asamblea.⁶² Para explicar esta similitud, sirve recordar que Rivera había hecho una estancia en la Unión Soviética (país que él admiraba y al cual estaba ligado por su militancia comunista) junto a una delegación mexicana de la cual formaba parte entre 1927 y 1928, en la cual participó en debates sobre temas artísticos, para estrechar lazos con los intelectuales rusos, y realizó decenas de dibujos que representaban las escenas de la vida soviética.⁶³ Sin embargo, debido a una campaña de difamación hacia su nombre entre los soviéticos, se le negó la oportunidad de pintar en el Palacio del Ejército Rojo y se vio obligado a regresar a su patria por las fuertes divergencias con los artistas de Moscú. Es difícil establecer si Klutskis y Rivera cruzaron sus caminos en aquel entonces; no obstante, es notable la coincidencia en la cual, un año después del regreso de Diego a México, ambos artistas retratan el mismo tema, el de una masa de manos obreras abiertas levantadas en un bloque compacto al votar en una asamblea.

El mismo cartel soviético *Trabajadoras y trabajadores. Todos voten en las elecciones de los consejos de fábrica* de Klutskis (1930) (fig. 9) tiene un andamiaje y varios elementos compositivos —unas manos extendidas en una silueta blanca más grande que las engloba a todas— que lo hacen casi idéntico a una ilustración del libro *Italiani e stranieri alla mostra della Rivoluzione Fascista*, de Francesco Gargano (fig. 10); esta obra se publicó un año después de la exposición organizada por Fernández Ledesma, en 1935.⁶⁴

Otro cartel de Klutskis, titulado *La URSS es la brigada de choque del proletariado de todo el mundo. Proletarios de todos los países: defendedla*, retrata a un imponente obrero con overol que está empuñando una bandera roja y a sus pies se encuentran rostros multiétnicos (fig. 11).⁶⁵ Otros carteles de la URSS fueron *Transformamos Moscú en una ciudad socialista modelo de un país proletario* de Olga Konstantinovna Deineko (1931),⁶⁶ la obra *Plan bolchevique de la*

62. El cartel de Klutskis, de hecho, aparece en la Unión Soviética en varias versiones con el mismo fotomontaje y un texto diferente para adaptarlos a otras temáticas y situaciones. Además de *Cumpliremos con el plan de grandes trabajos* encontramos, por ejemplo, *Trabajadoras y trabajadores. Todos voten en las elecciones de los consejos de fábrica* (fig. 9).

63. https://es.rbth.com/internacional/america_latina/2017/08/28/por-que-el-mexicano-diego-rivera-huyo-de-la-URSS_829766 (consultado el 17 de abril de 2021).

64. Se trata de una rendición tipográfica de la obra futurista *Adunate* de Giuseppe Terragni, presentada en la Sala O de la Exposición de la Revolución fascista de 1932 en Roma. Francesco Gargano, *Italiani e stranieri alla mostra della Rivoluzione Fascista* (Roma: SIAE, 1935), 78.

65. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 339.

66. “Hoy se inaugura la interesante exposición de carteles”, *El Nacional*, 22 de febrero de 1934, 7 y Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 324.



8. Gustav Klutsis, *De la Rusia de la NEP surgirá la Rusia socialista*, 1930, cartel. D.R.© Gustav Klutsis/SOMAAP/ ARSNY/2022

siembra de Vasily Nikolaevich Elkin (fig. 12)⁶⁷ y el afiche *¡Viva nuestro Gorki! Saludo del proletariado a su más grande escritor y luchador*.

El Maestro Rural, por su parte, incluye en el apartado de “Información nacional” la foto de uno de los carteles dedicados al plan quinquenal: *Cada fábrica, cada hacienda para el decisivo tercer año*.⁶⁸ La foto del mismo afiche aparece en el periódico *El Nacional* del 3 de marzo de 1935⁶⁹ junto con los car-

67. Cenidiap, Fondo GEL, rollo 11, núm. 340.

68. *El Maestro Rural*, “Información nacional”, 28-29.

69. Leal, “Artes plásticas”, *El Nacional*, 3 de marzo de 1935, 31.



9. Gustav Klutsis, *Trabajadoras y trabajadores. Todos voten en las elecciones de los consejos de fábrica*, cartel, 1930. D.R.© Gustav Klutsis/SOMAAP/ ARSNY/2022

teles *La brigada de asalto industrial. Proletarios de todos los países uníos*⁷⁰ y *Obreira del sector industrial de asalto eleva la calidad de tu producción*.⁷¹ Los carteles dedicados al papel de la mujer trabajadora en la Unión Soviética fueron más de uno. De hecho, en la “nota de Kiff” de *El Universal*,⁷² el periodista concluye de forma irónica: “Por fin nos llevamos, entre ceja y ceja, otro cartel ruso: *De todos los países del mundo sólo la URSS contará con un millón doscientas mil mujeres en la industria*. Sea para bien. Nosotros quisiéramos contar siquiera con una!...” En este caso, como han sugerido, entre otros. Jürgen Schriewer⁷³

70. Leal, “Artes plásticas” y Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 339.

71. Leal, “Artes plásticas”.

72. Kiff, “Sala de Arte”.

73. Jürgen Schriewer y Hartmut Kaelble, *La comparación en las ciencias sociales e históricas: un debate interdisciplinar* (Barcelona: Octaedro/Universidad de Barcelona-Instituto de Ciencias de la Educación, 2010), 8.



10. Francesco Gargano,
portada del libro *Italiani
e stranieri alla mostra
della Rivoluzione Fascista*
(Roma: SIAE, 1935), 78.

y Hartmut Kaelble y Friedrich H. Tenbruck,⁷⁴ en los procesos de “difusión transcultural” diferentes grupos sociales encuentran sus propias “identidades colectivas” al entenderse y distinguirse del “Otro”, de modo que la comparación con el exterior sirve para fomentar un discurso interno que, en este caso, evidencia el papel de marginalidad de la mujer mexicana en las fábricas.

74. Friedrich H. Tenbruck, “Was war der Kulturvergleich, ehe es den Kulturvergleich gab?”, en Joachim Mattes, ed., *Zwischen den Kulturen? Die Sozialwissenschaften vor dem Problem des Kulturvergleichs* (Gotinga: Otto Schwarz y Co., 1992), 13-35.

De la cartelería soviética expuesta en 1934 derivaron algunas transmisiones iconográficas aún más concretas. En el primer cartel del Departamento de Asuntos Indígenas (DAI)⁷⁵ de 1936, ampliamente distribuido entre las poblaciones “aborígenes” para que “dejaran de desconfiar de las acciones del gobierno y participaran activamente en los programas de aculturación”,⁷⁶ vemos la figura de Lázaro Cárdenas con una mano extendida hacia adelante y la otra en su bolsillo, en una postura que recuerda en todo a aquella de Lenin en el cartel de Gustav Klutsis, *De la Rusia de la NEP surgirá la Rusia socialista* (1930) (fig. 8). Haydeé López Hernández describe cómo Cárdenas estaba representado en el cartel de la DAI: “erguido, de frente, con el rostro levantado. Su mirada se eleva, siguiendo el brazo que se extiende hacia el cielo, a la lejanía”. En lugar del paisaje modernista urbano e industrial soviético, con las masas apartadas en la superficie neutra del cartel, podemos apreciar en “el fondo, una masa indígena, estructuras prehispánicas majestuosas y un cielo despejado”. Cárdenas mira hacia adelante, hacia el futuro, y está fundido con las masas indígenas que lo respaldan. Atrás de ellos, unas construcciones prehispánicas reconectan esta diada con el pasado ancestral de México. Según López Hernández, el cartel “reúne, con perfecto orden y clara intención, el pasado, presente y futuro de la realidad construida alrededor del indígena durante el cardenismo” y conduce la mirada desde el general que ocupa el primer plano “hacia el horizonte, un cielo despejado, luminoso, que indica el futuro de igualdad socialista”. La didascalía del poster del DAI, “La integración del indio a la civilización moderna debe hacerse, no como un acto de piedad, sino de justicia LÁZARO CÁRDENAS”, hace hincapié en la necesidad de hacer confluir a las masas indígenas en el *corpus* de la nación.⁷⁷

Ahora bien, el artículo de *El Maestro Rural* concerniente a la exposición de carteles de 1934 se enfoca, sobre todo, en las posibilidades didácticas y pedagógicas que poseen algunos carteles específicos: los periódicos murales. Se

75. El DAI fue creado, explica Haydeé López Hernández, “por decreto presidencial el 30 de diciembre de 1935 como parte del Plan Sexenal y de la adopción de la doctrina socialista plasmada en la reforma del artículo 3° constitucional y como base del proceso educativo que pretendía el mejoramiento de la clase laborante” (“De la gloria prehispánica al socialismo. Las políticas indigenistas del cardenismo”, *Cuicuilco* 20, núm. 57 [2013]: 48-49, en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35130567003>) (consultado el 15 de marzo de 2022).

76. López Hernández, “De la gloria prehispánica al socialismo”, 48.

77. López Hernández, “De la gloria prehispánica al socialismo”.

11. Gustav Klutsis, *La URSS es la brigada de choque del proletariado de todo el mundo. Proletarios de todos los países: defendedla*, 1931, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Riga.
D.R.© Gustav Klutsis/ARS/
SOMAAP/2022



describe también el alto grado de complejidad que podían alcanzar.⁷⁸ Este tipo de cartel se ocupó a lo largo del siglo xx en la URSS y en otros países del pacto de Varsovia como medio de información laboral y adoctrinamiento ideológico.

En México el estilo del cartel en periódico mural era anterior a la exposición de 1934. Como se lee en el mismo artículo de *El Maestro Rural*, “la Secretaría de Educación tuvo un periódico mural, es decir, un cartel, para utilizar este medio de difusión de ideas gráficas en las vastas regiones del país, donde

78. *El Maestro Rural*, “Información nacional”, 29.



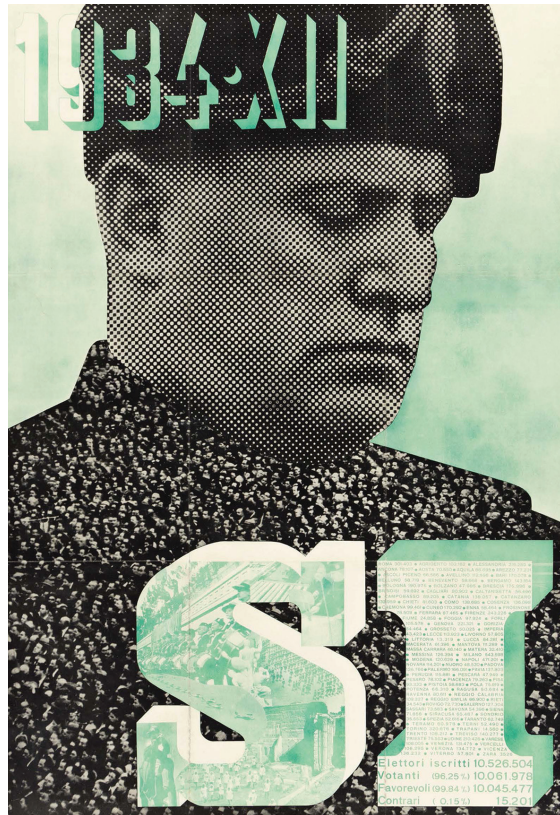
12. Vasily Nicolaevich Elkin, *Plan bolchevique de la siembra*, 1931, cartel. Cenidiap/INBAL, Fondos microfilmados, Fondo GFL, rollo 11, núm. 340.

todavía los que saben leer y escribir forman una pequeñísima minoría”.⁷⁹ De hecho, el uso de recursos didácticos gráficos diversos tenía que ver con las reformas educativas de principios del siglo xx y la Escuela Activa en las décadas de los años veinte y treinta, que fueron resultado de un proceso de interrelaciones globales entre expertos de la educación, con viajes educativos, intercambios entre docentes, estudios internacionales, asociaciones, congresos y periódicos internacionales que contribuyeron a la difusión de transferencias e intercambios transnacionales.⁸⁰ En ese contexto transnacional educativo, el

79. *El Maestro Rural*, “Información nacional”, 28-29.

80. Mayer, “Transnational and Transcultural”, 52.

13. Xanti Schawinsky,
1934·XII-SI.



periódico mural soviético se presenta en la revista *El Maestro Rural* como un importante medio de innovación didáctica para la divulgación de información e ideas entre la población poco alfabetizada, por sus presuntas características de mayor claridad e inmediatez respecto al puro texto escrito, y auspicia que esta práctica siga expandiéndose en México.⁸¹ La forma como se refirieron a ese tipo de cartel las revistas y los periódicos mexicanos sugiere que los carteles soviéticos reforzaron y justificaron la práctica de ocupar el periódico mural en las escuelas de México. Su uso se intensificó en los años posteriores a 1934 en campañas culturales de la SEP y de combate a los “vicios”, la “ineptitud” y analfabetismo de las poblaciones rurales.

81. *El Maestro Rural*, “Información nacional”, 28-29.

Los carteles italianos: la iconografía fascista y su disimulada transferencia en el México de Lázaro Cárdenas

A los carteles de Italia los medios mexicanos les dedican líneas muy densas y reveladoras respecto a sus técnicas y contenidos. La prensa distinguió entre los carteles de propaganda política y los que no lo eran: “En la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública —inician los artículos de *Excelsior* y *El Nacional*— se inaugurará hoy por la noche, a las 19 horas, una interesante exposición de carteles. Al lado de ejemplos de propaganda socialista rusa aparecen en esta exposición carteles italianos y fachistas, así como otros franceses, americanos, españoles, belgas y alemanes.”⁸² La distinción que los autores (o el autor) de los artículos hacen respecto a estos carteles entre “italianos y fachistas” indica que algunos carteles de Italia no se percibieron como cargados de ideología o finalidad política; cabe señalar que la distinción no se emplea para los carteles alemanes.

Respecto de los carteles “fachistas”, destaca una representación de Mussolini descrita por *El Universal*, en la que “el Duce abre la boca y frunce el ceño y congrega en él todas las miradas, todas las letras, todos los matices. Caudillo vivo”.⁸³ Se trata de la obra del suizo Xanti Schawinsky titulada *1934·XII-SI* (fig. 13), producida por el Studio Boggeri en 1934. El cartel fue un complemento al periódico *La Rivista* en ocasión de las elecciones generales que se celebraron en forma de referéndum, en el cual los votantes podían votar “Sí” o “No” para aprobar la lista de diputados designados por el Gran Consejo del Fascismo para el Parlamento. Nicola Matteo Munari, en su análisis de dicho cartel, señala que Schawinsky usó el fotomontaje para representar a Mussolini como una entidad formada por los ciudadanos y al cual los ciudadanos pertenecen, de manera que la gente y su líder son identificados como la misma cosa. Así, el cartel constituye una única figura del líder (la cabeza) que se funde con la masa (el cuerpo), a semejanza de la portada de Abraham Bosse para el *Leviatán* de Thomas Hobbes (1651).⁸⁴

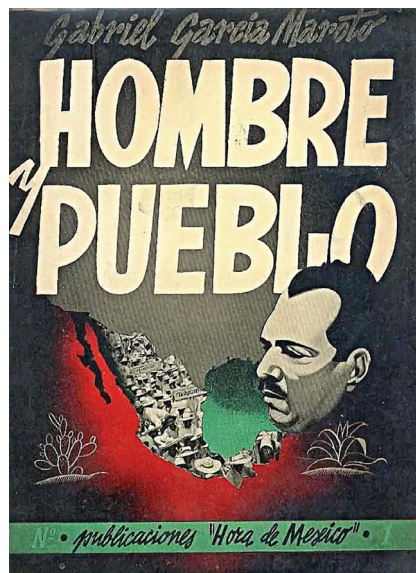
Este recurso gráfico para representar a un líder lo encontramos posteriormente en varias ocasiones en México. Destaca la portada del libro de

82. *Excelsior*, 22 de febrero de 1934, y “Hoy se inaugura”.

83. Kiff, “Sala de Arte”.

84. Nicola Matteo Munari, “Archivio Grafica Italiana” (consultado en marzo de 2021), <http://www.archiviograficaitaliana.com/project/226/>

14. Portada de Josep Renau del libro de Gabriel García Maroto, *Hombre y pueblo* (Ciudad de México: Hora de México, 1940), tomada de <https://cloudio.todocoleccion.online/libros-segunda-mano-pintura/tc/2018/09/05/18/132495810.webp>. Cortesía “Fundació Josep Renau-València”.



Gabriel García Maroto, *Hombre y pueblo*, realizada por Josep Renau,⁸⁵ artista español que luchó contra la invasión fascista durante la Guerra Civil española. La imagen muestra el rostro de Lázaro Cárdenas de perfil, mirando hacia abajo con una expresión facial muy parecida a la del Duce del cartel de Schawinsky. Donde termina el rostro de Cárdenas empieza una silueta que es un mapa blanco de México con su típica forma de hoz, al cual se superpone una fotografía en blanco y negro de trabajadores en un desfile; la imagen está contorneada con tonos rojos y verdes, para completar el tricolor de la bandera nacional. El mapa geográfico parece así formar un cuerpo sinuoso que avanza retorcido, encabezado por Cárdenas que mira hacia atrás a la

85. Paola Uribe (2017) presenta la trayectoria única del artista catalán. Renau, militante comunista español, fundó la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, y durante la Segunda República española entre 1936 y 1939 fue director general de Bellas Artes. Produjo múltiples carteles y fotomontajes a favor de la lucha republicana. Es considerado uno de los artistas de vanguardia más importantes de España en la década de los años treinta. Como director general de Bellas Artes, Renau conoció a David Alfaro Siqueiros en Valencia. Incursionó también en el muralismo. Cuando terminó la Guerra Civil llegó a México invitado por Siqueiros a colaborar para la producción del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME).

masa de manifestantes, y recuerda la metáfora y la figura del mito griego del cangrejo que avanza hacia el futuro y mira hacia el pasado. Su mirada apaciguadora engloba en sí a la multitud, expresa gráficamente lo que el texto arriba sugiere: *Hombre y pueblo* (fig. 14) en la misma entidad y unidad de fines, una sola voluntad con los trabajadores, con el mismo andamiaje del cartel 1934·XII-SI (fig. 13).

Una clara transmisión iconográfica entre Italia y México derivada de la exposición de carteles de 1934 es la que tuvo lugar a partir de la imagen de un cartel realizado para una exposición agrícola en Italia que eventualmente apareció en la portada de un libro escolar mexicano. Diversas pistas permiten inferir que entre las piezas exhibidas en 1934 estaba una obra de Marcello Nizzoli, el cartel para la Segunda Exposición Nacional del Trigo y la Primera Muestra Nacional del Saneamiento Agrícola en Roma, en octubre del X año de la Era Fascista, es decir, en 1932. Este cartel (fig. 15) muestra una notable semejanza con la portada del libro *Levántate, libro quinto* impreso en México por la editora Herrero Hermanos en 1937 (fig. 16).

En la ilustración italiana (fig. 15) se aprecia, en el fondo a la derecha del observador, una llanura verde y soleada que se extiende en todas direcciones, hábilmente cultivada, saneada y fertilizada. Al lado izquierdo del canal se muestra un silo elevado. En el medio un fajo de trigo ocupa la entera superficie vertical trazada por las secciones áureas centrales. Las espigas del haz se elevan hacia arriba y los tallos se disponen de forma uniforme y forman un cilindro. En el primer plano, a la izquierda del observador, una mujer levanta un puño y jala con la mano un listón tricolor que aprieta y ciñe el haz de trigo. El listón traza una línea oblicua desde la base del haz de trigo hasta su puño, colocado en la sección central de la ilustración, y continúa hasta el borde extremo izquierdo, en forma de pañuelo. Éste lleva escritas las palabras *X Roma Ottobre* (diez, Roma, octubre). En la parte inferior del cartel, la leyenda *II Mostra Nazionale del Grano. I^a Mostra Nazionale delle Bonifiche, Villa Umberto I, Ottobre X*, anuncia al público el lugar y el periodo planeado para la exposición. La llanura fértil y ordenada alude al saneamiento de las Lagunas Pontinas, en la ciudad de Littoria (la actual Latina), una de las jactancias del régimen fascista italiano y tema secundario de la exposición. Por el atributo del haz de trigo, la mujer es fácilmente identificable con la diosa itálica Ceres, divinidad romana de los campos en su calidad de productores de cereales. El fajo de trigo, además de ser un símbolo de abundancia en la tradición grecorromana evoca la forma del símbolo más peculiar del Partito

15. Marcello Nizzoli,
portada de *Cosmópolis*
Magazine, Madrid, julio de
1930, fotografía Halloween
HJB, 2021, CC BY-NC-SA 2.0
<https://www.flickr.com/photos/halloweenhjb/5165247005/>



Nazionale Fascista: el haz de *lictors* (oficiales subalternos al servicio de los magistrados romanos).

La imagen se transfirió a la portada de *Levántate, libro quinto* (fig. 16) impreso en México por la editora Herrero Hermanos en 1937, libro de texto de historia de México en el cual encontramos una especie de panteón de los héroes nacionales mexicanos desde la Independencia hasta la Revolución, que incluye al presidente de aquel entonces, Lázaro Cárdenas. La imagen es casi idéntica al póster de Nizzoli, con algunas significativas modificaciones. En el fondo, a la derecha del observador, la llanura verde y soleada ha sido sustituida por una planta de agave, y en vez del puente de ladrillo y el silo hay una pirámide mesoamericana, ambos símbolos muy peculiares del nacionalismo mexicano. El canal artificial ha sido borrado. En el medio, el fajo de trigo ocupa la misma superficie

vertical trazada por las secciones áureas centrales, con las mismas dimensiones, proporciones y silueta que en la fig. 15. La mujer se sustituyó por un cuerpo y un rostro masculinos. El hombre tiene el puño levantado, pero el artista omite de forma intencional o fortuita el listón tricolor que se conecta de manera oblicua con la base del fajo de trigo. Este detalle le hace perder sentido global a la composición, en cuanto el puño levantado ya no “ciñe” el trigo, priva también al mismo fajo de su conexión con el haz de lictores fascista y mueve el foco de atención hacia el mero puño levantado. Esta omisión permite inferir que la transmisión iconográfica, en este caso, se dirigió de Italia hacia México, junto con la datación de las dos diferentes obras, ya que el afiche de Nizzoli se elaboró en 1932, mientras que la nueva edición de *Levántate, libro quinto* es de 1937. El puño levantado tiene una fuerte carga simbólico-ideológica, ya que identifica y pertenece a la cultura internacional socialista. Desde el puño del hombre sale hasta el borde extremo el mismo “pañuelo” que lleva ahora las palabras “Libro quinto”, en alusión al quinto grado de escuela primaria al cual estaba destinado. La leyenda en la parte inferior del cartel se sustituye por el título del libro, *Levántate* en letras mayúsculas y el nombre de la editorial: Herrero Hnos. Sucs. México. El hombre que protagoniza ahora la escena no es directamente identificable por el atributo del haz de trigo con divinidad alguna, ni romana ni prehispánica.

Marcello Nizzoli y Xanti Schawinsky fueron ambos artistas del despacho tipográfico milanés Studio Boggeri y parte de la generación desarrollada en el periodo de entreguerras de fuerte índole *mitteleuropea*, transnacional y vanguardista.⁸⁶ Nizzoli fue arquitecto y diseñador gráfico industrial. Su éxito se estableció durante el régimen fascista con su participación en la *Mostra dell'aeronautica italiana* de 1934. Con Giancarlo Palanti diseñó el Salone d'Onore en la exposición Trienal de 1936 en Milán, una brillante reconciliación entre el llamado en la época estilo nacional neoclásico con el modernismo europeo.⁸⁷ El suizo Alexander Schawinsky nació en 1904, hijo de un judío polaco. Estudió en Basilea, Zúrich y en Colonia. Se adhirió al movimiento de la Bauhaus en 1924 donde enfocó su atención en el diseño escénico, experimental y la fotografía, fue asistente de Oskar Schlemmer. En 1933, cuando los nazis tomaron el poder, migró a Italia, trabajó como diseñador gráfico del famoso Studio Boggeri en Milán para renombradas empresas como Cinzano,

86. Laura Delgado, *Historia del diseño* (2017) (consultado el 15 de marzo de 2022) https://issuu.com/lauradeldic/docs/delgadolaura_apuntes2.

87. <https://www.moma.org/artists/4316> (consultado el 2 de mayo 2021).



16. Portada del libro de autor desconocido, *Levántate, libro quinto* (Ciudad de México: Herrero Hnos. Suc., 1937).

Illy, Motta y Olivetti. En 1936 se trasladó a los Estados Unidos de América para dar clases en el Black Mountain College junto a Josef Albers.

Ahora bien, si los artistas gráficos mexicanos que adoptaron esta iconografía estaban agrupados en colectivos activos políticamente, tales como el TGP y la LEAR, para luchar contra el fascismo y el nazismo ya desde la llegada del buque propagandístico fascista *Nave Italia* en 1924⁸⁸ a Veracruz, ¿cómo es que uno de ellos se convirtió en fuente de inspiración para la portada de un libro de orientación socialista? Podemos deducir que, lejos de ser percibida como “fachista” y con finalidades de tinte político, la obra de Marcello Nizzoli fue

88. Laura Moure Cecchini, “The Nave Italia and the Politics of Latinità: Art, Commerce, and Cultural Colonization in the Early Days of Fascism”, *Italian Studies*, núm. 71 (2016): 1-30, <https://doi.org/10.1080/00751634.2016.1222755>.

quizá considerada como parte de los carteles “italianos” y “pintados con los colores de sus vinos”⁸⁹ (de hecho, la parte inferior del cartel de Nizzoli tiene tintes entre el morado y el borgoña), debido a su representación casi neutral, por lo menos a los ojos de un observador ajeno a la simbología del *Fascio*, del paisaje agrícola.

La ceguera inducida “por la potencia de esas obras” que indujo a creer que tan sólo se trataba de “una exposición de carteles rusos”⁹⁰ podría ser una ulterior explicación a la adopción por parte del autor de la portada de *Levántate, libro quinto* de la iconografía ocupada por el italiano Marcello Nizzoli, ya que el puño levantado, la espiga, el haz de varillas y el haz de trigo eran símbolos familiares a la iconografía socialista tanto internacional como mexicana.⁹¹ La eliminación en la imagen mexicana del listón tricolor que de la base del haz de trigo llega al puño apretado (separa de hecho los dos símbolos) puede indicar también una transformación consciente de un símbolo fascista en uno socialista. Con todo, resalta en la prensa mexicana una cierta admiración disimulada respecto al empleo de los carteles en Italia que celebraban al Duce, “Caudillo vivo” de la Rivoluzione fascista y a los cuales los mexicanos “se parecen un poco”.⁹²

Conclusiones

En el México posrevolucionario, el cartel se posicionó entre el mural, más institucional, y la pintura de caballete, considerada prerrogativa de la burguesía. El mural iba dirigido a la clase trabajadora para su instrucción y emancipación

89. Otras obras de Nizzoli de la misma época tienen esa gama de colores y fueron comisionadas por la marca de licores Campari. Véase <https://www.invaluable.com/artist/nizzoli-marcello-gwuojitmrt/sold-at-auction-prices/> (consultado en marzo de 2020).

90. *El Maestro Rural*, “Información nacional”, 28.

91. La iconografía del fajo de trigo aparece en las páginas del libro de Ignacio Ramírez, *El niño campesino. Libro segundo* (Ciudad de México: Sociedad de Edición/Librería Franco-Americana, 1931); en la portada de la revista *El Maestro Rural*, número doble 4 y 5 del 15 de agosto y 1 de septiembre de 1935; y en la portada y las hojas del libro de Luis Hidalgo Monroy, *El agrarista. Libro 2° de Lectura, para uso de las escuelas nocturnas rurales* (Ciudad de México: Editorial Patria, 1935), 164. Por cierto, el haz de trigo junto con la hoz fueron además símbolos adoptados por el gobierno de México durante los primeros años treinta en la cabecera del periódico *El Sembrador, órgano popular del PNR*.

92. Kiff, “Sala de Arte”.

social.⁹³ En la década de los años treinta el cartel se convirtió en una herramienta didáctica de la SEP para la difusión de campañas sanitarias y sociales del gobierno. Fue un medio de información y de instrucción en los lugares de trabajo, en el contexto urbano y en el rural. Su dinamismo y versatilidad fueron aprovechados en varios países al desempeñar con costos mínimos y alta reproducibilidad tanto una función comercial y publicitaria como propagandística de nuevas ideas sociales y adoctrinamiento político.

En el ámbito de la representación de la clase trabajadora, en donde “el medio es tan importante como el estilo o el contenido”,⁹⁴ la difusión masiva del cartel significó el contacto entre artistas e intelectuales de diferentes países y propició transferencias tanto de técnicas innovadoras como de ideas y esquemas compositivos vanguardistas de alcance transnacional, hecho que la Exposición Internacional de Carteles de 1934 atestigua con rotundidad.

Personajes como el propio Gabriel Fernández Ledesma, al desplazarse por varios continentes, crearon redes de transferencias culturales y artísticas entre intelectuales pertenecientes a contextos marcadamente distintos. El movimiento de objetos concretos de la cultura material, como los carteles, hace más evidentes las transmisiones iconográficas entre continentes lejanos.

En ese sentido, la Exposición Internacional de Carteles de 1934 constituyó, como afirma Fernández Ledesma, una especie de ejercicio comparativo que evidenció, por contraste, el grado de adelanto técnico de los otros países, y las afinidades ideológicas de México con la Unión Soviética respecto a las finalidades políticas, pedagógicas y sociales que debía de tener el cartel, “uno de los pivotes más importantes para la transformación social”. También mostró las divergencias con los países que empleaban dicho medio con fines comerciales, algo calificado por el propio Fernández Ledesma como “arte desnaturalizado y extranjerizante”, “carente de preocupaciones generosas o educativas”, sirvió en los años sucesivos para igualar en el aspecto técnico “a los mejores carteles extranjeros” y a contribuir a la definición en el ámbito de la cartelería mexicana de un estilo identitario nacional, con “un carácter mexicanísimo y funciones definidas por el gobierno en el marco revolucionario del cambio social”.⁹⁵

93. Luis Fermín Cuéllar, “Nueva estética: arte para el pueblo”, *El Nacional*, 3 de enero de 1935, 9.

94. Lear, *Imaginar el proletariado*, 27-28.

95. Cenidiap, Fondo GFL, rollo II, núm. 462.

En abril de 1936 Fernández Ledesma resumía de forma retrospectiva la experiencia de la Exposición Internacional de Carteles:

Hace dos años organicé en la Sala de Arte una vasta exposición de cartelería en la cual figuraron ejemplares de diversos países europeos: la URSS, Inglaterra, Francia, Alemania, Checoslovaquia, Italia, España y Portugal. Pudieron verse también nutridas ediciones norte, centro y sudamericanas entre las que quedaba comprendido, por supuesto, un lote de nuestro país. Finalmente algunos ejemplares japoneses y chinos mostraban sus características. El objetivo principal de aquella exposición fue el de establecer una comparación precisa respecto a la dirección seguida por cada país dentro de su concepto e interés de propaganda, y también nos importaba poner de manifiesto el grado de adelanto de las artes gráficas en el mundo.⁹⁶

Fernández Ledesma afirmaba que, “respecto de la técnica, Francia, Alemania, Checoslovaquia e Italia cuentan, sin duda, entre los países más adelantados en las artes gráficas”.⁹⁷ Agregaba que en aquella misma exposición, al considerar la técnica y el tiraje de los carteles de México, él y Díaz de León escogieron el cartel tipográfico a dos tintas, y tomaron como referencia la unidad gráfica de los impresos alemanes del siglo xv “en donde la xilografía es texto y es imagen”.⁹⁸

La exposición de 1934 fue entonces un parteaguas: mediante la comparación con estilos y técnicas extranjeras se incorporaron tendencias vanguardistas al estilo “nacional” mexicano, más allá de las barreras ideológicas y fronteras, que demostraron que los estilos nacionales se forman en la influencia y el contraste con los estilos foráneos. En efecto, el encuentro y la conexión entre ideologías y lugares aparentemente distantes es común en el mundo del arte, más flexible que el de la política. Regímenes radicalizados contrapuestos en lo político dentro del escenario internacional se abrieron a la asimilación de estilos artísticos provenientes de otras naciones, como he mostrado con el caso de las transferencias italianas de corte fascista a la iconografía mexicana.

La importancia de dicha exposición se puede apreciar en el hecho de que, un lustro después, en 1939, Luis Cardoza y Aragón en el apartado de *El*

96. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 5, núm. 94.

97. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 5, núm. 94.

98. Cenidiap, Fondo GFL, rollo 5, núm. 94.

Nacional,⁹⁹ “Artistas mexicanos”, hizo referencia a la Exposición Internacional de Carteles: “Frente a los mejores carteles extranjeros, esa muestra se sostenía por su carácter mexicanísimo, su modernidad y su buen gusto”. De nuevo la comparación con el extranjero reforzaba la narrativa nacional de un México de vanguardia, al paso de las mejores expresiones artísticas y culturales foráneas, en relación con las cuales se fue definiendo el estilo mexicano.¹⁰⁰

El lote de carteles mexicanos comprobó, según Fernández Ledesma, que se había logrado “un nuevo sentido plástico de composición que antes no había tenido la tipografía en nuestro país”, para obtener finalmente una fisonomía propia. El caso de la Exposición Internacional de Carteles atestigua entonces una vez más la necesidad de “desnacionalizar los nacionalismos”¹⁰¹ para alcanzar una visión más amplia y transversal de la historia y del arte. ♣

99. Luis Cardoza y Aragón, “Artistas mexicanos”, *El Nacional*, 10 de noviembre de 1939, 5.

100. Schriewer y Kaelble, *La comparación*, 8.

101. En esto parafraseo el artículo de Eugenia Roldán Vera, “Para ‘desnacionalizar’ la historia de la educación: reflexiones acerca de la difusión mundial de la escuela lancasteriana en el primer tercio del siglo XIX”, *Revista Mexicana de Historia de la Educación*, núm. 2 (2016): 171-198.

N.B. Este artículo forma parte de mi investigación doctoral que compara la iconografía escolar de Italia y México entre 1929 y 1942, estudio realizado en el Departamento de Investigación Educativa del Cinvestav, bajo la dirección de Eugenia Roldán Vera y con apoyo del Conacyt.

*El artista demiúrgico. Creación de vida autónoma:
de las estatuas animadas a los autómatas, homúnculos
y replicantes*

*The Demiurgic Artist. Creation of Autonomous Life:
from Animated Statues to Automata, Homunculi, and Replicants*

Artículo recibido el 1 de septiembre de 2020; devuelto para revisión el 3 de febrero de 2021; aceptado el 17 de mayo de 2021, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2022.120.2772>

Roger Ferrer Ventosa Universidad de Barcelona, roger.ferrer.ventosa@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2568-1271>

Líneas de investigación Teoría del arte y pensamiento mágico; Historia del hermetismo; Teoría de la imagen para adaptar visualmente ideas; Historia del cine fantástico.

Lines of research Theory of arts and magical thinking; History of Hermeticism; Theory of the image to adapt ideas visually; History of fantasy and horror films.

Publicación más relevante Roger Ferrer Ventosa, “Andrógino: una persona no dual. Representaciones en la alquimia, el surrealismo y la cultura pop entre otros”, *Goya*, núm. 377 (2021): 340-355.

Resumen Las siguientes páginas proponen reflexionar sobre una de las condiciones del artista más valoradas por corrientes filosóficas como la neoplatónica y la hermética: su potencia demiúrgica para crear vida artificial en la obra. Por ello, se profundiza en esa idea de artista como émulo del demiurgo platónico-hermético, un ser capaz de alumbrar universos. El artista hermético, con su mente divina y potencia creativa, goza del poder de creación universal; no obstante, esa capacidad evidencia fallos, el talento genera un monstruo de Frankenstein que personifica la gloria y la miseria humana. La criatura de la novela ocupará un lugar importante en la explicación (lo trágico inherente a ese empeño), igual que los autómatas (plasmación de la vida artificial entendida como conjunto de mecanismos), el gólem, el homúnculo alquímico en su matraz, los replicantes (personificación del ser en la era de la tecnocracia) y otros seres artificiales parecidos.

Palabras clave Demiurgo; homúnculo; autómatas; Frankenstein; replicante.

Abstract The following pages offer a reflection on one of the characteristics of artists that is most valued by philosophical currents such as the Neoplatonic and the Hermetic: their demiurgic ability to create artificial life in their artwork. The article explores the idea of the artist as an emulator of the Platonic-Hermetic demiurge, a being with the ability to give birth to new universes. The hermetic artist, with his divine mind and creative skills, has the power of universal creation. However, that ability also has flaws; talent may create a monster embodying both human glory and misery. The creature in Mary Shelley's novel will play an important role in this explication (the tragic element inherent in that undertaking), as will also automata and robots (the embodiment of artificial life understood as a combination of mechanisms), the golem, the alchemical homunculus in its flask, the "replicants" of *Bladerunner* (personification of being in the age of technocracy) and similar artificial beings.

Keywords Demiurge; homunculus; automata; Frankenstein; replicant.

ROGER FERRER VENTOSA
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

*El artista demiúrgico.
Creación de vida autónoma:
de las estatuas animadas a los autómatas,
homúnculos y replicantes*

Et ignotas animum dimittit in artes.
Ovidio, *Las metamorfosis*.¹

Introducción

Entre todas las teorías estéticas sobre el artista, una de las que lo concibe y le otorga una gran importancia es la que se podría denominar como neoplatónica-hermética, y que ha experimentado diversos momentos de emergencia: el Renacimiento italiano más cercano al filósofo Marsilio Ficino, el romanticismo, sobre todo en William Blake, o ciertas corrientes posmodernas.

En el presente texto se pretende exponer una de las máximas virtudes que posee el ser humano según esa corriente filosófico-artístico-religiosa

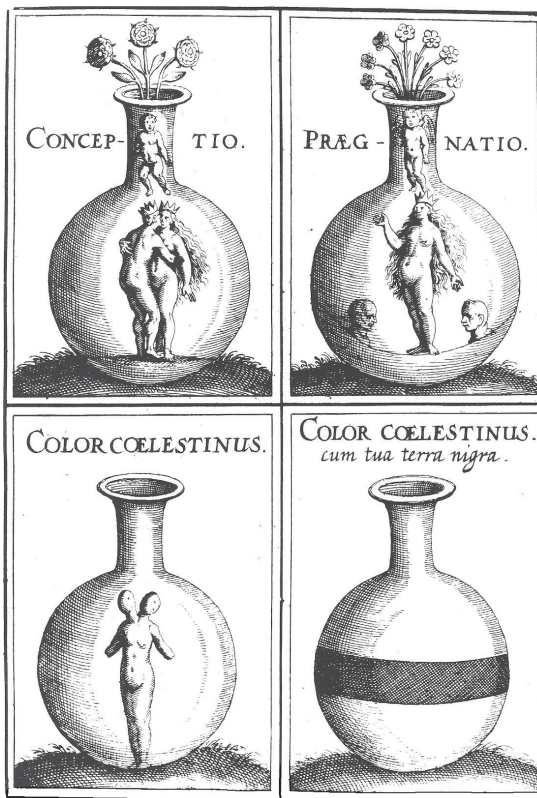
1. “Y él entregó su mente a las artes ignotas” (Ovidio, *Las metamorfosis* [VIII, 188]). James Joyce utiliza esta cita como epígrafe en *Retrato del artista adolescente* (*A Portrait of the Artist as a Young Man* [Nueva York: The Viking Press, 1974]). Se refiere a Dédalo y alude a esa combinación de técnica y hermetismo encarnado en el inventor, particularmente en su diseño del laberinto. Como anécdota, en la traducción de Dámaso Alonso del *Retrato del artista adolescente* para Lumen (James Joyce, *Retrato del artista adolescente* [Barcelona: Lumen, 1986]) no se incluye dicho epígrafe, algo sorprendente ya que establece el tono del libro.

neoplatónica-hermética, la creación de vida artificial autónoma, generada por una persona, con diversos tipos de seres producidos gracias al ingenio artístico de ese demiurgo, sea artista, sea mago, sea incluso científico: el homúnculo, el gólem, la protoinvestigación genética del doctor Moreau, el mito de Frankenstein, los autómatas o la versión más contemporánea de la inteligencia artificial, robots y replicantes. Se trata de diversos tipos que se hallan en obras de arte, pero también en leyendas populares. No se ha de perder de vista que ellos pueden servir como forma metafórica de referirse a la propia obra artística.

Desde el punto de vista imaginativo, la creación de vida no resulta tan lejana a la capacidad humana, pese a lo que pensara la ciencia decimonónica —en la era de la biotecnología la perspectiva ha cambiado drásticamente. Asimismo, desde la vertiente más religiosa, esa posibilidad genésica humana ha sido temida, al considerarla como pecado de *hybris* contra Dios, único con potestad para originar especies, de ahí la tendencia a que la creación acabe en desastre lo que aparece en tantos ejemplos, como Frankenstein, que se comentará más adelante.

El género fantástico, en el que se inscribe el monstruo antes citado, género imaginativo por excelencia, ha especulado continuamente con ello, incluso a menudo desde un punto de vista de lo que en el Renacimiento se llamó filosofía oculta, o en el siglo XIX ocultismo, con las figuras ya mencionadas del homúnculo de la alquimia, el gólem de la cábala, la apuntada criatura monstruosa fabricada por el doctor Frankenstein —y sus explícitas raíces herméticas—, o con las versiones posmodernas de inteligencias artificiales, replicantes —y la atracción por lo gnóstico también explícita del escritor Philip K. Dick— o robots, que serán comentados más adelante. El ser humano puede arrogarse la prerrogativa divina de la creación. Es por ello que este artículo se ciñe a ejemplos conectados de una manera directa con la corriente filosófica neoplatónico-hermética, una mezcla entre ambas de gran longevidad en el marco europeo.

El presente ensayo se articula a partir de las figuras citadas, con cada apartado centrado en una de ellas, o en un conjunto histórico, que es el caso de los ejemplos más contemporáneos. Con base en fuentes primarias herméticas y platónico-neoplatónicas, y el análisis de fuentes secundarias, así como el comentario de obras, se propone un estudio de investigación histórica, que indaga en las similitudes y diferencias desplegadas en cuatro momentos: el Renacimiento hermético con su hermano alquímico; la curiosa mezcla entre ciencia hermética y las nuevas ideas científicas de ese método que se produce en el XVII; el romanticismo fantástico en una de sus obras más destacadas; para concluir con la versión posmoderna y transhumana, en casos de influjo hermético y temas afines.



1. Lámina 4 tomada de *Joannis Danielis Mylii philosophiae & medicinae doctoris Anatomia auri, siue Tyrocinium medicochymicum* (Fráncfort: Sumptibus Lucae Iennis I bibliop, 1628). Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

Sobre la etiqueta “hermético”, mientras que en el primer periodo, el Renacimiento hermético-alquímico, la base filosófica sí se puede denominar con más propiedad de esa manera, con textos que pertenecen a esa corriente filosófica y religiosa; en cambio, para los ejemplos románticos y de la sociedad actual se utiliza la etiqueta “hermética” de una manera más libre, poética, imaginativa por así decirlo, lo que en el imaginario popular acabó significando hermético durante siglos. En los cuatro apartados se tomarán ejemplos de “creador” con el demiurgo como arquetipo, por utilizar la terminología platónica, tan próxima a este tema.

El artículo combina la información de corte histórico para comparar las variantes del ideal demiúrgico en el Renacimiento, el siglo XVII para los autómatas, el romanticismo y el presente, con la hermenéutica, ya que se

interpretan algunas de las obras, por ejemplo, con un estudio filmico sobre el mito de Frankenstein en el cine. Igualmente unas obras plenamente artísticas con otros objetos de comentario o de estudio no propiamente originarios de lo estético, sino del ámbito tecnológico, científico o alquímico.

Para concluir con esta introducción, cabe apuntar que, si se presta atención a los tipos de vida artificial referidos, el mitema de su creación muestra dos fases: todos ellos son realizados gracias al ingenio humano, aunque en varios de los casos se aduzca cierto tipo de participación divina, o cuando menos se justifique en el divino *noûs* humano; y, el fracaso del intento, cuyo éxito inicial provoca posteriores problemas que ponen en riesgo la existencia incluso del creador, y que sólo pueden superarse con la destrucción de aquello que recibió previamente la vida artificial. El ejemplo prototípico es la criatura de Frankenstein, que merece un apartado central del artículo, pero también sucede así, de una manera u otra, con los seres de la isla del doctor Moreau, los replicantes o el propio gólem.

Un artesano cósmico

*El artesano del cielo y de cuanto hay en él
ha dispuesto todo con la máxima belleza
con que es posible constituir tales obras.
Platón, La República.²*

Antes de adentrarnos en la creación de la vida artificial en algunas de sus manifestaciones más cercanas al hermetismo, conviene ofrecer algunas pinceladas sobre la noción de *demiurgo* en esta corriente y en el platonismo-neoplatonismo, ambos muy próximos conceptualmente y se hibridan desde la Antigüedad tardía.

El término *demiurgo* ya constituía un arcaísmo en la época de Platón, que podía significar tanto artesano como magistrado. Jordi Sales i Coderch defiende que el término que más se le aproxima es *obrero*, pero tanto en el papel de ejecutor como en el de director de la obra.³ Un “hacedor” o “artífice” en su tra-

2. Platón, 530a-b, en *Diálogos IV. República* (Madrid: Gredos, 1992), 361. El griego *demiurgo* lo traduce al castellano como “artesano del cielo”.

3. Jordi Sales i Coderch, *Estudis sobre l'ensenyament platònic. I. Figures i desplaçaments* (Barcelona: Anthropos, 1992), 161-162.

ducción latina. Platón propuso *artesano* para lo cósmico, descomunal, es decir, quien ordenaría lo existente. Aparece en bastantes de sus diálogos: en el *Timeo*, en *Político*, en el séptimo libro de la *República*, en el *Sofista*, en el *Filebo* y en el décimo libro de las *Leyes*; pero dentro del *corpus* platónico, es en el primer diálogo mencionado, el *Timeo*, en el cual queda fijado el papel cosmológico de la figura, y es el que se comentará en las siguientes páginas.

Según el filósofo ateniense, el demiurgo fue quien puso el nudo en el alma del mundo. Al crear el tiempo, él hizo surgir el sol, la luna y los cinco planetas de la cosmología clásica para que dividieran las magnitudes temporales.⁴ Toda la concepción del universo en ese diálogo está impregnada de pensamiento musical y matemático. Siguiendo al pitagorismo, *Timeo* divide cada parte del universo en creación en intervalos y formas geométricas, con un resultado que se estructura en una escala tonal. Cuando crea el mundo, el demiurgo tiene en cuenta la relación proporcional mutua entre los cuatro elementos.⁵ El resultado constituye un organismo universal necesariamente único y de forma circular, ya que ésta resulta la figura más conveniente y adecuada construcción esférica al tratarse de la forma más perfecta.⁶ El cosmos se organiza con un dios cósmico, el propio demiurgo, quien delega en los dioses (los astros) la creación de las especies.

El ser humano se diferencia de las especies por su alma racional, proveniente del demiurgo,⁷ mientras que los dioses se encargan de la parte inferior del alma y del cuerpo,⁸ ya que en el *Timeo* se indica que otro de sus papeles radica en insertar el *noús* en el ser humano;⁹ este elemento marca la diferencia. En la cosmogonía platónica, primero va la creación psíquica y pneumática, para luego hacerla encarnar en lo físico.

En el mismo diálogo Platón ensalza al demiurgo como un creador bueno y óptimo, sin albergar mezquindad, y a quien le gustaría que todo se hiciera semejante a él.¹⁰ El resultado es una obra óptima de un hacedor óptimo. Se trata de un ente bondadoso, divino, que es feliz en la contemplación de las ideas que utiliza para crear el cosmos, causa eficiente de la ordenación cósmica. Para

4. Platón, 38c, en *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias* (Madrid: Gredos, 1992), 183.

5. *Timeo*, 32a-b, en Platón, *Diálogos VI*, 175.

6. *Timeo*, 33b, en Platón, *Diálogos VI*, 176.

7. *Timeo*, 41d-42a; 69c, en Platón, *Diálogos VI*, 188-190.

8. *Timeo*, 42d, en Platón, *Diálogos VI*, 190.

9. *Timeo*, 41d-42d, en Platón, *Diálogos VI*, 188-190; *Timeo*, 69c, en Platón, *Diálogos VI*, 229-230.

10. *Timeo*, 29e, en Platón, *Diálogos VI*, 173.

hacer el cosmos, el creador se fijó en el modelo inmutable perfecto, lo que queda demostrado al ser el mundo bello y su creador bueno.¹¹

Su perspectiva es optimista en este aspecto, o cuando menos no es pesimista o ese estado de ánimo no se colige de forma automática, en una manera de entenderlo muy diferente a la posterior gnóstica; Platón pensó en un demiurgo que construyó el mejor mundo posible, con elementos externos a él, los cuales justifican las limitaciones de lo existente: si fuera por el demiurgo, el mundo habría sido el mejor entre todos los posibles, pero ingredientes externos a su voluntad limitan la creación. Su teoría lo convierte más en un principio que ordena el universo que en un originador de todo, en la línea veterotestamentaria. La fuerza de ese uso metafórico del artesano para referirse a la creación cósmica hizo que entre los autores del platonismo medio se utilizaran símiles con las faenas artísticas y artesanas para describir la tarea del demiurgo.¹²

Por lo que se refiere al hermetismo, en el “Pimander” o “Poimandres”, primer tratado del *Corpus hermeticum*, se introduce una visión con la que se explica la cosmogonía por intervención del demiurgo. “El Pensamiento, Dios, que era hermafrodita, vida y luz a la vez, engendró con la palabra otro Pensamiento creador que es el dios del fuego y del aliento vital”,¹³ el dios del *pneuma*, pues. En el acto más esencial de lo existente, el Dios hermafrodita que en el hermetismo es vida y luz, engendra con la palabra otro pensamiento, el del Dios del fuego y del *pneuma*, por tanto, el *noûs* interviene en el drama cósmico como demiurgo. El hermetismo filosófico dividió a los creadores, entre un primer *noûs* y uno segundo, quien habría generado el mundo y quien trabajaría en él como la mente en la materia.¹⁴

Lo más significativo desde un punto de vista de la estética, y esencial para este artículo, es que de acuerdo con esta corriente filosófico-religiosa el ser humano creador posee un alma divina, según se indica en ese primer tratado del *Corpus hermeticum*.¹⁵ Quizá por ello el ser humano, cuyo *noûs* es la imagen de Dios o *Noûs* —junto al mundo—, recrea la realidad como artista, la emula de ese *noûs* divino de quien está hecho a imagen y semejanza. En el mismo texto

11. *Timeo*, 28c-29a, en Platón, *Diálogos VI*, 171.

12. Carl O'Brien, *The Demiurge in Ancient Thought. Secondary Gods and Divine Mediators* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 305.

13. *Corpus hermeticum* I, 9, en *Textos herméticos*, ed. Xavier Renau Nebot (Madrid: Gredos, 1999), 79.

14. O'Brien, *The Demiurge in Ancient Thought*, 174.

15. *Corpus hermeticum*, I, 12, en *Textos herméticos*, ed. Xavier Renau Nebot, 81.

se indica que el ser humano, al observar el trabajo creativo del divino artesano, desea copiarlo, además, por el aspecto de la creatividad vinculado al arte: “Y cuando el hombre vio todo lo que había creado el artesano con la ayuda del padre, también él deseó ejercer de artesano, y obtuvo el permiso del padre.”¹⁶

Aún más explícito en la capacidad genésica es el otro texto fundamental de la escuela filosófico-religiosa, el *Asclepio*, con un célebre (y muy polémico) pasaje en el que el texto pone en evidencia el influjo de la religión egipcia, ya que el hermético puede animar a las estatuas¹⁷ al otorgarles alma mediante sus acciones. Desde el punto de vista de la tradición mágica europea, con la hermetica como cima, el objetivo del artista con la obra siempre será insuflar vida animada en lo inanimado, convertir cada obra en algo “vivo”, aspiración que se convirtió en un motivo recurrente en el Renacimiento.

Entre otros talentos poseídos por el ser humano, esa potencia había llevado a los textos herméticos, a diferencia del gnosticismo, a elogiar la excelencia humana, como en el mismo *Asclepio* y su famosa afirmación sobre el gran milagro que constituye el ser humano; un fragmento crucial de la revolución renacentista, y que luego sería citado tanto por el filósofo Pico della Mirandola, capital igualmente en la Florencia del *quattrocento* y del *cinquecento*, como por Giulio Camillo.¹⁸ El papel central del *noûs* en la ontología hermética destacó como punto crucial para justificar el elogio renacentista de lo humano, con el ser humano como parecido al demiurgo, sobre todo como teurgo que diviniza la realidad.¹⁹ Los grandes filósofos herméticos renacentistas veían en la facultad creativa de las personas una muestra de su filiación divina. En *La idea*

16. *Corpus hermeticum*, I.13, en *Corpus hermeticum*, ed. Brian Copenhaver (Madrid: Siruela, 2000), 113.

17. *Asclepio*, 23-24, en *Textos herméticos*, ed. Renau Nebot, 458-459.

18. *Asclepio*, 6, en *Textos herméticos*, ed. Renau Nebot, 433; Giovanni Pico della Mirandola, *Discurs sobre la dignitat de l'home* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2004), 19; y Giulio Camillo, *La idea del teatro* (Madrid: Siruela, 2006), 138. Lo de que el ser humano es un gran milagro se convertirá en “divisa renacentista”, véase *Textos herméticos*, ed. Renau Nebot, 433, n. 11. También, Carlos Gilly, “The ‘Fifth Column’ within Hermetism: Andreas Libavius”, en eds. Carlos Gilly y Cis van Heertum, *Magic, Alchemy and Science 15th-18th centuries. The Influence of Hermes Trismegistus*, vol. 1 (Florencia, Venecia y Ámsterdam: Biblioteca Nazionale Marciana/Biblioteca Philosophica Hermetica, 2007), 409-416, especialmente 414, sobre el elogio al ser humano en el hermetismo.

19. Carlos Sánchez Pérez, “Frankenstein o el moderno teurgo: la recepción de la magia hermetica en la obra de Mary Shelley”, *Studia Philologica Valentina*, núm. extraordinario 1 (2017): 189-198, 194-195.

del teatro del citado Giulio Camillo se indica que la humanidad está emparentada con la raza de los *daimones*, los grandes dioses cósmicos de los planetas, que comparten todos ellos un origen divino.²⁰

En el principal pensador neoplatónico, Plotino, la figura demiúrgica pierde importancia, ya que se explica el universo desde un monismo radical, con el Uno que genera la luz en grados decrecientes. Esa condición de pérdida creciente de pureza justifica el mal en el mundo. El filósofo argumenta que la multiplicidad probablemente sea causada por el demiurgo en su ideación del mundo, con lo múltiple como opuesto de lo monádico puro (Uno) y, por tanto, foco del mal.²¹ El demiurgo plotiniano se trata de una de las variantes de Zeus, tanto ese demiurgo que es la Inteligencia en sí, además de como Alma del universo o su rector.²²

Entre todas las formas de concebir lo artístico, aquellos que más próximos se han sentido a esta concepción han sido los influidos por el hermetismo y el neoplatonismo, del Renacimiento como Sandro Botticelli, Miguel Ángel y varios entre los manieristas —a finales del siglo xv, Ficino volvió a traducir el *Corpus hermeticum*, un Ficino poderoso en la Florencia de la época—, siglos más tarde románticos que habían recuperado muchas de estas fuentes, entre ellos Friedrich Wilhelm Schelling, Samuel Taylor Coleridge y William Blake, también artistas finiseculares simbolistas y más adelante vanguardistas, tanto dadaístas (Hugo Ball) como surrealistas (André Breton, Max Ernst, Leonora Carrington y Remedios Varo).

En esta forma de entender la estética, el artista deviene una versión microcósmica de Dios, un demiurgo dentro de la propia obra. En la obra el creador se siente igual a los dioses, capaz, como el doctor Frankenstein, según se verá más adelante, de dotar de vida a la materia inerte. El artista como visionario que crea un universo propio y autónomo. Y siguiendo al *Asclepio*, en la teoría estética hermético-neoplatónica del contexto italiano del *cinquecento* se creía que el artista insuflaba espíritu a las figuras, les daba vida, una característica de lo que Campbell califica de *topos* de la época.²³ Todavía más si esa emulación artística del poder divino demiúrgico se juntaba con otra virtud de resonancias platónicas: la inspiración, sobre la que reflexiona el filósofo en el *Fedro*.

20. Frances A. Yates, *El arte de la memoria* (Madrid: Taurus, 1974), 177.

21. *Enéada* III 9, 1, en Plotino, *Enéadas II (III-IV)* (Madrid: Gredos, 1985), 268.

22. *Enéada* IV 4, 10, en Plotino, *Enéadas II (III-IV)*, 387.

23. Stephen J. Campbell, “‘Fare una Cosa Morta Parer Viva’: Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art”, *The Art Bulletin* 84, núm. 4 (2002): 596-620, 598.

Pero ¿dónde ha de inspirarse? Sobre esta teoría Azara plantea el ejemplo del manierista Zuccaro. El artista no se inspira en la naturaleza directamente, sino que se forma una idea, un *disegno* interno, y luego busca lo sensible. En la materia, imaginación mediante, el pintor o escultor debería de intentar aclarar y precisar la idea, proceso de plasmación ineludible debido a que el ser humano no puede ver ideas invisibles, hasta que no tienen soporte material que las haga visibles. Pese a tratarse de un doble desvaído del original, la creatividad humana actuaría de la misma manera, por el mismo principio, que la divina.²⁴ De hecho, eso ya estaba en la teoría platónica de la belleza enunciada en el *Timeo*: el artifice debe originar de esta manera, fijar su mirada en el ser inmutable, modelo de la obra, el resultado será necesariamente bello, pero si lo hace observando aquello concretado en lo físico, ya no lo será.²⁵

Otro aspecto de la teoría de la belleza de raigambre neoplatónica, que será aquella que querrá emular al demiurgo, concibe la obra por la armonía entre los elementos, concretamente en el Renacimiento y en la pintura lo ejecutarán como el equilibrio entre las *qualitates*. La obra que permite vislumbrar un anticipo de la comprensión de la unidad cósmica, al entender la de la obra con sus diferentes componentes internos; esa relación debía servir, además, para conectar la armonía-belleza cósmica con la interioridad humana, desarrollar la comprensión inteligente de la unidad esencial del cosmos.²⁶

Debido a esta capacidad demiúrgica entre este tipo de artistas se establece una tercera vía, entre las imágenes hechas por la divinidad misma, como la *vera icona*, o las realizadas por meras manos humanas. Pero las obras de arte de los artistas más próximos al ideal hermético neoplatónico intentaron ubicarse en una tercera vía: las realizadas por artistas que afirmaban poder transformar la representación en presencia en la obra,²⁷ es decir, émulo de la divinidad en su poder demiúrgico.

Después de intentar esbozar algunos elementos clave de la idea de demiurgo en el hermetismo y en el platonismo-neoplatonismo, más algunas nociones estéticas que parten de dichos lineamientos, se puede entrar ya en el laboratorio del alquimista para contemplar a la primera de las creaciones de vida artificial autónoma.

24. Pedro Azara, *Imagen de lo invisible* (Barcelona: Anagrama, 1992), 146-147.

25. *Timeo* 28a-b, en Platón, *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, 171.

26. Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, *La tercera dimensión del espejo: ensayo sobre la mirada renacentista* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004), 165.

27. Campbell, “Fare una Cosa Morta Parer Viva”, 596-620, 606.

El homúnculo en el matraz del alquimista y el gólem salvador

El primer ser artificial en aparecer sobre el escenario será el homúnculo, ente que, entre todos los traídos a colación, será el más estrechamente ligado a la filosofía hermética del Renacimiento:²⁸ el homúnculo alquímico, lo que es completamente lógico desde un marco hermético, ya que alquimia²⁹ y hermetismo mantuvieron una ligazón muy estrecha hasta el siglo xvii.

28. En las últimas décadas se ha vivido un crecimiento exponencial de los análisis sobre la escuela filosófico-religiosa del hermetismo, cuyas raíces se encuentran en la Tardo Antigüedad, época de gran zozobra personal y colectiva —Ernesto Priani Saisó, *Magia y hermetismo* (Barcelona: Azul Editorial, 1999), 18—, pero que revivió con el Renacimiento italiano, gracias en primer lugar a una traducción del *Corpus hermeticum* por el filósofo Marsilio Ficino, central en la Florencia del *quattrocento*. Asimismo, su interés creciente desde mediados del siglo xx ha sido impulsado por nuevas traducciones de sus textos: al francés por A. J. Festugière, ed., *Corpus hermeticum*, 4 vols. (París: Les Belles Lettres, 1945-1954), al inglés por Brian Copenhaver, ed., *Hermetica* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000) o al castellano por Xavier Renau Nebot, ed., *Textos herméticos* (Madrid: Gredos, 1999). La investigadora y divulgadora Frances Yates resultó fundamental en su difusión en medios más populares en la década de los años sesenta (Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* [Londres: Routledge and Kegan Paul, 1964]). En cuanto al establecimiento de un marco teórico académico, cabe apuntar el papel del filósofo de las religiones Antoine Faivre (“Introducción I”, en eds. Antoine Faivre y Jacob Needleman, *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos* [Barcelona: Paidós, 2000], 9-22); o la irrupción de los estudios herméticos en la academia, estudiados según métodos historiográficos y, por tanto, empírico-críticos, efectuada por Wouter Hanegraaff y otros miembros del Center for the History of Hermetic Philosophy, de la Universidad de Ámsterdam, muy influyente sobre todo en el norte de Europa, y que no se detiene en el hermetismo renacentista, sino que prosigue con el estudio del esoterismo occidental. Véase, por ejemplo, Wouter J. Hanegraaff, *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012). Publiqué una síntesis de todo este proceso en la revista de filosofía *Comprendre* (“La filosofía de Hermes. Investigación sobre el estudio del hermetismo como fenómeno histórico y su estado actual”, *Comprendre* 21, núm. 1 [2019]: 5-26).

29. Si resumimos enormemente la historia de la alquimia ésta puede dividirse en al menos dos grandes periodos: el primero, hasta el siglo xvii, y el segundo con posterioridad. En el primero la práctica estaba vinculada a la ciencia, a la investigación química, por ejemplo, con destilados herbales, investigación de laboratorio, pero de la que se extraían también unas analogías religiosas, sin desligar ambas. A partir de entonces, por influencia del fenómeno rosacruz, el horizonte cultural alquímico enfatiza el lenguaje simbólico de lectura espiritual, aunque sin separarlo de la investigación con sustancias en el laboratorio. Esa segunda versión más metafórica se ve acentuada todavía más desde el ocultismo en el xix, cuando incluso se separa del todo de la práctica en laboratorio para constituir un marco simbólico. Entre las diversas maneras de analizar y estudiar académicamente la alquimia, que han supuesto grandes avances y nuevos enfoques en la última década, destacan la de Carl Gustav Jung, con sus homologías entre la

La alquimia, ese *corpus* teórico-práctico que tomó tanto del hermetismo filosófico-religioso, pretendió igualmente descollar en la potencia demiúrgica. El logro de las transmutaciones efectuadas por el alquimista —más allá de la crisopeya del oro—, así como las destilaciones que se pudiesen lograr, implicarían un uso de fuerzas elementales, ocultas en la naturaleza, que harían que el alquimista se equiparase con el demiurgo, creador de vida o al menos madurador de ésta, por lo que, míticamente, muchos piensan en sí mismos como colaboradores de la divinidad. El adepto alquímico haría de hacedor a la manera arquetípica demiúrgica al llevar la materia a su estado primordial.³⁰ La potestad generativa parecía dar pie a fabricar vida incluso en sus niveles más esenciales.

La creación de vida, la comprensión completa de la ontología de la naturaleza, comportaría según esas teorías hermético-alquímicas la potencia de originarla en forma sintética y autónoma, enteramente debida a la pericia del adepto; tal fue uno de los grandes sueños de la indagación en el atanor y los matraces. Esa gran ilusión se concretó en una figura dentro del universo alquímico: la búsqueda del homúnculo, un ser nacido por el calor del atanor o en la fermentación del matraz, y que con ello igualaba al adepto con el demiurgo o con Dios, creadores de vida en su sentido más profundo.³¹

Parece que quien acuñó la posibilidad del homúnculo fue el gran revolucionario de la medicina en el xvi, Paracelso, autor de un *Liber de homunculis*, quien la planteó como de una producción autónoma, no parida de la unión

práctica y los procesos psicológicos; otra gran escuela es la formada por historiadores de la ciencia, cuyos abanderados serían los profesores William R. Newman y Lawrence M. Principe, quienes han indagado en el valor de la alquimia dentro de los laboratorios, y han probado cómo diversos químicos del siglo xvii fueron al mismo tiempo algunos de los alquimistas capitales de ese periodo; el tercer gran enfoque ha sido el protagonizado por el Center for History of Hermetic Philosophy and Related Currents en la Universidad de Ámsterdam, en específico por los profesores Wouter J. Hanegraaff y Peter J. Forshaw, que proponen un acercamiento historiográfico y empírico, interesado en el fenómeno en cuanto movimiento histórico, que sondea en cuantas más fuentes primarias mejor. Tanto los historiadores de la ciencia como el grupo de investigación de Ámsterdam han roto con el prejuicio racionalista y luego positivista que menospreciaba la Gran Obra como simple protoquímica imaginativa en exceso, eso en el mejor de los casos.

30. Juan García Font, *Alquimia. Corpus symbolicum* (Barcelona: MRA, 2000), 24; Patrick Le-petit, *The Esoteric Secrets of Surrealism. Origins, Magic and Secret Societies* (Róchester/Toronto: Inner Traditions, 2014), 218.

31. Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas* (Madrid: Alianza, 1990), 153.

sexual de un hombre y una mujer, andrógino hijo del sol y de la luna, concebido sin relación sexual,³² por tanto, una referencia al hermafrodita. Planteó el médico en su *De natura rerum*:

Encerrad en un alambique durante cuarenta días el licor espermático del hombre, dejadle que se pudra hasta que comienza a vivir y a moverse, lo cual es sencillo de reconocer. Después de esta fase, aparecerá una forma parecida a la humana, pero transparente y casi sin sustancia. Si después de ello alimentamos diariamente a este joven producto, de manera prudente y cuidadosa, con sangre humana y le conservamos durante cuarenta semanas con un calor constante e igual al del vientre de un caballo, este producto se transformará en un vivo y auténtico niño, con todos sus miembros, como el que nace de la mujer sólo que mucho más pequeño.³³

Para el médico alquimista suizo la potencia creativa humana era tan enorme, fluía tanto arte de ella, que podía alumbrar nuevos cielos, de ahí que fuera más grande que cielos y tierra.³⁴

Como motivo iconográfico, el homúnculo fue directa o indirectamente uno de los motivos más comunes en los libros de grabados de alquimia durante su periodo de esplendor, en los siglos XVI y XVII. En concreto, se trata de una figura antropomórfica dentro de un matraz, aunque no siempre se refiera propiamente al homúnculo. Como ejemplos de este motivo del ser humano en el matraz, quizá el libro más influyente en el que se lo incluye sea el *Pretiosissimum donum Dei*, el más precioso regalo de Dios, con varias versiones desde al menos el siglo XV. Uno de los más famosos autores de la alquimia del XVII, Joannis D. Mylius, publicó una versión en su *Anatomia auri* (1628) (fig. 1).

Otro motivo muy famoso con el homúnculo será aquel que ilustre uno de los pasajes del Fausto de Goethe, en el que el ayudante Wagner realiza uno, observando la escena el demonio Mefistófeles, la cual aparecerá en varios grabados que ilustran el gran poema de Goethe.

32. Enrique Galán Santamaría, “Introducción a la edición española”, en Carl Gustav Jung, *Mysterium coniunctionis. Obra Completa*, vol. 14, IX-XXVI (Madrid: Trotta, 2002), XXI; Jacques van Lennep, *Arte y alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias* (Madrid: Nacional, 1978), 228; Pere Salabert, *Spahiros. Geografía del amor y la imaginación* (Barcelona: Laertes, 2005), 38-40.

33. Recogido en Van Lennep, *Arte y alquimia*, 228.

34. En *Astronomia magna*, recogido por György E. Szonyi, *John Dee's Occultism. Magical Exaltation through Powerful Signs* (Albany: State University of New York Press, 2004), 35.

Por su parte, un personaje legendario dentro del cabalismo alude asimismo a la creación mágica de un ser, animado gracias al talento humano: el gólem, en este caso defensor del pueblo judío de la opresión sufrida en el gueto, o de los deseos egoístas del mago, dependiendo de las muchas versiones.³⁵ En todas ellas, siempre aparece fruto del dominio de la magia cabalística del mago y de una palabra mágica que le otorga la vida.³⁶ El autor de la novela más famosa sobre este tema, Gustav Meyrink, fue un gran conocedor del esoterismo, amén de pertenecer a diversas hermandades, como la masonería. Su novela muestra el trasfondo hermético-alquímico del mito; por ejemplo, concluye el relato sugiriendo una especie de hierogamia de lo masculino y lo femenino, el matrimonio sagrado, además de referencias explícitas al hermafrodita, figura nuclear de la Gran Obra alquímica.³⁷

El autómata

*La máquina como metáfora del cuerpo cósmico,
y el juego mecánico como evocación talismánica.*³⁸

El del autómata resulta otro gran núcleo temático cruzado por el deseo humano de crear vida, y vinculado, asimismo en algunos casos, no en todos, a lo hermético. La investigación respecto a ellos ofrece derivadas fascinantes sobre cómo se concibe la naturaleza humana. En las culturas europeas, como mínimo desde el mito de Dédalo, modelo perfecto del ingenio humano para fabricar, el poder de fascinación ejercido por el inventor griego ha sido enorme, con mitemas de sus historias legendarias que se van repitiendo en relatos posteriores. Y es que el profabricante griego constituye el prototipo de técnico inventor, otro gran demiurgo, en su caso entre otras creaciones diseñador de laberintos,

35. Aunque mitos parecidos son muy anteriores, desde la cábala con su Adam Kadmon a evangelios apócrifos especulando con la creación del Hombre Primordial, Adán, con aspectos similares al gólem (Ioan P. Couliano, *Más allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas* [Barcelona: Paidós, 1993], 195-196).

36. Como aparece en la mejor versión, la película de la década de 1920 de Paul Wegener y Carl Boese, *El gólem* (Berlín: UFA, 1920), en <https://www.youtube.com/watch?v=qjln79Zj2i4> (consultada el 6 de marzo de 2021).

37. Gustav Meyrink, *El gólem* (Barcelona: Tusquets, 1986), 258-260.

38. Umberto Eco, *El péndulo de Foucault* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1991), 204.

actividad muy relacionada con la literatura y que puede simbolizarla, como fabuló en diversas ocasiones Jorge Luis Borges.

Esa creación de autómatas le parece tan crucial a Michael Camille, historiador del arte gótico, que le otorga a ella la consideración de origen de la noción de artista como creador independiente, poseedor de un genio individual. El público no veía los engranajes internos en las figuras, de manera que ello le impulsaba a persuadirse de razones mágicas que animarían a las creaciones,³⁹ aunque esa imputación a los autómatas como fundamento del artista genio resulte un poco exagerada, además de un tanto evermerista.

Todavía en la Grecia de la Antigüedad, en un marco legendario, el llamado Heródoto árabe, Al-Masudi (siglo x), al describir las instalaciones del Faro de Alejandría legendario, escribió sobre diversas estatuas que realizaban movimientos: una de ellas tenía el índice de la mano derecha alzado, y vuelto hacia el sol; cuando éste se ponía, la estatua bajaba el dedo; otra, marcaba las horas con sonidos armoniosos; y aún una tercera, profería un sonido terrible cuando un bajel enemigo se aproximaba a menos de una noche de distancia.⁴⁰

En la Edad Media se pensó que algunos filósofos o poetas como Alberto Magno o Virgilio habían construido autómatas, se daba por hecho que, al ser artistas o pensadores, tenían la potencia creativa como para hacerlo, lo que suscitó que se les atribuyeran leyendas para magnificar su calidad artística.⁴¹

Por ejemplo, sobre Alberto Magno o *Doctor Universalis* se decía que había construido durante treinta años un hombre mecánico al que, como el gólem, dotó de vida gracias a un conjuro cabalístico. Alberto Magno lo utilizaba de sirviente. En una ocasión, el discípulo del *Doctor Universalis*, nada menos que santo Tomás de Aquino, se enfureció con el criado de latón, y lo destrozó a martillazos; los golpes descubrieron que para fabricar al sirviente se habían utilizado otros materiales además del metal, dado que entre los mecanismos hallaron huesos y carne humanos.⁴² Alberto Magno fue un filósofo especial-

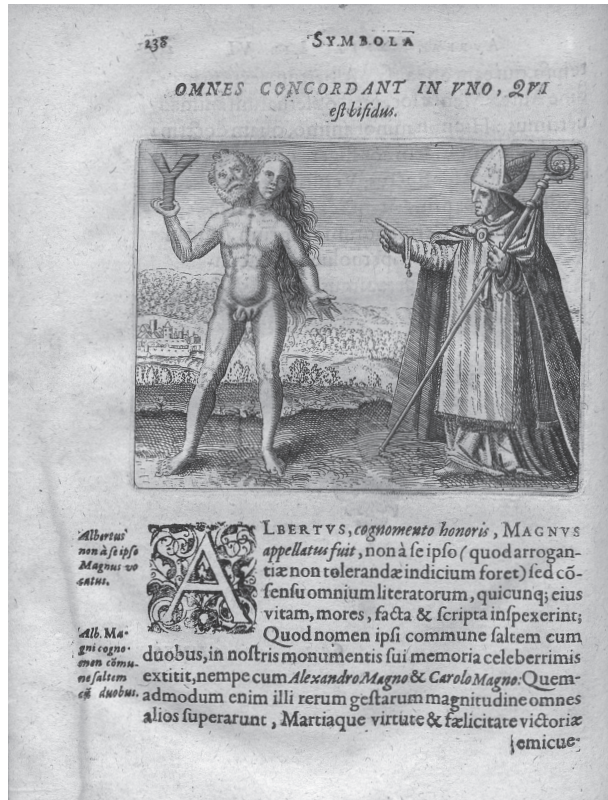
39. Michael Camille, *El ídolo gótico* (Madrid: Akal, 2000), 275-276.

40. Jurgis Baltrusaitis, *Le Miroir. Essai sur une légende scientifique* (París: Aline Elmayan et du Seuil, 1978), 150-151.

41. Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista* (Madrid: Cátedra, 2010), 77; Camille, *El ídolo gótico*, 268.

42. Antonio José Navarro, "Estudio preliminar. Mary Shelley: su vida, su obra, sus monstruos", en Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (Madrid: Valdemar, 2013), 9-68, 64. En otra versión de la legendaria anécdota, se cuenta que lo que el alquimista Alberto Magno realizó fue una cabeza de latón oracular; un discípulo de Alberto Magno, el mentado Tomás de

2. Alberto Magno como alquimista representante de la cultura germánica, en Michael Maier, *Symbola aureae mensae duodecim nationum: hoc est, hermaea seu mercurii festa ab heroibus duodenis selectis, artis chymicae usu* (Fráncfort: Typis Antonii Humii, 1617), f. 238. Foundation of the Works of C.G. Jung. Tomada de <https://www.e-rara.ch/cgj/content/zoom/1916544> CCo.



mente querido dentro del ambiente hermético, y esta legendaria anécdota servía para corroborar su vínculo con esa *forma mentis* religioso-filosófica y con la alquimia (fig. 2).

Pero fue en los albores de la era moderna, en el xvii, cuando la realización de autómatas se tornó obsesión en ámbitos científicos y herméticos, en el

Aquino, la acabó destruyendo, harto de ella, ya que la cabeza era un tanto parlanchina: Patrick Harpur, *Mercurius o el matrimonio de cielo y tierra* (Vilaür: Atalanta, 2015), 128. Esta historia sobre cabezas parlantes recuerda a los diversos chismorreos y fantasías protagonizados por templarios, recogidas durante el proceso que llevaría a la mayoría de ellos a la hoguera. Entre otros cargos, se los acusó de supuesta idolatría hacia esas cabezas, tomadas como ídolos, aunque en su caso la fabricación de éstas no se debiera al ingenio mecánico sino sobrenatural, en ocasiones quiméricos casos de necrofilia. Camille, *El ídolo gótico*, 290-299.

insólito *milieu* que unió a ambos, con científicos con un pie en lo hermético y otro en el naciente método científico. Con Isaac Newton como ejemplo por antonomasia,⁴³ y con la corte del emperador Rodolfo II como escenario privilegiado de unión de científicos, artistas, alquimistas y magos, *totum revolutum*.⁴⁴

Los manuscritos escritos de Newton sobre alquimia contienen 650 000 palabras, con unos experimentos prolongados durante veinticinco años.⁴⁵ Como puede deducirse de esta información, no se trataba simplemente de un pasatiempo de fin de semana. El científico comenzó su indagación alquímica con la *Tabula smaragdina*, uno de los textos básicos de las artes del atañor y más cercanos a los postulados herméticos. De hecho, existe constancia documental de traducciones realizadas por el propio Newton de dos de los tratados más célebres de alquimia, la propia *Tabla esmeralda* y el *Tratado de los siete capítulos*, además de comentarios a esos textos.⁴⁶ Newton haría una

43. McGuire considera que el vínculo de Newton se reduce tan sólo con el neoplatonismo, y excluye explícitamente al hermetismo: “In general terms, then, Newton’s thought can be related historically to Cambridge Neoplatonism” (“En términos generales, entonces, el pensamiento de Newton puede relacionarse históricamente con el neoplatonismo de Cambridge”), en J. E. McGuire, “Neoplatonism and Active Principles: Newton and the Corpus Hermeticum”, en Robert S. Westman y J. E. McGuire, *Hermeticism and the Scientific Revolution* (Los Ángeles: University of California-The William Andrews Clark Memorial Library, 1977), 93-142, 105. No obstante, en esa época hermetismo y neoplatonismo estaban entrelazados, como ya criticó el especialista en hermetismo Brian Copenhaver. La magia no sólo se relacionaba con el hermetismo sino también con la escuela de Plotino, además de estar ambas corrientes mezcladas, aún más en el xvii. Véase Brian Copenhaver, “Hermes Trismegistus, Proclus, and the Question of a Philosophy of Magic in the Renaissance”, en eds. Ingrid Merkel y Allen G. Debus, *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe* (Washington: Folger Books, 1988), 79-110, 103-105.

44. Rodolfo II tenía intereses tanto humanísticos como teúrgicos: Urszula Szulakowska, *The Sacrificial Body and the Day of Doom. Alchemy and Apocalyptic Discourse in the Protestant Reformation* (Leiden/Boston: Brill Academic Publishers, 2006), 98. Por su corte pasaron científicos, artistas o herméticos como Khunrath, Dee, Spranger, Kepler, Giambologna, Arcimboldo, Brahe y Maier.

45. Patrick Harpur, *El fuego secreto de los filósofos* (Vilaür: Atalanta, 2006), 238; sobre el interés de Newton por la alquimia, véase Phillip Ball, *La invención del color* (Barcelona: DeBolsillo, 2009), 100.

46. Betty Jo Teeter Dobbs, “Newton’s Commentary on the Emerald Tablet of Hermes Trismegistus: Its Scientific and Theological Significance”, en eds. Ingrid Merkel y Allen G. Debus, *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe* (Washington: Folger Books, 1988), 182-191, 182-183.

interpretación metafórica en clave cristiana de esos clásicos alquímicos.⁴⁷ Según cree Webster, su investigación alquímica le habría influido sobre todo en su noción de los principios activos.⁴⁸ Lejos de lo que defendería un ideal científicista posterior en la historia, para Newton, la alquimia sería una práctica totalmente adecuada para él, dado que unía sustancias y procesos químicos con una reflexión teológica basada en el pensamiento simbólico y correspondencias y analogías.

Al retornar a los autómatas, un reconocido hermético de la época como Robert Fludd, diseñó algunos. Tanto magos como científicos emplearon en esos siglos una idea de intervención artificial en lo sensible, basada en el conocimiento de las leyes del mundo sublunar. John Dee, como tantos otros de estos filósofos naturales, entremezcló criterios del protométodo científico con otros de la teología, la metafísica o el simbolismo ocultista.⁴⁹ Cabe recordar que ya en el clásico de la corriente filosófico-religiosa, en *Asclepio*, traído a colación más arriba, se podían crear estatuas y dotarlas luego de alma. El marco teórico que lo combinaba se aplicó a la creación de sistemas complejos mecánicos, la fabricación de autómatas que imitaban la vida, en lo que tan excelentes fueron artesanos como Jacques de Vaucanson o Pierre Jaquet-Droz.⁵⁰

Tal afán recibía un apoyo de la filosofía del periodo, no sólo en aquellas corrientes emparentadas con el hermetismo, sino también en los marcos conceptuales desarrollados dentro del horizonte cultural que darían el cartesianismo y el empirismo, con discusiones entre ambos. En el *Leviatán* de Hobbes se trazan paralelismos entre el ser artificial y el ser humano, lo que deja traslucir la cosmovisión mecánica de la naturaleza, en una completa inversión entre el modelo original y la copia:

¿Por qué no podríamos decir que todos los autómatas [...] tienen una vida artificial? ¿Qué es en realidad el *corazón* sino un resorte; y los nervios qué son, sino diversas *fibras*; y las *articulaciones* sino varias ruedas que dan movimiento al cuerpo

47. Dobbs, "Newton's Commentary on the Emerald Tablet", 182-191, 188-189.

48. Charles Webster, *De Paracelso a Newton. Magia en la creación de la ciencia moderna* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 132-133.

49. Szonyi, *John Dee's Occultism*, 216.

50. Karin Johannisson, "Magic, Science, and Institutionalization in the Seventeenth and Eighteenth Centuries", en eds. Merkel y Debus, *Hermeticism and the Renaissance*, 251-261, 252-253.

entero tal como el Artífice se lo propuso? El arte va aún más lejos, imitando esta obra racional, que es la más excelsa de la Naturaleza: el hombre.⁵¹

El fragmento demuestra que en el ambiente intelectual, que forjaría el método científico, se utilizaba una analogía mecanicista, con la cual entender el universo y la naturaleza, desde un paradigma de materia sólida y una reflexión sobre los seres, que pensaba tanto en los individuos como en su conjunto en términos de armazón de mecanismos dignos de un reloj, para el cual el autó-mata se convierte en el modelo por antonomasia. El universo pasó a ser una gigantesca máquina, autómatas gigantesco, inabarcable, pero formado como cualquiera de ellos por piezas similares a cables, engranajes, tuercas.

Además del empirismo británico, también el racionalismo continental concibió el universo con idéntica metáfora. En la parte V del *Discurso del método*, Descartes indica que, si los autómatas poseyeran la apariencia de un animal, no podríamos distinguir a ambos de ninguna manera, por lo que se colige que animales y autómatas son iguales al compartir sustancia. De hecho, el propio cuerpo del ser humano, sin la intervención que causa el pensamiento, compartiría idéntica tipología maquinal con los referidos animales y autómatas. Es el raciocinio el que aporta la diferencia, al diferir sustancialmente de la maquinal *res extensa*. En esa misma parte Descartes, para explicar el funcionamiento del corazón humano, pide al lector que abra el de un animal grande y lo observe, ya que en todo se asemeja al cuerpo humano. El filósofo describe dicho corazón como si analizase los mecanismos de una máquina.⁵²

Descartes ahondará todavía más en el mito mecanicista en su *Tratado del hombre*, donde compara explícitamente cuerpos humanos y dispositivos mecánicos: “Voy a suponer que el cuerpo no es más que una estatua o máquina de tierra que Dios, adrede, forma para hacerla lo más semejante posible a nosotros”,⁵³ y todo el estudio se trata de un desarrollo sobre este tema, que describe

51. Thomas Hobbes, *Leviatán* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 13. Es más, Hobbes también piensa en el entramado social como una gran máquina; él proponía que el rey absoluto actuase como ordenador de la misma. El teórico del arte Bredekamp sostiene que, cuando el filósofo plantea su modelo de Estado como un autómatas, está tomando esa idea en préstamo de la teoría de las esculturas vivas del ya citado controvertido pasaje del *Asclepio*, véase Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico* (Madrid: Akal, 2017), 98-99.

52. *Discurso del método*, V, en René Descartes, *Descartes* (Madrid: Gredos, 2011), 129-140.

53. *Tratado del hombre*, I, en Descartes, *Descartes*, 675. Y aún seguirá con la analogía en su correspondencia personal, como en una carta a Mersenne. Véase Fred Ablondi, “Automata,

de nuevo el organismo humano como si fuera un conjunto de resortes de un reloj u otro mecanismo por el estilo.

Dicho mito mecanicista se presenta con mayor o menor intensidad a lo largo de toda la era moderna (y retornará con fuerza en la posmoderna, según se examinará al final del artículo). No obstante, en las raíces de esta *forma mentis* se halla una curiosa mezcla entre la cosmovisión cartesiana junto a la hermética, con su intención de creación artificial pura, un influjo hermético que, de hecho, experimentó el joven Descartes.⁵⁴ Fue a partir de los años veinte del siglo XVII que se separaron cada vez más radicalmente tendencias que habían permanecido unidas en el ambiente cultural previo.

El hombre de arena, de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, probablemente se trate del relato por excelencia con un autómatas hasta el siglo XX. Aunque Hoffmann fuera posterior a todo ese ambiente que mezclaba hermetismo con método científico, encarnó dos siglos más tarde el eclecticismo intelectual que compaginaba lecturas de ciencia divulgativa con las del ocultismo,⁵⁵ durante un romanticismo que fue, al menos parcialmente, un retorno de lo hermético, tras prácticamente desaparecer de la vida cultural, como mínimo de la hegemónica en Europa y América, durante el siglo XVIII.

El escritor y compositor musical pobló sus relatos fantásticos y óperas de simbolismo mágico y ocultista, de referentes alquímicos, de ideas esotéricas y referentes a lo paranormal,⁵⁶ de salamandras y homúnculos encerrados en frascos alquímicos, de mundos imaginarios y, como en el caso de *El hombre de arena*, de autómatas, un tema que lo obsesionaba;⁵⁷ parece que se inspiró para el relato al contemplar algunas de las creaciones de Vaucanson y de Jaquet-Droz.⁵⁸

Living and Non-Living: Descartes' Mechanical Biology and His Criteria for Life", *Biology and Philosophy*, núm. 13 (1998): 179-186, 179.

54. Salvio Turró, *Descartes. Del hermetismo a la nueva ciencia* (Barcelona: Antrophos, 1985), 226 y ss. El joven Descartes estudió la tradición cabalista del Renacimiento: Giordano Bruno, Ficino o los rosacruces. Durante un tiempo, en 1619, planteó escribir *Parnasus*, un compendio de sus conocimientos en esa materia; por su parte, en *Olympica*, de la misma época, reunió algunos de sus sueños interpretados en clave de simbolismo rosacruz.

55. Pilar Pedraza, *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial* (Madrid: Valdemar, 1998), 68.

56. Gary Lachman, *A Dark Muse. A History of the Occult* (Nueva York: Thunder's Mouth Press, 2005), 81.

57. Gary Lachman, *The Quest for Hermes Trismegistus*, ebook (Edimburgo: Floris Books, 2011), pos. 3270.

58. Pedraza, *Máquinas de amar*, 69.

Antes de concluir este apartado sobre la vida artificial como autómeta, conviene una aclaración: aunque se ha señalado su mito original en las culturas europeas, con Dédalo, y una brevísima genealogía de algunos de sus desarrollos en este continente, ello no implica que aparezca sólo en Europa, como atestiguan tantos episodios de las *1001 noches*.⁵⁹ Al contrario, resulta conveniente apuntar que dicha fabricación de autómetas, de manera estricta o lejana/cercana a lo hermético, también fue un mito en otras culturas.

*Frankenstein como el personaje de ficción metaficcional,
o el trágico destino del propósito demiúrgico*

*Tú, mi creador, me despedazarías y te alegrarías.*⁶⁰

Tras la vida artificial del demiurgo hermético como alquímico homúnculo en el matraz, sustituido por un nuevo modelo en el mecánico autómeta, en un singular punto de unión entre la ciencia y la magia utópica, la siguiente figura a comentar será un trágico antihéroe romántico, tan fabricado por el ingenio humano como los anteriores: la criatura de Frankenstein, de quien se considera tanto la novela de la que parte el mito como algunas de las películas inspiradas por él, al tratarse de uno de los mitos terroríficos que mejores producciones fílmicas ha suscitado.

Quizá se trate de la figura que ha personificado popularmente la potencia humana para el papel demiúrgico; como otros grandes mitos de la sociedad presente, resulta un mito nacido en el romanticismo. En él se plasma, al mismo tiempo y sin posibilidad para desligarlos, la grandeza de la especie, que le permite fabricar un nuevo ser, y su pecado de *hybris*, puesto que lo manufactura monstruoso, abominación intrínseca a ese acto genésico, protagonista que arrastrará a todos los actores de la obra hacia lo trágico.⁶¹ En cierto sentido, Frankenstein constituye un emblema distorsionado de los poderes contradictorios del ingenio humano, así como también de la quintaesencia de lo

59. Según indicará Gary Lachman, con sus “marvellous tales of automata: flying horses, humanoid robots, and living marionettes” (“maravillosas historias de autómetas: caballos voladores, robots humanoides y marionetas vivientes”, *The Quest for Hermes Trismegistus*, pos. 3270).

60. Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (Madrid: Valdemar, 2013), 231.

61. Una tragedia enteramente presente en la vida de la autora de la novela, desde el suicidio de la primera mujer de Shelley a la muerte de varios de sus hijos o la del propio poeta.



3. Fotograma tomado de la película: *La novia de Frankenstein*, dir. James Whale (Universal Pictures, 1935).

estético. Cualquier obra de arte no deja de ser un monstruo de Frankenstein impulsado a la vida por la electricidad mental de su hacedor, de ahí que pueda ser tomado como un relato sobre la propia creación literaria o estética.

La demiurgia como tema cruza toda la novela, incluso en buena medida se cita en el título, con ese moderno Prometeo, dios que no llega a inventar al ser humano, pero sí a otorgarle su inteligencia. Mary Shelley aludía en el título y en referencias en la novela al gran mitema de la modernidad ilustrada: Prometeo, el dios que arriesgó su destino para iluminar a los humanos.⁶² Sin embargo, a mi juicio, y de manera extraña, uno de los puntos débiles de la novela se halla justo en ese punto demiúrgico, al fallar la narración cuando relata el periodo que lleva al monstruo a la vida; le dedica muy poco espacio y resulta poco verosímil que un simple estudiante que ni siquiera domina los

62. En una carta, Mary Shelley le dijo a una amiga que en la obra de teatro que adaptaba de su novela no habían puesto ningún nombre a la criatura en el libreto, cosa que le había parecido buena idea: Antonio José Navarro, “Estudio preliminar. Mary Shelley: su vida, su obra, sus monstruos”, en Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, 9-68, 10. El monstruo interviene como la sombra o el *daimon* del doctor Frankenstein, sin nombre porque es su doble.

rudimentos de su disciplina llegue a lograr algo inédito hasta entonces para el conjunto de la especie, en la más completa soledad, además. Eso sí, las versiones cinematográficas intuyeron el potencial de dicho proceso y pasó a ser central ya desde la primera película.

En cualquier caso, el estudiante insufla la chispa vital a tejido muerto, un ser compuesto por partes de cadáveres, como es bien sabido, al tratarse de un mito moderno comunitario y bien longevo. Lo que se desprende del episodio es que vida y muerte están entrelazadas, lo que se convierte en la novela en metáfora literaria. Controlar la vida implica manejar igualmente la muerte.⁶³ Pocos pueden sostenerlo con tanta rotundidad como el doctor Frankenstein y su criatura.

Como ya sucedía en el relato de E. T. A. Hoffmann que se comentó un poco más arriba, la novela de Shelley tiene un componente hermético-alquímico notorio. Los autores que azuzan la curiosidad de Frankenstein no son los científicos de la época en que está ambientada la novela (finales del XVIII) sino los alquimistas, verdaderos inspiradores. El doctor sigue la obra de tres de los más famosos herméticos, alquimistas o magos del medievo y renacimiento, alguno ya traído a colación: Alberto Magno (como evidencia probatoria de su importancia en este contexto), Cornelio Agrippa y Paracelso.⁶⁴ No es hasta ir a la universidad que pasa a la ciencia moderna, inspirado por un profesor de química.

El profesor de filosofía de la religión Jeffrey J. Kripal afirma que ese factor no dual del científico mago, en el sentido de unir alquimia, hermetismo y espíritu científico, conduce la narrativa de la novela.⁶⁵ Según parece, el conocimiento de lo esotérico podría venirle a Mary Shelley de su padre William Godwin, de tendencia muy liberal, casi preanarquista, y versado en las artes ocultas, aunque su perspectiva para dicho interés fuera ilustrada y, por tanto, desde un punto de vista crítico.⁶⁶

63. Como afirmó el escritor Julien Gracq: “every great work is first and foremost an entombment, and its basic formula is always Goethe’s phrase: ‘Die and become!’” (“Toda gran obra es ante todo una sepultura, y su fórmula esencial es siempre la frase de Goethe: ‘¡muere y conviértete!’”). Recogido en Patrick Lepetit, *The Esoteric Secrets of Surrealism. Origins, Magic and Secret Societies* (Róchester/Toronto: Inner Traditions, 2014), 300.

64. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, 109-112.

65. Jeffrey J. Kripal, *Mutants and Mystics: Science Fiction, Superhero Comics, and the Paranormal*, ebook (Chicago: University of Chicago Press, 2015), pos. 921.

66. Carlos Sánchez Pérez, “Frankenstein o el moderno teurgo: la recepción de la magia hermetica en la obra de Mary Shelley”, 189-198, 190. Para la perspectiva crítica de Godwin véase

Esa cuestión se traslada a la pantalla en algunas de las versiones. En la de Kenneth Branagh —*Frankenstein de Mary Shelley* (TriStar Pictures, 1994)—, el barón se caracteriza como un investigador tanto de la más avanzada ciencia como de la búsqueda alquímica de un Paracelso o un Cornelio Agrippa. Los defiende durante una lección magistral en la universidad, contra las tesis de un profesor científicista. La ciencia ya ha demostrado siglos atrás que las doctrinas herméticas de ese estilo son puras necedades, acusa el profesor, lo que suscita la ira de Frankenstein. De esta manera, el barón adquiere un perfil más fáustico, de alquimista, no únicamente científico.

Donde más patente resulta el universo alquímico en la construcción del imaginario del monstruo es en las dos magistrales versiones de la Universal Pictures,⁶⁷ ilustradoras de dicho influjo se diría que, de manera consciente, como mínimo si uno se guía por la pura visualidad, previa a una investigación historiográfica en las fuentes de Whale que lo atestigüen. De hecho, uno de los personajes de la segunda parte de *La novia de Frankenstein*⁶⁸ encarna a otro claramente surgido de ese bagaje cultural: Pretorius, en el que resuena Paracelso, quien incluso ha dominado los secretos de la vida como para crear diversos homúnculos, lo cual se muestra en una escena sin que falten los respectivos, rey y reina dentro del matraz (fig. 3).⁶⁹

Como ya se comentó un poco más arriba, este modelo de un humano en una botella aparece profusamente entre los motivos iconográficos de la

Egil Asprem, *Arguing with Angels. Enochian Magic & Modern Occulture* (Albany: Sunny Press/State University of New York, 2012), 44. En su libro, *Lives of the Necromancers*, Godwin recogió la anécdota de Alberto Magno y su autómatas, en la versión de que fue destrozada por santo Tomás de Aquino, quien halló huesos y carne humana entre los restos del criado mecánico: Navarro, “Estudio preliminar. Mary Shelley: su vida, su obra, sus monstruos”, 9-68, 64.

67. Estudio de tamaño más reducido que las cinco *majors* más grandes del momento, la Universal se dedicó a producir películas de género durante la década de los años treinta, y llevó a la pantalla algunos de los grandes clásicos del terror, protagonizados por monstruos como Drácula, la Momia y la criatura concebida por Mary Shelley.

68. James Whale, *La novia de Frankenstein* (Universal Pictures, 1935).

69. <https://www.youtube.com/watch?v=K7AKLKQqfj4> (consultado el 6 de marzo de 2021). Por poner un ejemplo ya citado, en *Anatomía auri*, de J. D. Mylius, aparecen un rey o una reina dentro de frascos, en referencia a los logros obtenibles de la investigación alquímica. Véase: http://www.alchemywebsite.com/amcl_mylius_anat_auri.html (consultado el 6 de marzo de 2021). Este motivo iconográfico ilustra la teoría alquímica de que cada ser humano es como un matraz o un microcosmos del macrocosmos. Incluso así lo enuncia uno de los personajes de esa novela alquímica que es *La búsqueda del absoluto* de Balzac: Honoré de Balzac, *La búsqueda del absoluto* (Barcelona: Destino, 1989), III.

práctica, como en *Pretiosissimum donum Dei y Besondere chymische Schriffien* de Baro Urbigerus (1705), o en varias zonas del *Jardín de las delicias* del Bosco, lo que ha permitido deducir un influjo del imaginario alquímico en el pintor.⁷⁰ Pero, lo más relevante concerniente a Whale consiste en que da la impresión de que tal uso fue hecho a propósito.

El saber del doctor pertenece a la filosofía oculta; se lo representa como una versión metafórica de un alquimista, con un pensamiento subversivo para los criterios morales tanto religiosos como científicos del siglo XVIII. Por ello ha de esconderse. Quizá por ese factor hermético los directores de películas sobre el doctor demiúrgico suelen situar el laboratorio en un castillo alejado de las ciudades, o en una torre, una solución que tomó en ocasiones Fisher para la Hammer Films, o en el subterráneo o en partes recónditas del castillo del barón: lo subconsciente de la personalidad y oculto a las miradas indiscretas.

Al retornar al díptico de Whale, además de la formalidad expresionista que se cuela en muchos de los planos,⁷¹ otro de sus grandes aciertos es dotar de mucha mayor autonomía a la criatura. En las películas de Whale varias de las secuencias siguen las correrías del monstruo que causa estragos pese a no ser su intención, mientras que la novela, al ser un relato del doctor Frankenstein, queda en buena medida sujeta a él.⁷²

De igual manera, Whale atinó al buscar suscitar simpatía hacia las circunstancias, lo que en la novela también aparecía, si bien de forma mucho más tangencial.⁷³ El monstruo posee el cerebro de un asesino, pero ello no lo convierte en un ser de una pieza. En una poética secuencia de la versión

70. Teoría muy controvertida, estudiada, entre muchos investigadores, por Van Lennep, *Arte y alquimia*, 225-226; y también por Laurinda S. Dixon, “Bosch’s Garden of Delights Triptych: Remnants of a ‘Fossil’ Science”, *The Art Bulletin* 63, núm. 1 (1981): 96-113.

71. A Whale le encantaba el expresionismo, véase Juan A. Pedrero Santos, *James Whale. El padre de Frankenstein* (Madrid: Calamar, 2011), 83.

72. Dicho lo anterior, el relato de Shelley tiene uno de sus grandes momentos y repentino cambio narrativo, cuando, en la rememoración de la historia por parte de Frankenstein, la criatura toma la palabra para explicarle a su creador cuán aciagos han sido sus días, en una estructura de caja china. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, 180 y ss.

73. Además de escenas antológicas como aquella que aparece en *Frankenstein* (Whale, *Frankenstein*), en la primera parte, en la que el monstruo mata a la niña (<https://www.youtube.com/watch?v=v5FtI472Q6I> [consultado el 6 de marzo de 2021]), éstas nos permiten entender la falta de voluntad homicida, en ambas obras hay diálogos antológicos que anticipan a los hermanos Marx, como uno en la segunda parte entre la criatura y el hermético Pretorius: “*MONSTRUO*: A mí gustar muertos. Odiar vivos. *PRETORIUS*: Eres muy maduro para tu edad”.

cinematográfica rodada por James Whale, el monstruo busca la luz, aquello de pureza y de entendimiento contenido en la vida, que él, monstruo parido gracias a la fuerza eléctrica —aunque en la novela no se especifique tan claramente—, no puede alcanzar.⁷⁴ Mucho se ha especulado sobre la homosexualidad de Whale⁷⁵ que le habría facilitado una mayor empatía hacia lo monstruoso, aunque se aleja de las intenciones de esta investigación.

La referida segunda parte dirigida por Whale, con la novia de la criatura, parte de ideas similares ya exploradas por Mary Shelley. En la novela el monstruo le pone una condición a su “padre” para no matar a sus familiares: debe producir una compañera que sea como él.⁷⁶ Lo que permite sugerir la soledad del monstruo. Ello provocará el trasvase definitivo entre el ego y su sombra monstruosa (o su *daimon*). Cuando el creador se niega, la criatura mata a su esposa para que la única manera de mantenerla sea prologándole la existencia como revivida, en una hibridación de lo que en principio serían dos naturalezas opuestas, para sortear la dualidad.

Como en *La isla del doctor Moreau* —que se comentará más adelante—, tanto la novela como varias de las películas se inscriben en esa tendencia del género fantástico a recelar de la ciencia y del conocimiento, algo imposible dentro de las coordenadas ilustradas, pero que indica un claro cambio de mentalidad, fruto del romanticismo, notorio en esta obra, y que caracterizará al ocultismo del xix. Según le recomienda Frankenstein al explorador con quien se sincera: “Aprenda de mí —si no de mis preceptos, al menos de mi ejemplo— lo peligrosa que es la adquisición del saber, y cuánto más feliz vive quien cree que su pueblo natal es el mundo, que aquel que aspira a ser más grande de lo que su naturaleza puede permitir”.⁷⁷ Las películas de la Hammer⁷⁸ dirigidas por Fisher constituyen el conjunto frankensteiniano en el que más clara es esa tendencia de sospecha hacia lo científico. En ellas, el doctor pierde su aureola

74. <https://www.youtube.com/watch?v=nur4g4rLN4> (consultado el 6 de marzo de 2021).

75. Por ejemplo, en Harry M. Benshoff, *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film* (Mánchester/Nueva York: Manchester University Press, 1997), 40 y ss.

76. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, 231. Por ello acabará matando a la amada de Frankenstein (Shelley), 287 y ss.

77. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, 126.

78. Estudio británico especializado en producciones de terror que daban un gran rendimiento económico con una inversión reducida. Además de otros temas más novedosos, recuperaron los clásicos del terror de la Universal Pictures, con el mismo enfoque gótico, pero los dotaron de una mayor carga transgresora, al mostrar mayores dosis de violencia y sexualidad.

de antihéroe, que tiene en otras versiones, para retratarlo de una forma mucho más siniestra, en un claro cambio de sensibilidad general. Se trata de un científico arrogante que piensa que su investigación no puede dar pie a una aberración. En general, en todas las películas, los planes del *mad doctor* conducen irremisiblemente, más que a convertir lo mortal en vivo, a justo lo contrario, con funerales a diestra y siniestra, mientras que el destino del doctor con frecuencia se asocia al presidio, cuando no al patíbulo.

En el presidio empieza la primera versión para la productora Hammer-Terrence Fisher,⁷⁹ con el doctor que aguarda turno para ser ajusticiado por sus crímenes. En ella, el tema de la creación artificial de vida se confunde con la misoginia, en una combinación típica del tratamiento centrado en las pulsiones sexuales de la Hammer Films, aspecto en el que difiere en mucho del original. El monstruo deviene la sombra de un doctor Frankenstein ya no sólo obsesionado con su trabajo sino en realidad perverso. Como en la segunda parte y en buena proporción del ciclo Hammer Films, el monstruo ya no será la criatura sino aquel quien la creó, un hacedor pleno de defectos, que carece de autocontrol como para detener su malsano impulso de traer desgracia al mundo, por sus invenciones defectuosas.

El doctor Frankenstein de la tercera parte dirigida por ese director⁸⁰ es, sin duda, la encarnación más luminosa de los cinco episodios dirigidos por el gran director británico de terror, un Frankenstein más equilibrado, que presenta algunos propósitos nobles, además de los alucinados, con su afán por experimentar de cualquier manera y con las consecuencias que sean. Se trata, también, de la más hermética.

El doctor idea una máquina capaz de extraer el alma de los cuerpos para conservarla hasta transmitirla a un cadáver que servirá de anfitrión. Intenta ayudar al miembro más miserable de la población, hijo de un ladrón guillotinado, así como a la joven lisiada y con la cara marcada de la que el chico está enamorado. Las dos subtramas se entrelazan para, en ese caso, un uso positivo del frenesí por generar vida de la muerte, proverbial en el barón.

En una historia que, como sucede a menudo en el género fantástico, haría las delicias de Jung por su acumulación simbólica, la psicología profunda proyectada a los fotogramas, en el cuerpo de la mujer tullida convertida en belleza por el doctor Frankenstein acaban conviviendo el alma de la chica y la de

79. Terence Fisher, *La maldición de Frankenstein* (Londres: Hammer Films, 1957), 1 h 22 min.

80. Terence Fisher, *Frankenstein creó a la mujer* (Londres: Hammer Films, 1967), 1 h 22 min.

su enamorado, una objetivación de los dos principios esenciales, el femenino y el masculino, integrados en un cuerpo por el saber de un heredero de Paracelso; la conjunción de contrarios típica de la búsqueda alquímica. Pero que la muerte de ambos haya sido trágica y que quieran cobrar cuentas pendientes presagia ya los problemas para ensamblar las dos almas.

La mujer con dos almas vive disociada, al seguir los consejos que le da la parte masculina como si fuera un *daimon* socrático (teoría del *daimon* que, de hecho, está en el origen de cualquier película sobre lo monstruoso, igual que cualquier obra sobre lo heroico o temas similares). Una pulsión se apodera de ella, y actúa de manera involuntaria, pero infalible para vengarse de los criminales. Poseída por el *daimon*, los seduce para, belleza medusea y nemésica, cobrarse la deuda.

En cambio, *El cerebro de Frankenstein*, la siguiente película dirigida por el cineasta Terence Fisher,⁸¹ resulta la más dura de sus películas con este protagonista, con un doctor Frankenstein más oscuro que nunca. Interviene en el papel de un positivista que enaltece el progreso y la ciencia, al mismo tiempo que extorsiona o asesina a personas porque pueden frenar sus experimentos. El subtexto de lo que exige la ciencia constituye uno de los motivos del mito frankensteiniano, acentuado en la cuarta película de Fisher sobre el monstruo o, más bien, sobre el barón, quizá en el aspecto formal la más interesante y arriesgada.

En la última de las películas sobre el doctor Frankenstein rodadas por Fisher,⁸² el barón está recluido en un sanatorio mental para criminales; sigue pariendo monstruos del todo defectuosos, pero hace gala de su espíritu científico indómito, por lo que continúa, una vez tras otra, insistiendo en sus pruebas, y exige una nueva oportunidad ya que ésta será, la definitiva.

Para terminar este apartado, señalo un matiz de tipo hermético que existe en la novela, pero que el cine ha descartado. A partir de la versión de Whale queda claro que la malformación del monstruo se debe a que su cerebro esté dañado, ya que perteneció a un criminal. Pero en la novela se justifica su actuación por su naturaleza abominable. Como ya se ha indicado, toda la novela puede interpretarse como los delirios de un hombre dominado por su sombra, o su *daimon*, que, al no poder ser equilibrada, lo impele a asesinar

81. Terence Fisher, *El cerebro de Frankenstein* (Londres: Hammer Films, 1969), 97 min.

82. Terence Fisher, *Frankenstein y el monstruo del infierno* (Londres: Hammer Films, 1974), 99 min.

a sus seres queridos, uno detrás de otro, todos ellos situados por el *deus ex machina* de la novela cerca del monstruo de manera increíblemente azarosa. Fabrica vida a su imagen y acaba devorado por ese reflejo.

Es más, lo *daimónico* sirve para comprender mejor la complejidad psicológica del tema. Esa explicación del relato de un hombre poseído por su *daimon* ayuda a la historia: sin ello, pierde buena parte de su fuerza, lastrada por unos encuentros fortuitos que pulverizan la verosimilitud interna de lo narrado: no es que se encuentren por azar, es que el familiar protagonista los atrae, sin que ninguno sea consciente de la criatura que se agazapa como su sombra. Como en muchas historias del género, la trama fantástica encubre un proceso psicológico. El relato es creíble porque el narrador no es fiable y sus delirios psicóticos, dominados por su sombra, han ido atrayendo en sus redes a las pobres víctimas, amigos, familiares, esposa. Ellos sucumbirán a dicha sombra superpoderosa, a ese *daimon* vaporoso que adapta las formas de su época, tiempos de investigación alquímica-química, fabricado en parte con los restos de otros, la sombra corporizada en un engendro.

Con este apunte sobre lo *daimónico* en las historias de demiurgos incompetentes, pero soberbios, padres de monstruos que querrían no serlo, termina este apartado sobre la abominable criatura creada por el doctor Frankenstein, un doctor que el imaginario popular ha convertido en el demiurgo humano por antonomasia.

Distopía replicante

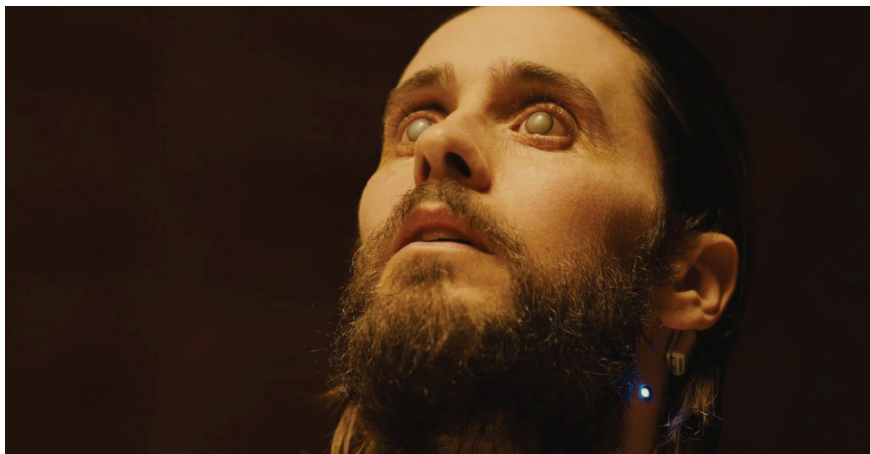
'K': I have memories, but... They're not real, they're just implants.

LIEUTENANT JOSHI: Tell me one, from when you were a kid.

*'K': I feel a little strange sharing a childhood story considering I was never a child.*⁸³

Como último apartado, apunto algunas versiones más recientes de la creación de vida autónoma, hija de la pericia humana. ¿Cómo se ha traducido al presente ese imaginario del demiurgo creador, situado a medio camino entre el artista, el mago hermético y el científico? ¿Cuáles han sido los nuevos avatares del autómatas? El tono sublime y terrible que despunta en Frankenstein será en

83. Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* (Burbank, Ca./Culver City, Ca.: Warner Bros/Sony, 2017), 163 min.



4. Wallace o el Yaldabaoth del posthumanismo. Fotograma tomado de la película *Blade Runner 2049*, dir. Denis Villeneuve (Sony Pictures, 2017).

general el más relevante durante todo el siglo xx, tendencia que se acentúa con la era de las distopías apocalípticas tan características de lo que va del siglo xxi.

Ya a finales del xix y principios del xx la relación analógica humano-autómata se había invertido por completo. Si con Hobbes el universo se pensaba como un entramado de mecanismos, desde esa época ha sido el cuerpo humano o su mente lo que se ha concebido como una versión orgánica —y, por tanto, para algunos incluso imperfecta— de la máquina, tanto en lo físico como en lo psicológico; el cuerpo y el cerebro como un conjunto de resortes que se activarían de manera involuntaria ante los estímulos, con los estudios psicológicos sobre los automatismos reflejos o la histeria, tan en boga en el ambiente cultural del que emergería un Sigmund Freud o un Iván Pavlov. Incluso la tendencia alcanzó a las artes de vanguardia. Por ejemplo, el interés surrealista por la creatividad automática, como en sus experimentos de escritura inconsciente, en cierta forma resulta un intento de lograr ser escritores autómatas; o su uso de maniqués. O también la explosión en el imaginario popular de los robots, de la mano de la ciencia-ficción.

Durante el siglo xx todavía se mantuvo la fascinación por el viejo muñeco autómata; el antropólogo del arte Taussig refiere la fabricación de uno que representa a Isis, quien tocaba la cítara, vestida con parafernalia egipcia: velos, piel de leopardo y con dibujos de jeroglíficos en la ropa; Isis se apartaba los

velos cuando la temperatura alcanzaba 80° Fahrenheit y no se los volvía a colocar hasta que la temperatura no descendía.⁸⁴ Pero a los autómatas se han sumado figuras como el citado robot, mucho más sofisticadas, o el ciborg, que combina ambas naturalezas, personajes principales de innumerables relatos o películas.

Quizás el personaje más interesante surgió de la pluma de Philip K. Dick, tal vez el escritor de género fantástico más influyente desde la década de los años sesenta; de nuevo, se trata de un autor muy interesado en el gnosticismo, el hermetismo y el neoplatonismo, claramente influido por esas corrientes filosóficas y religiosas.⁸⁵ Muchas de sus obras presentan figuras de vida artificial. No obstante, la más conocida a nivel popular sea la del replicante, ya que se realizaron dos películas de notable o gran presupuesto sobre ellos: las dos versiones de *Blade Runner*.⁸⁶

En ellas se contempla la patética búsqueda de unos robots que desean saber quiénes son sus creadores y por qué los hicieron como son, y que hacen gala de una humanidad paradójicamente ausente en sus creadores humanos, ciegos hacedores ajenos al dolor de sus criaturas. Tanto del demiurgo Tyrell de la primera,⁸⁷ como de Wallace (fig. 4),⁸⁸ quien interviene en ese papel

84. Michael T. Taussig, *Mimesis and Alterity: a Particular History of the Senses* (Nueva York: Routledge, 1993), 219-220.

85. Como puede atestigüarse por su *Exegesis*, libro de inquietudes, visiones y reflexiones. Por ejemplo, concibe lo existente como una sucesión de universos, con los inferiores como reflejos de espejo de los superiores; en esos fragmentos Dick cita a Plotino: Philip K. Dick, *The Exegesis of Philip K. Dick*, ebook (Londres: Gollancz, 2012), pos. 7001.

86. Jimena Escudero Pérez valora a la primera como “icono de la reflexión sobre el ser artificial (“More Human than Human’: instrumentalización y sublevación de los sujetos artificiales”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 38 [2013]: 65-89, 88).

87. “Tyrell is indeed depicted as something of a divine patriarch” (“Tyrell está representado con algo de un patriarca divino”), en M. Rayan y D. Kellner, “Technophobia”, en ed. A. Kuhn, *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (Nueva York: Verso, 1992), 58-65, 63. Y como demiurgo es nombrado directamente por Pilar Pedraza en *Máquinas de amar*, 248.

88. Sobre Wallace como malvado demiurgo gnóstico, véase Roger Ferrer Ventosa, “El replicante con alma de Stalker. Blade Runner 2049”, en ed. Marta Piñol Lloret, *Imaginar mundos. Tiempo y memoria en la ciencia ficción* (Vitoria-Gasteiz/Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2019), 161-176, 167. Sobre la condición de extraña deidad de Wallace, un inclasificable dios que puede crear, pero no que procreen sus criaturas, y que, simbólicamente, es ciego y para ver se ayuda de drones, véase: Nigel Shadbolt y Paul Smart, “The Eyes of God”, en eds. Timothy Shanahan y Paul Smart, *Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration* (Londres/Nueva York: Routledge, 2020), 206-227, 211.

genésico, se puede decir que están retratados como dioses patriarcales ajenos al dolor de sus creaciones. Ambos personifican al demiurgo tardocapitalista de la globalización: grandes accionistas de la principal multinacional que ha hecho su fortuna al fabricar replicantes, tan centrales para la economía de esos mundos que sus empresas ejercen de centro sobre las que pivotan sus respectivas sociedades. Y ambos demiurgos patriarcales destacan como genios de la biotecnología.

De hecho, muchos de los temas tratados en *Blade Runner*⁸⁹ ya se anunciaban en la novela que inició la tendencia a alertar sobre los resultados de la biotecnología, aunque entonces no se empleara dicho término: *La isla del doctor Moreau*, de H. G. Wells (1896).⁹⁰ El doctor intenta crear nueva vida al modificar el código genético de animales, a los que elimina su parte bestial para que se tornen humanos. H. G. Wells anticipó los resultados de la ingeniería genética, aunque para ello lo expresara en unos términos a estas alturas caducos: la eliminación de pulsiones animales sublimadas para crear personas pertenece más bien al imaginario posromántico del XIX.

En una vulgarización de los términos freudianos, diríamos que el supergo doctoral pretende frenar a las fuerzas del ello, el impulso animal de la pura vida sin *bios*, por medios autoritarios, basados en la exigencia de sumisión a las órdenes del poderoso ego, en este caso el doctor Moreau, quien se sirve del miedo a las represalias, al dominio inapelable de la violencia. El doctor Moreau teme que la ley no contendrá a las criaturas si no la complementa con la violencia represiva. El miedo se cumple cuando los dominados pueden rebelarse, aunque cabe plantearse qué habría sucedido en caso de que no hubiese habido agresiones previas.

La biotecnología ha sido uno de los campos en los que el saber técnico, combinado con las nuevas teorías científicas, más ha permitido plasmar el prototipo de demiurgo humano. La indagación genética como nuevo horizonte que dibuja científicos que intervienen decisivamente en la naturaleza y, por qué

89. Ridley Scott, *Blade Runner* (Burbank, Ca.: Warner Bros, 1982), 117 min.

90. O más que por tecnofobia, por provocar la reflexión sobre los valores existentes, pero sin atacar la modificación genética en el sentido fóbico, en opinión de Ronald Edwards, *The Edge of Evolution. Animality, Inhumanity and Doctor Moreau* (Nueva York: Oxford University Press, 2016), 77-78. H. G. Wells destaca como uno de los autores de género fantástico más significativos de finales del siglo XIX y principios del XX, creador entre otros clásicos del género de *La máquina del tiempo* (1895), *El hombre invisible* (1897) y *La guerra de los mundos* (1898).

no, incluso hacedores de nuevas especies.⁹¹ Percatarse de ello ha significado desde entonces un nuevo impulso, y no sólo para la ciencia-ficción.

Un tercer aspecto, junto a los avances técnicos de lo robótico y a la manipulación genética, que destaca en las nuevas variantes de demiurgos tecnocientíficos es el de aquellos que diseñan realidades virtuales; el informático de ese tipo también ha multiplicado la capacidad de convertir lo imaginable en realidad fáctica. La realidad virtual se ha pensado como un universo dentro de un agujero de gusano en el que cualquier cosa es posible; ha supuesto una nueva vuelta de tuerca en la creatividad artística, aunque también ha puesto en duda las nociones clásicas de arte, con un mundo cerrado y autónomo creado por el artista al que puede acceder el receptor de la obra; en este sentido, la nueva interactividad ofrecida por los videojuegos, con la posibilidad de múltiples continuaciones, ha obligado a replantearse la noción del artista que fija un desarrollo único, como en la narrativa anterior. Esta cibernética, trufada de teorías del caos, de flujos y de redes para explicarse lo existente, ha visto cómo la materia se ha evaporado cuánticamente para pasar a un marco conceptual lleno de paradojas temporales y realidades alternativas virtuales, objetivadas en la computadora de casa.⁹²

En general, se ha destacado lo trágico de la pretensión humana de crear ya no tanto un cuerpo sino un alma, construcción artificial completa, que se demuestra como vana pretensión al concluir la narración. Así quedará de manifiesto en tantas historias de robots, de replicantes o, como ya se apuntó, en las diversas versiones en torno al mito de Frankenstein. Se pierde el alma porque se la supone innecesaria, se la intenta sustituir con otra fabricada con modernas teorías de energía, electricidad o biotecnología, pero este proyecto acaba por fracasar. Este motivo recurrente del género fantástico de los últimos siglos sigue retornando de manera obsesiva como un fantasma cultural.

Y es que la exploración del transhumanismo y también del posthumanismo, la cirugía estética con fines estéticos o del ya citado ciborg, comparten una idea común: en el trasfondo de ellos se halla la idea de que el ser humano

91. Con un debate abierto entre tecnofílicos y tecnofóbicos sobre la capacidad de creación de vida permitida por la manipulación genética y otros recursos técnicos: véase Pau Alsina y Raquel Rennó, "On Creating Life and Discourses about Life: Pests, Monsters, and Biotechnology Chimeras", en eds. Wolfgang Sützl y Theo Hug, *Activist Media and Biopolitics. Critical Media Interventions in the Age of Biopower* (Innsbruck: Innsbruck University Press, 2012), 179-190.

92. Leon Marvell, *The Physics of Transfigured Light. The Imaginal Realm and the Hermetic Foundations of Science* (Rochester: Inner Traditions, 2016), 52 y ss.

todavía no ha evolucionado lo suficiente, tal y como se trasluce del pos y del transhumanismo a Stephen Hawking o la inteligencia artificial o los replicantes, muy superiores a los humanos. La imperfecta humanidad debe de ser ayudada por la eficiente tecnología robótica, la biotecnología o cualquier otra variante. El progreso, como el show, debe continuar, hasta la perfección absoluta, obtenida gracias a ese ser humano demiúrgico,⁹³ convertido en dios sin necesidad de Dios. Ese ideal ambiguo y tan estimulante como peligroso está en las raíces de la cultura actual, aunque de hecho ya se pudiera percibir en los herméticos del Renacimiento, con sus oraciones a la dignidad del hombre, o en los siglos posteriores, con la creación de autómatas como los de Vaucanson.

La utopía demiúrgica aplicada a uno mismo, con la mente o el cuerpo convertidos en nuevo cosmos que transmutar, tiene una deriva también en la cirugía plástica. El rostro como lienzo, la transmutación plena de la corporalidad perfecta para convertirla en piedra filosofal, con un bisturí que traerá la felicidad plena, el cuerpo entero al fin como naturaleza perfecta. Orlan se transmuta a sí misma en los quirófanos y lo documenta,⁹⁴ mientras que en películas como *Brazil* —Terry Gilliam, *Brazil* (Universal Pictures, 1985)— se burlan de dicha tendencia.⁹⁵ Apunta Carmen Pardo: “El cuerpo no es algo que se tiene como un legado para ser conservado, puede ser transformado, mejorado”.⁹⁶ Sea la naturaleza con la biotecnología, sea el cuerpo humano con la cirugía plástica, lo que subyace como rasgo común en este horizonte cultural de la globalización y el tardocapitalismo es la aspiración al control absoluto de lo corporal; dominar hasta la más ínfima partícula, igual que si cuerpo y mente no fueran más que un código de información introducido por el usuario, todo sujeto a la voluntad del usuario-consumidor. Si se puede resumir la vida artificial artística de los anteriores apartados como las mezcolanzas elementales realizadas en el atanor, en el caso del homúnculo, el ensamblaje de los mecanismos mecánicos del autómata, tan similares al propio universo, que funcionaría como un reloj, o la combinación de trozos de carne muerta para revivirla, caso del monstruo romántico, en este punto es el cuerpo el que yace pasivamente a la espera del bisturí del técnico humano, listo para ser modelado.

93. Carmen Pardo, *En el silencio de la cultura* (Ciudad de México/Madrid: Sexto Piso, 2016), 197 y ss.

94. <https://www.youtube.com/watch?v=jNiteX2xzh0> (consultado el 6 de marzo de 2021).

95. <https://www.youtube.com/watch?v=DiKpvHQzKVc> (consultado el 6 de marzo de 2021).

96. Pardo, *En el silencio de la cultura*, 211.

A modo de síntesis conclusiva, en el artículo se han expuesto algunas de las variantes del demiurgo humano, artista, mago y científico, dios hacedor de nuevos seres artificiales. El horizonte cultural de dicho demiurgo artista, con una base filosófico-estético-teológica en el hermetismo neoplatónico, ha mostrado un fuerte influjo de esas teorías durante todo su desarrollo. Pero lo que en el siglo xv se pensaba como un alquimista y su homúnculo, en el xviii como un autómeta vaucansoniano que se diría vivo, o en el xix, como el antihéroe romántico frankensteiniano, en la actualidad ha tomado formas de replicante, esclavo de los grandes fabricantes industriales y su biotecnología; en cualquier caso, se constata un florecimiento de infinitas imaginativas posibilidades que, tal vez, abrumarían al mismísimo doctor Fausto. ♣

Los coches y las cofradías sacramentales en la Nueva España: la estufa de la Casa de Morelos en Morelia

Carriages and the Confraternities of the Blessed Sacrament in New Spain: the Carriage Housed in Casa de Morelos, Morelia

Artículo recibido el 19 de noviembre de 2020; devuelto para revisión el 1 de marzo de 2021; aceptado el 9 de octubre de 2021, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2022.120.2774>

Constanza Ontiveros Valdés constanzaontiver@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3779-4006>

Líneas de investigación Objetos y protocolos en la Nueva España; las cofradías novohispanas y sus signos de distinción; iconografía y simbolismo de Santiago como guerrero en la Nueva España.

Lines of research Objects and protocols in New Spain; confraternities in New Spain; iconography and symbolism of Saint James as warrior in New Spain.

Resumen Los coches fueron un signo de distinción social en la Nueva España y desde finales del siglo xvii se asociaron al ceremonial litúrgico. Entre otros usos, las cofradías con un instituto sacramental emplearon los coches para trasladar al sacerdote que llevaba el viático y se colocaron al final de otras procesiones vinculadas a la Eucaristía. Aunque su uso fue frecuente, en la actualidad se conservan escasos coches novohispanos decorados con motivos eucarísticos. Entre ellos, destaca la estufa que se conserva en el Museo de Sitio Casa de Morelos, en Morelia (ca. el primer cuarto del siglo xix). El presente artículo explora la funcionalidad y el simbolismo que tuvo dicho objeto suntuario, el cual se aborda como un elemento artístico que adquirió una significación adicional al encontrarse inmerso en el entorno ritual, y en cuyo uso se superpusieron pertenencias, identidades y jerarquías.

Palabras clave Coches novohispanos; cofradía sacramental; traslado y acompañamiento del viático; artistas viajeros; culto eucarístico.

Abstract In New Spain carriages were a sign of social distinction and from the late seventeenth century on were linked to liturgical ceremonies. Among other uses, the Blessed Sacrament confraternities used carriages to transport the priest who carried the viaticum and they were placed at the end of other processions associated with the Eucharist. Although their use was frequent, few viceregal carriages from New Spain decorated

with Eucharistic motifs have survived the passage of time. Among them stands the coach found in the Museo de Sitio Casa of Morelos, in Morelia (dating from the first quarter of the nineteenth century). The article explores the functions and symbolism belonging to this sumptuary object, understood as an artistic element that acquired additional layers of meaning due to its immersion in a ritual context, and which converged affiliations, identities, and hierarchies when in use.

Keywords Carriages of New Spain; sacramental fraternities; transport and accompaniment of the viaticum; travelling artists; cult of the Eucharist.

CONSTANZA ONTIVEROS VALDÉS

Los coches y las cofradías sacramentales en la Nueva España: la estufa de la Casa de Morelos en Morelia

En la Nueva España todos los aspectos relacionados con el uso y la apariencia de los coches estaban codificados y materializaban las jerarquías individuales y corporativas de quien poseía uno o viajaba en su interior. Los carruajes también formaron parte del ceremonial litúrgico y, entre otros usos, las cofradías¹ que rindieron culto a la Eucaristía los emplearon para trasladar al preste que de manera frecuente llevaba el viático² a los parroquianos. A su vez, los coches de estas corporaciones se ubicaban en la retaguardia de otras procesiones eucarísticas, entre las que destacó Corpus, en señal “de respeto”.

1. Las cofradías se establecieron en la Nueva España desde los primeros años de la incursión española. Clara García Aylluardo las define como corporaciones voluntarias de laicos y fieles que tuvieron un papel importante en la vida religiosa y social de la Nueva España. Dichas corporaciones, donde se practicó la caridad y fraternidad y se obtuvieron beneficios, también funcionaron como espacios de poder para los prominentes. Sin embargo, como apunta David Carbajal, durante el siglo XVIII no hubo una única definición en torno a ellas, ya que en las cofradías se conjugaron diversos intereses políticos y económicos. Véase Clara García Aylluardo, *Desencuentros con la tradición: los fieles y la desaparición de las cofradías de la Ciudad de México en el siglo XVIII* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 2015), 14; y David Carbajal López, *Cuerpos profanos o fondos sagrados. La reforma de las cofradías en Nueva España y Sevilla durante el Siglo de las Luces* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2016), 8.

2. El viático se refirió al traslado y administración de la comunión a los enfermos en peligro de muerte y fue considerado “como verdadero sustento del alma”. *Diccionario de Autoridades*, 1739.

En especial, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, el uso de distintos tipos de coches por parte de las cofradías sacramentales, las cuales de acuerdo con el carácter indispensable de su culto fueron de las más antiguas y las más numerosas en la Nueva España,³ fue extendiéndose en las ciudades novohispanas. Sin embargo, a pesar de haber sido una práctica usual, sólo se conservan tres carruajes virreinales ornamentados con motivos eucarísticos en su exterior, cuya presencia nos permite vincularlos con la funcionalidad que algún día tuvieron. Dos de ellos datan de finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX y se ubican en el Museo de Guadalupe, en Zacatecas (figs. 1a y b),⁴ y el tercero, cuya funcionalidad, simbolismo y características se abordan en el presente artículo, se encuentra en el patio del Museo de Sitio Casa de Morelos, ubicado en la ciudad de Morelia y data aproximadamente del primer cuarto del siglo XIX (figs. 2a-7 y 12).

En este texto se plantea que el reducido número de coches decorados con motivos sacramentales que se ha conservado responde, en parte, a que la inclusión de dichos motivos no fue indispensable, ya que las cofradías sacramentales también utilizaron coches ornamentados con los escudos nobiliarios de sus

3. Para el mundo hispánico, gracias a la intercesión de doña Teresa de Enríquez, conocida como “la loca del Sacramento”, en 1508, el papa Julio II concedió una bula en la cual se autorizó fundar una cofradía en Torrijos con las mismas gracias y privilegios que la de San Lorenzo in Damaso en Roma, primera cofradía sacramental establecida en 1501. A partir de esto José Roda Peña reconoce 1511 como el año de fundación generalizada de las hermandades sacramentales hispalenses (José Roda Peña, *Hermandades sacramentales de Sevilla: una aproximación a su estudio* [Sevilla: Guadalquivir Ediciones/Fundación Sevillana de Electricidad/Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla, 1996], 19-29). En la Ciudad de México, Alicia Bazarte Martínez consigna la existencia de una cofradía sacramental desde 1526 y, posteriormente, se convirtieron en las más numerosas y, con frecuencia, hubo más de una en cada templo (Alicia Bazarte Martínez, *Las cofradías de españoles en la Ciudad de México (1526-1860)* [Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco-División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1989], 65-67).

4. Álvaro Recio Mir estudió ambos en distintos trabajos y colaboró con el museo para su catalogación y sus respectivas hojas de sala (Álvaro Recio Mir, “‘El primer bien que produce el coche es la autoridad’: las hermandades sacramentales y las carrozas y sillas de manos eucarísticas”, en *XIV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia* [Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2013], 197-222, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4564181> [consultado el 10 de marzo de 2018]); y Álvaro Recio Mir, “Los coches de Dios. Carrozas y sillas de manos eucarísticas en España y América”, en *Teatro y fiesta popular y religiosa* [Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013], <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35182/1/RecioMir.pdf> [consultado el 13 de enero de 2019]).



1a) Autor desconocido, estufa eucarística, *ca.* siglo XVIII; y b) autor desconocido, estufa eucarística, *ca.* finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX. Ambas se localizan en el Museo de Guadalupe, Zacatecas. Fotos: cortesía de Violeta Tavizón Mondragón, INAH.

donantes o con una decoración más sobria. Del mismo modo, la escasez de este tipo de carruajes atiende a la reutilización que con seguridad tuvieron los coches empleados para este fin una vez que las cofradías se extinguieron en la segunda mitad del siglo XIX y, por supuesto, se relaciona con el abandono que sufrieron estos objetos cuando poco a poco dejaron de ser útiles a principios del siglo XX.

Si bien la estufa, es decir, el coche grande cerrado y con cristales, que se encuentra en Morelia está muy dañada, en su exterior aún se distinguen varias pinturas, relieves y esculturas asociados al culto eucarístico que vale la pena analizar con cuidado, sobre todo porque, a pesar de su importancia para el campo de las artes suntuarias novohispanas de acuerdo con su profusa ornamentación, no ha sido estudiada a detalle y se vincula por primera vez con las funciones eucarísticas en mi tesis doctoral.⁵ Del mismo modo, por medio de este trabajo se hace un llamado urgente a su restauración.

Debido a la falta de fuentes documentales sobre la estufa que nos ocupa, la vía más factible para explorar el uso que alguna vez tuvo y su ornamentación es compararla con los pocos coches novohispanos que han sobrevivido, así como con la serie de imágenes que retrataron el traslado del viático en coche durante el siglo XIX (figs. 8-11) y con la documentación que refiere el modo en que diversas cofradías aprovecharon los coches. Con este enfoque se busca contribuir al estudio de los carruajes como objetos suntuarios con un valor artístico y se evidencian los distintos significados que podía tomar un mismo objeto, como es el caso del coche, al introducirlo en la esfera ritual.

Ahora bien, al hablar de la estufa de la Casa de Morelos y del resto de los coches eucarísticos, es importante tomar en cuenta que, aunque entre las cofradías sacramentales poseer uno o varios coches fue deseable y reflejó su estatus, no era indispensable, ya que el palio⁶ se siguió utilizando en las procesiones

5. Constanza Ontiveros Valdés, “Signos de distinción en la sociedad novohispana: las cofradías de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XVIII”, tesis de doctorado en Historia del Arte (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2019), en <http://132.248.9.195/ptd2019/junio/0790255/Index.html> (consultada el 15 de agosto de 2021). Agradezco a Irma Patricia Díaz Cayeros su apoyo en mi investigación.

6. El palio fue un pedazo de tela sujetado sobre varas. La cantidad mínima de varas fueron cuatro, pero su número aumentó conforme al de personas que tendrían el honor de cargar sus varas y su uso fue indicativo de la dignidad e importancia del objeto sagrado (Santísimo Sacramento, imagen religiosa) o persona que se resguardaba bajo él durante alguna procesión. Normalmente la procesión se ordenaba en torno a él, al cobijar al elemento de mayor importancia en ella. Lo llegó a usar el rey, virrey, el Sumo Pontífice y algunos prelados. Cabe señalar que sus usos no estuvieron exentos de enfrentamientos e inconformidades.



2. Autor desconocido, estufa eucarística, *ca.* primer cuarto del siglo XIX, a) vista del tren delantero de la estufa; b) vista del tren trasero de la estufa. Museo de Sitio Casa de Morelos, Morelia. Fotos: Rosalba López López. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

eucarísticas. Dentro de este marco, el presente artículo propone que el coche se empleó en entornos urbanos por cofradías sacramentales con mayoría de miembros españoles las cuales, inspiradas en un ceremonial regio asociado al culto eucarístico, tuvieron los medios para solventar el alto costo de su manutención. Éste pudo haber sido el caso de la cofradía sacramental asentada en la ciudad de Valladolid, hoy Morelia, la cual posiblemente empleó la estufa que nos ocupa para el culto eucarístico durante la primera mitad del siglo XIX.

Por otra parte, la lujosa apariencia que tuvieron algunos de los carruajes en las funciones eucarísticas se permitió y enalteció en atención a la importancia que tuvo el culto sacramental dentro de los reinos hispánicos y a la manera en la que con frecuencia se ostentaba la humildad de sus propietarios (cofradías) o donantes (nobles o autoridades) al emplear un vehículo suntuoso, como el que hoy se encuentra en Morelia, al servicio del culto.

Al tomar en cuenta lo arriba señalado, en las próximas líneas primero se abordará el simbolismo y carácter pragmático que tuvo la introducción del coche para el culto eucarístico en la Nueva España, así como la terminología empleada para referirse a los distintos tipos de vehículos rodantes, para después explorar el papel específico que estos objetos tuvieron dentro del traslado de la comunión a los enfermos y al cerrar otras procesiones eucarísticas. Por último, se verán los aspectos constructivos y ornamentales de la estufa de la Casa de Morelos y se hará una propuesta sobre su funcionalidad.

Los coches y las cofradías sacramentales: carácter simbólico y pragmático

Si bien la estufa de la Casa de Morelos data aproximadamente del primer cuarto del siglo XIX cuando el coche era ya un elemento cotidiano de las urbes novohispanas, la introducción del coche en la Nueva España fue un proceso paulatino que dio inicio en la segunda mitad del siglo XVI; despertó al inicio ciertos reparos por parte de la Corona,⁷ y se afianzó a medida que avanzaron los

7. Por ejemplo, el 24 de noviembre de 1577 Felipe II expidió una Real Cédula donde prohibió el uso y comercio del coche en las Indias con énfasis en la Nueva España. 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: Editorial Universidad de Sevilla/Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Diputación de Sevilla, 2018), 43-47. A su vez, a partir de 1611, se vinculó el coche con el cortesano y su uso era una distinción social. Eduardo Galán Domingo, ed., *Historia del carruaje en España* (Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005), 138-139.



3. Detalle del estribo con mecanismo retráctil, puerta e interior de la estufa. Autor desconocido, estufa eucarística, ca. primer cuarto del siglo XIX. Museo de Sitio Casa de Morelos, Morelia.
Foto: Rosalba López López.

siglos XVII y XVIII. De este modo, su uso se extendió primero en la Ciudad de México⁸ y después en diversas ciudades entre las que se encontró Valladolid, hoy Morelia, fundada en la primera mitad del siglo XVI y la cual fue sede del obispado de Michoacán desde 1580.⁹

8. Durante el periodo virreinal la Ciudad de México destacó como un importante centro especializado para la producción de carruajes. La profesionalización en la producción de los coches se hizo patente en la instauración del gremio de carroceros en la Ciudad de México, en 1706, cuando se separaron formalmente del de carpinteros del que habían formado parte hasta ese tiempo. 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* XXIV, núm. 101 (2012): 13-38. Con posterioridad, el gremio hizo unas segundas ordenanzas en 1773, las cuales se reformaron en 1785 y unas terceras en 1799. Su labor implicó la relación con otros oficios asociados a la manufactura de los coches, como los vidrieros, tapiceros, pintores, escultores o guarnicioneros. Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 27.

9. Antes la sede diocesana de Michoacán se encontró en la ciudad de Pátzcuaro. Cabe tener en cuenta que el proceso de consolidación económica y social de la catedral de Valladolid fue

En lo que respecta a las características de los coches, a lo largo del virreinato se decretaron diversas leyes sobre usos suntuarios que buscaron regular el lujo que las decoraciones exteriores e interiores de los coches podían tener, las cuales fueron con frecuencia transgredidas. Del mismo modo, las decoraciones, pinturas, textiles, forros, herrería y guarniciones, junto con el número y vestimentas del cochero y de los lacayos o sirvientes que acompañaban al coche a pie o en su asiento trasero exterior llamado pulpitillo, o el número de mulas del tiro estuvieron regulados y codificados.¹⁰ Por ejemplo, el tiro de dos mulas se empleó en ocasiones cotidianas, mientras que el de cuatro sirvió en casos de primera clase y el de seis fue prerrogativa del rey y, por ende, de su representante en la Nueva España, el virrey.¹¹ Los coches eucarísticos compartieron este último privilegio conforme a la dignidad e importancia del Santísimo Sacramento y a su vinculación con la monarquía, abordada en el próximo apartado.

Ahora bien, al introducir el uso que le dieron al coche las cofradías sacramentales y otros actores novohispanos es imprescindible considerar que en la Nueva España convivieron diferentes tipos de carruajes que se adecuaron a los frecuentes avances de la carrocería y cuya nomenclatura es poco clara.¹² Como muestra de lo anterior, en la documentación consultada¹³ se menciona a menudo algunos términos, como el de *coche*, para describir en términos genéricos a distintos tipos de carruajes; mientras que otros se aplicaron en menor medida,

lento y se dio hasta alrededor de 1650. Óscar Mazín Gómez, “La Catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico”, en *La Catedral de Morelia*, ed. Nelly Sigaut (Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán-Colegio de Michoacán, 1991), 17.

10. Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 33.

11. Alejandro López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto: coches, carrozas y sillas de mano en la corte de los Austrias, 1550-1700*, La Corte en Europa I (Madrid: Ediciones Polifemo, 2007), 92-93.

12. Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 93.

13. Los documentos consultados para la investigación de mi tesis doctoral, y para el presente artículo, correspondieron a 82 cofradías principalmente ubicadas en la Ciudad de México y abarcan de 1538 a 1892. Se revisaron, los siguientes archivos: Archivo General de la Nación (AGN), Archivo Parroquial de la Santa Veracruz (APSV), Archivo Parroquial de Santa Catarina Virgen y Mártir (APSCVM), Archivo Parroquial de San Pablo Apóstol (APSPA), Archivo Parroquial de San Miguel Arcángel (APSMA), Archivo Histórico del Colegio de Vizcaínas (AHCv), Archivo General de Indias en Sevilla (AGI), Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS), Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional (FRBN) y Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México (AHNCM). Dentro de los fondos documentales consultados, los archivos parroquiales de la Ciudad de México constituyen una fuente valiosa que ha sido muy poco explorada en los estudios sobre cofradías.

como *estufa* o *forlón*, y aluden a sus características específicas.¹⁴ Para los fin de esta investigación, la cual busca evidenciar los distintos tipos de carruaje empleados para el culto eucarístico, resalta el término *estufa*, para designar a un tipo de coche cerrado y con cristales, y el de coche o estufa *de gala*,¹⁵ para describir a los ricos carruajes usados por las cofradías sacramentales en las ocasiones de primera clase entre las que destacó el Corpus.

La dimensión simbólica de los carruajes eucarísticos

La introducción del coche en las funciones eucarísticas tuvo antes que nada una dimensión simbólica que se vincula con el culto monárquico a la Eucaristía. En particular, se acredita que, en 1685, el rey Carlos II cedió su carruaje al sacerdote que trasladaba el viático.¹⁶ Un acto de esta naturaleza, en la que el monarca se humillaba ante la Sagrada Forma, tiene su antecedente en la historia de la fundación misma de la casa de los Habsburgo, pero en el siglo XVII, en lugar de ceder su caballo, se trató de la cesión del coche del monarca con lo que se reiteraba el mito del rey sol, quien reconocía su obediencia al mayor Sol de todos, el cuerpo de Cristo.¹⁷

Conforme a su importancia, la cesión real del coche se reprodujo en diversas imágenes realizadas durante los últimos años del siglo XVII y hasta los últimos del XVIII.¹⁸ Tal y como apunta Alejandro López Álvarez, aunque este hecho

14. De acuerdo con Álvaro Recio Mir, el término *forlón* aludió a un tipo de coche cerrado con cuatro asientos y puertas, sin estribos, colgada la caja sobre correones (correas grandes) y puesta entre dos varas de madera. En este artículo se optó por emplear los términos localizados en la documentación consultada. Por esa razón no se incluyen términos tales como *berlina* (Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 93).

15. En el *Diccionario de Autoridades* de 1734, entre otras acepciones, se dice que *gala* se toma “por lo más esmerado, exquisito, y selecto de alguna cosa”.

16. La tradición cuenta que Carlos II se bajó de su carroza y se la cedió al sacerdote al cruzarse con el párroco de San Martín en Madrid que llevaba el viático. Esto ya tenía un antecedente con el conde Rodolfo, fundador de la casa de los Habsburgo. Lo mismo hicieron Carlos V, Felipe II, Felipe III y Carlos IV. Bajo Felipe V se institucionalizó la cesión del coche para este fin en un auto de Madrid del 23 de mayo de 1711, cuando se obligó a los miembros del Consejo de Castilla a dejar su coche como había hecho el rey. Recio Mir, “Los coches de Dios. Carrozas y sillas de manos eucarísticas en España y América”, 271.

17. López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto*, 2007, 70.

18. Entre ellas se encuentra un grabado de Romeyn de Hooghe de 1685 y, posteriormente, a

tuvo ciertos antecedentes,¹⁹ la acción de Carlos II tuvo fuertes repercusiones a nivel simbólico y “fue la culminación de un largo proceso de sacralización del vehículo real que se observaba desde los primeros tiempos de su uso”.²⁰

Acorde con su relevancia, la noticia de la cesión real de Carlos II se informó pronto a las autoridades de la Nueva España y se animó a los poetas a narrarlo.²¹ Incluso antes de culminar el siglo xvii, el virrey conde de Galve proporcionó su coche para el traslado de la comunión a los enfermos y, el viajero italiano Gemelli Careri describió su uso por parte de las cofradías en la Ciudad de México desde 1697: “Al salir de la iglesia encontré a la Santísima Eucaristía que de la Catedral era llevada por un sacerdote a un enfermo en una carroza tirada por cuatro mulas mantenidas con las rentas de la cofradía.”²²

Aunado a lo narrado por Gemelli Careri, la referencia documental más temprana sobre la posesión de un coche por parte de una cofradía sacramental novohispana que identifiqué en la documentación consultada data de 1714,²³ por lo que es posible decir que desde principios del siglo xviii las cofradías sacramentales sumaron de forma paulatina el coche a sus inventarios y gastos.

principios del siglo xviii, un mural de Lucas Valdés, ubicado en el Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla. A su vez, Carlos III también cedió su carroza para el viático. Esto se representó en 1782 para el caso de Granada, donde en uno de los lienzos se muestra al rey Borbón iluminando con un hacha al sacerdote que porta el viático y ha ocupado su carroza. Dichas imágenes las analizó Víctor Mínguez (Víctor Mínguez Cornelles, “La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes del poder y el poder de las imágenes”, *Relaciones XX* [1999], <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/077/VictorMinguez.pdf> [consultado el 10 de junio de 2018]).

19. Por ejemplo, fue antecedido por el regalo que la reina Mariana de Austria hizo de una silla de manos para llevar el Sacramento a unos moribundos en 1680. Alejandro López Álvarez, “Poder, lujo y conflicto: coches, carrozas y sillas de mano en la corte de los Austrias, 1550-1700” tesis de doctorado (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2004), 130-131, <https://repositorio.uam.es/handle/10486/2586> (consultado el 5 de marzo de 2020). Posteriormente publicado como: López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto*, 2007.

20. López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto*, 2007, 120.

21. Recio Mir, “El primer bien que produce el coche es la autoridad”, 39.

22. Referencia incluida en Recio Mir, “El primer bien que produce el coche es la autoridad” y en Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Viaje a la Nueva España* (Ciudad de México: Ediciones Libro-Méx, 1955), 93.

23. La localicé en las cuentas de la Archicofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de la Santa Veracruz en la Ciudad de México, donde, en 1714, se consignan gastos en un forlón y, en 1725, en una estufa. APSV, *Archicofradía del Santísimo Sacramento*, Cuentas 1706-1735, caja 173, hojas sueltas.



- 4 a). Detalle de la cajuelilla o portaequipajes de madera con interior hueco y cerradura localizado en el tren delantero de la estufa, el cual incluye diversos relieves y una escultura del Cordero Místico a modo de remate; y
b) detalle de relieve del Sagrado Corazón en uno de los flancos de la cajuelilla o portaequipajes localizado en el tren delantero de la estufa. Museo de Sitio Casa de Morelos, Morelia.
Fotos: Rosalba López López.



*La utilidad de las cofradías sacramentales
y su repunte a finales del siglo XVIII*

Sin dejar de lado el fuerte trasfondo simbólico antes mencionado, al acompañar el traslado del viático, ya sea yendo el sacerdote bajo palio o en un coche, las cofradías sacramentales financiaron y garantizaron una actividad indispensable en la vida cotidiana de las ciudades y le proporcionaron la *decencia*²⁴ necesaria al culto sacramental. Es decir, que brindaron los objetos y adornos para el culto, a los que se sumaron los coches.

De acuerdo con esto, no sorprende que las cofradías sacramentales hayan sido respaldadas por las autoridades eclesiásticas y civiles durante todo el virreinato y que hayan sido consideradas como las de mayor utilidad en un sentido material, al ser autosuficientes y costear los gastos del culto; y en un sentido espiritual, de acuerdo con el carácter indispensable de las funciones sacramentales y con la importancia que el culto eucarístico tuvo para la monarquía.²⁵

Prueba de la continuidad del culto sacramental y del segundo impulso que recibió con los Borbones es que, durante el reordenamiento de las cofradías por parte de la autoridad episcopal, a finales del siglo XVIII, las dedicadas al Santísimo Sacramento no se suprimieron, como sucedió con otras. En cambio, se les agregaron aquellas que no eran autosuficientes y se fundaron nuevos tipos de cofradías sacramentales,²⁶ a las cuales se les concedieron prerrogativas

24. Acorde con el *Diccionario de Autoridades* de 1732 se definió la *decencia* como el adorno que excita el culto, el porte correspondiente al nacimiento o dignidad de una persona y también aludió a un comportamiento como el recato, honestidad y modestia. En el entorno de las cofradías, en la documentación consultada, la *decencia* cobró sentido conforme a relaciones de correspondencia entre la apariencia, lujo o lustre del objeto de una cofradía y la dignidad de la persona que lo usaba o la eminencia del objeto que honraba. Ontiveros Valdés, “Signos de distinción en la sociedad novohispana”, 25-27.

25. Acorde con el *Diccionario de Autoridades* de 1739, la *utilidad* aludió, durante el siglo XVIII, al fruto que se sacaba de algo en lo físico y en lo moral, y a la capacidad de las cosas para servir. Dentro de este marco el culto al Santísimo Sacramento fue el más útil, o el que producía mayores frutos seguido de las ánimas del purgatorio. Más aún, en la segunda mitad del siglo XVIII, también vemos la utilidad de una cofradía vinculada con su autonomía económica, es decir, con su capacidad de generar ingresos por medio de préstamos, usufructos de propiedades, limosnas o dádivas que le permitían ser autosuficiente.

26. Entre ellas se encontró, por ejemplo, la Cofradía de la Vela Perenne y Alumbrado del Santísimo Sacramento erigida, en 1794, en la parroquia de San Sebastián a semejanza de la Real Congregación del Alumbrado y Vela del Santísimo Sacramento fundada, en 1789, por un

en el uso de objetos y vestimentas, varias de las cuales se relacionaron con el empleo del coche.

Por ejemplo, durante este tiempo se crearon cofradías específicamente constituidas para acompañar el traslado de la comunión. Entre ellas destacan los “cocheros del Santísimo”, instituidos a finales del siglo xviii y principios del siglo xix en la Ciudad de México y con posterioridad en otras ciudades como Aguascalientes o la villa de Lagos, para realizar esta tarea en un coche conducido por alguno de sus miembros españoles prominentes portando lujosas libreas o uniformes.²⁷

Aunque no se guarda constancia documental de la existencia de una cofradía de “cocheros del Santísimo” en Valladolid, hoy Morelia, donde radica nuestra estufa, la mera existencia de este tipo de cofradía, a finales del siglo xviii y primera mitad del xix, reitera la importancia que tuvo el uso del coche como objeto simbólico y ceremonial cuya lujosa apariencia —criticada y regulada en otros contextos por medio de diversas leyes sobre usos suntuarios—²⁸ se puso en relación con la utilidad del culto sacramental y con la intención de garantizar su decencia.

Veamos ahora el lugar que ocupó el coche dentro del protocolo seguido en el traslado y acompañamiento del sacerdote que llevaba la comunión a los enfermos y en otras procesiones eucarísticas.

grupo de cortesanos del rey Carlos IV. Su instituto era mantener prendida una vela mientras estuviera abierta la iglesia, en adoración del Santísimo. Se dice que en la parroquia de San Sebastián estuvo conformada por miembros de primerísima nobleza y que se erigió bajo las mismas reglas y constituciones que la de la Real Capilla. AGN, *Reales Cédulas Originales*, “El virrey de la Nueva España participando el encargo que se hace al arzobispo de México para que le pase las constituciones que haya formado de la Cofradía de la Vela Perenne y Alumbrado del Santísimo Sacramento”, vol. 157, exp. 199, 1794.

27. Hasta donde he registrado en mi investigación, el mayor número de este tipo de cofradía sacramental se fundó en la Ciudad de México, donde se establecieron diez en diversas parroquias. Ontiveros Valdés, “Signos de distinción en la sociedad novohispana”, 167-216.

28. Como ejemplo de algunas medidas en 1723 se reiteraron las restricciones sobre su apariencia, lo que aludía a que los coches sólo podían tener pinturas que fueran de “mármoles fingidos” o jaspeados de un solo color. A su vez, las tallas debían ser moderadas y no debían forrarse de brocado, únicamente de terciopelo, damascos o sedas fabricadas en los reinos. Juan Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, t. II (Madrid: Imprenta Real, 1788), 152, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-del-lujo-y-de-las-leyes-suntuarias-de-espana-tomo-ii--o/> (consultado el 30 de abril de 2019).

El uso del coche en el traslado y acompañamiento del viático

El empleo que tuvo alguna vez la estufa de la Casa de Morelos y el resto de los coches eucarísticos se insertó dentro del protocolo para el acompañamiento y administración del viático establecido siglos atrás y el cual constituyó una de las principales funciones de las cofradías sacramentales.²⁹ Dicho protocolo involucró por lo menos un elemento para resguardar al sacerdote (ya sea el palio o el coche), un portaviático u hostiario de algún metal o tela para guardar la/s hostia/s consagrada/s, y un buen número de luces, las cuales podían ser *bachas*,³⁰ candelas o velas, o faroles de vidrio. Junto a estos elementos, se incluía el *guión*³¹ o *estandarte*³² de la cofradía sacramental que incluía su nombre y alguna imagen alusiva al culto eucarístico, una campanilla, el acetre e hisopo, una cruz para dejar al convaleciente, y un altar portátil o mesa.

Tal y como se ha señalado, dentro de este protocolo, el coche fue un elemento opcional que sólo algunas cofradías sacramentales emplearon, mientras

29. Entre las funciones de estas cofradías se encontró la celebración de Corpus Christi. Igualmente, organizaron una misa (en sus respectivas iglesias) y procesión el tercer domingo del mes con el Santísimo bajo palio, la cual discurría normalmente al interior del templo haciendo estación en ciertos altares. Asimismo, practicaron la adoración eucarística de las cuarenta horas y el Jueves Santo organizaron sermón y procesión con la Forma reservada para depositarla en el Santo Monumento y sacarla el Viernes Santo. Además, celebraron la festividad de la Purísima Concepción de María y la Ascensión del Señor. Ontiveros Valdés, “Signos de distinción en la sociedad novohispana”, 47 y 49.

30. Las *bachas* eran velas anchas con cuatro pabilos ensortijados en su interior, cuyo costo era más elevado que las velas o candelas.

31. El *guión* puede definirse como un elemento con forma de banderín rígido colocado sobre una vara, de modo que sus puntas iban dirigidas hacia el frente y sus superficies se apreciaban lateralmente, y podían estar ambas decoradas. Tal y como lo indica su nombre, su función fue ir al frente de las comitivas procesionales y guiar al contingente, en nuestro caso, de cofrades. El banderín podía ser de metal, madera, plata o de tela (damasco, lana, raso, brocatel de china, entre otros materiales). En el caso de ser de algún textil se colocaba sobre una estructura que lo sostenía. En su centro llevaba el escudo o imagen titular de la congregación bordado o pintado, por ejemplo, al óleo. Su color se vinculó a la devoción de la corporación y también a su tradición. A su vez, podía tener borlas y campanillas colgantes y estar rematado por una cruz colocada sobre la vara de plata, latón, madera, dorada u hoja lata.

32. El estandarte era una superficie colocada sobre una vara de madera, latón, o plata, esta última por lo general rematada por una cruz. Se fabricaba con diversos materiales, entre los que destacan los textiles (damasco, raso, lana de Francia, seda o tafetán). Podía llevar borlas, flecos, encaje o cordones. Por lo común, llevaba bordada, pintada o cincelada la imagen o devoción titular de la cofradía.



5a. Detalle de pintura del motivo eucarístico de dos ángeles adorando una Custodia en uno de los flancos de la caja de la estufa; y b) detalle de pintura de paloma con alas extendidas en uno de los flancos de la caja de la estufa. Este motivo se localiza en la parte superior de la escena de los ángeles adorando la Custodia. Museo de Sitio Casa de Morelos, Morelia. Fotos: Rosalba López López.

que el palio fue indispensable para esta función en los reinos hispánicos. De este modo, en la Nueva España convivieron ambos objetos, cada uno con su respectiva carga simbólica, y la elección de uno u otro se relacionaba con los caudales y miembros de cada cofradía y con las características de la parroquia en la que se ubicaba.

En específico, el coche fue propio de cofradías sacramentales por lo general con mayoría de españoles asentadas en entornos urbanos como la ciudad de Valladolid, donde, por ejemplo, en 1770 la cofradía sacramental de la Catedral de dicha urbe, fundada desde 1563, reafirmada en 1637 y cuyas constituciones se renovaron en 1778, poseía al menos un coche y destinó fondos para su compostura, para la librea u uniforme del cochero y para la cochera donde se resguardaba.³³

Sin embargo, en casos excepcionales el uso de uno u otro objeto también respondió a una tradición bien asentada. Por ejemplo, aunque la célebre Archicofradía del Santísimo Sacramento y Caridad de la Catedral Metropolitana, fundada desde 1538, contó con connotados miembros y fue de las más ricas de la Nueva España,³⁴ nunca empleó un coche para esta tarea pues tenía un cuerpo asalariado de monaguillos y varistas, quienes acompañaban y cargaban las varas del palio que resguardaba al sacerdote.

Ahora bien, junto con las fuentes escritas, cinco imágenes realizadas entre 1810 y 1850 (figs. 8-II)³⁵ que retratan el uso del coche en el traslado del viático

33. AGN, *Cofradías y archicofradías*, “Noticia del número de cofradías o hermandades que hay en esta provincia de Valladolid, época de su fundación y licencia, sus fondos, destino con que se erigieron, demandas que circulan con que permiso y su inversión”, vol. 18, exp. S, 1791, fs. 179-210. Citado en: Nelly Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi en Valladolid de Michoacán en la época de los Austrias”, en *Arte y vida cotidiana en el Michoacán colonial*, ed. Sofía Irene Velarde Cruz (Morelia: Secretaría de Cultura del Gobierno de la República, 2017), 36 y 47.

34. Esta cofradía se estableció en 1538 en el convento de San Francisco y, hacia 1572, se trasladó a la Catedral Metropolitana. Entre sus filas se encontraban miembros del Consulado de Comercio y del cabildo catedralicio. Contó con numerosas indulgencias al estar agregada a la Archicofradía Sacramental de la basílica de Santa María sopra Minerva en Roma. Además, contó con dos capillas en la Catedral y con una sala de cabildos anexa. Bazarte Martínez, *Las cofradías de españoles en la Ciudad de México (1526-1860)*, 197-221.

35. Se encontraron tres imágenes más que no se muestran en este artículo: autor desconocido, *La procesión del viático*, 1825, litografía; Daniel Thomas Egerton, *Paso del viático. Vistas de México*, 1837, litografía; y autor desconocido, *El traslado del viático*, publicada en *El libro de mis recuerdos* de Antonio García Cubas. Todas pueden consultarse en mi tesis de doctorado en las páginas 437 y 438. Véase Ontiveros Valdés, “Signos de distinción en la sociedad novohispana”, <http://132.248.9.195/ptd2019/junio/0790255/Index.html>.



6 a) Parte frontal de la caja de la estufa. Se aprecia una pintura de Moisés sosteniendo las tablas de la ley, así como el interior de este carruaje; y b) pintura del triángulo alumbrando un ojo en la parte trasera de la caja de la estufa. Dicho motivo también remata el pulpito o asiento exterior. Museo de Sitio Casa de Morelos, Morelia. Fotos: Rosalba López López.

nos permiten reconstruir el modo en que estos objetos se empleaban, así como sus características. En concreto, se conservan ilustraciones realizadas por artistas europeos “viajeros,” tales como el italiano Claudio Linati,³⁶ el británico Daniel Thomas Egerton,³⁷ el alemán o suizo Theubet de Beauchamp,³⁸ el alemán Carl Nebel,³⁹ y otra dibujada por el francés Pierre Frédéric Lehnert⁴⁰ y Fernando Bastin⁴¹ y litografiada por Urbano López. Aunado a esto, un artista desconocido realizó una litografía de este tema en 1825,⁴² y otro autor, también no identificado, elaboró la que se publicó en *El libro de mis recuerdos* de Antonio García Cubas en 1904.⁴³

Si bien estas imágenes tienen un valor documental, no hay que olvidar que se realizaron de acuerdo con la intencionalidad de cada artista. En sí, la representación de coches dentro de vistas de la ciudad no fue novedosa, pues se les había incluido desde los siglos xvii y xviii, pero lo particular en estas ilustraciones fue que se les retrataba en su función específica de trasladar la comunión

36. Claudio Linati (1790-1832) arribó a México en 1825 y trajo la primera maquinaria para establecer un taller de litografía. En 1828 publicó, en Bruselas, el libro *Costumes Civils, Militaires et Religieux du Mexique*. José N. Iturriaga de la Fuente, “Claudio Linati”, en *Litografía y grabado en el México del xix* (Ciudad de México: Inversora Bursátil, 1993), 63-70.

37. Daniel Thomas Egerton (1797-1842) tuvo una formación académica. Un par de años antes de su muerte, en 1840, publicó *Vistas de México por Egerton*. En México pintó 25 óleos y más de 100 acuarelas. Mario Moya Palencia, “El México de Egerton (1831-1842)”, en *Viajeros europeos del siglo xix en México* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1996), 88-90.

38. Theubet de Beauchamp llegó a México alrededor de 1816 y permaneció hasta 1828. Era de nacionalidad suiza o alemana. Su obra ha sido abordada por Sonia Lombardo de Ruiz, quien descubrió su álbum en Madrid. Sonia Lombardo de Ruiz, *Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp: trajes civiles y militares y de los pobladores de México entre 1810 y 1827* (Madrid y Ciudad de México: Turner/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009).

39. Carl Nebel (1805-1855) fue arquitecto, diseñador y pintor de formación académica clasicista. José N. Iturriaga de la Fuente, “Carl Nebel”, en *Litografía y grabado en el México del xix* (Ciudad de México: Inversora Bursátil, 1993), 95-109.

40. Pierre Frédéric Lehnert nació en 1811, fue pintor, colorista, y realizó varios grabados y litografías.

41. Ferdinand Bastin (1836-1885) fue un dibujante y litógrafo francés, mientras que Urbano López fue un litógrafo que trabajó para la Estampería de Julio Michaud y Thomas y fue autor de las litografías del *Album pintoresco de la República Mexicana*, ca. 1850.

42. La obra del autor desconocido de 1825 se incluye en Lombardo de Ruiz y Beauchamp, *Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp*.

43. Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustradas con más de trescientos fotograbados* (Ciudad de México: Porrúa, 1986).



7. Detalle del pulpillo en el tren trasero de la estufa. Museo de Sitio Casa de Morelos, Morelia. Foto: Rosalba López López.

a los enfermos, lo que constituyó un motivo recurrente para dichos artistas, quienes identificaron esta práctica como *pintoresca*.⁴⁴

Tal como se observa en dichas imágenes, la procesión del acompañamiento y traslado del viático por lo general iniciaba con un acólito o ministro con linterna y otro que portaba la campanilla con la que se hacía la señal al pueblo. Con frecuencia también se llevaba una mesa para instalar un altar temporal en la casa del enfermo al frente de la procesión. Los cofrades seguían estos elementos y llevaban luces, así como su guion o estandarte. Tanto el estandarte de una cofradía sacramental como unos ornamentados faroles de vidrio aparecen en la acuarela realizada por Theubet de Beauchamp (fig. 8), la cual resalta entre el resto de ilustraciones porque retrata el elaborado aspecto que

44. El término *pintoresco* aludió a una forma de aprehender la realidad que difiere del rigor científico y en la cual tuvo cabida una actitud de curiosidad ante lo desconocido. Pablo Diener, “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros: apuntes para la obra de Rugendas”, *Historia (Santiago)* 40, núm. 2 (diciembre de 2007): 185-309, <https://doi.org/10.4067/So717-71942007000200002> (consultado el 8 de septiembre de 2018).

podía tomar el acompañamiento cuando el convaleciente era una persona prominente. En esta imagen se aprecia un concurrido cortejo conformado por cofrades, quienes, en ocasiones, iban también a pie junto al *estribo*⁴⁵ del coche portando cirios y cuya función era abrir la puerta del coche al vicario o cura cuando descendía o ascendía.⁴⁶

Tras esta comitiva, iba el coche que trasladaba al sacerdote el cual a menudo condujeron los cocheros asalariados quienes, en las imágenes del siglo XIX, montan directo sobre las mulas del tiro en lugar de ir sentados en el pescante⁴⁷ o asiento delantero de los carruajes introducido desde la segunda mitad del siglo XVII.⁴⁸ No obstante, en el caso específico de las ya mencionadas cofradías de “cocheros del Santísimo Sacramento”, los cofrades (españoles adinerados) se encargaron de guiar el coche.

Como se ilustra en las imágenes de Linati, Lehnert y Bastin, y Nebel, en ocasiones cotidianas, el tiro del coche fue de dos mulas (figs. 9-11) y en las extraordinarias, como la capturada por Beauchamp, se podía incluir un tiro de seis mulas, indicativo de las más altas jerarquías, así como un lujoso coche “de gala” (fig. 8).

45. De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades* de 1732, *estribo* es lo que se pone a los lados del coche para subir o bajar de él. Normalmente se compone de unas barras o varillas de hierro, entre las que se asienta una tabla para poner y afirmar el pie. Álvaro Recio Mir refiere que también se llamaba así a los espacios que quedaban entre los asientos de los coches pudiendo ocuparse por dos personas a cada lado, las cuales se disponían en un nivel inferior y asomadas al exterior. Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 69.

46. En la Ciudad de México, esto se describe en los “Cocheros y Lacayos del Santísimo Sacramento de la parroquia del Sagrario”, donde se les llama *lacayos*, y en los “Cocheros y Pajes del Santísimo de la parroquia de San Miguel”, donde se les denomina *pajes de estribo*. AGN, Regio Patronato Indiano, *Bienes Nacionales*, “Constituciones formadas para el gobierno y dirección de la Compañía de Cocheros y Lacayos del Santísimo Sacramento de la Parroquia del Sagrario de la Catedral Metropolitana”, vol. 947, exp. 18, 1802, f. 7v; y APSMA, *Asociaciones*, “Cuerpo de Cocheros y Pajes del Santísimo Sacramento”, 1802-1803, caja 219, f. IV. A su vez, era parte de las funciones de la Congregación de Lacayos Españoles del Santísimo Sacramento de la parroquia de la Asunción en la ciudad de Veracruz. Archivo General de Indias (en adelante AGI), *Indiferente general*, 191, citado en David Carbajal López, “Devoción, distinción y utilidad. La reforma de las cofradías novohispanas y el culto del Santísimo Sacramento 1750-1820”, *Hispania Sacra* LXVIII, núm. 137 (junio de 2016): 377-389, <http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/481/482> (consultado el 10 de julio de 2019).

47. Asiento delantero en el exterior de un coche de caballos, desde donde el cochero gobierna las mulas o los caballos.

48. Galán Domingo, *Historia del carruaje en España*, 97-100.

Cabe señalar que, de la mano de las cofradías sacramentales, conforme transcurría la segunda mitad del siglo XVIII y XIX, cuando el uso del coche era ya práctica frecuente, se afianzó la participación de una escolta militar dentro del traslado del viático y otras procesiones eucarísticas, lo cual adicionó solemnidad a estas funciones.⁴⁹ Tal y como se indicó en las *Reales Ordenanzas del Ejército* de 1768,⁵⁰ lo más frecuente fue que dos militares se ubicaran a ambos flancos del coche. Sin embargo, si la ocasión lo ameritaba, asistía una escolta más compleja. Esta última la vemos en la ya mencionada imagen de Beauchamp (fig. 8), en la cual se aprecian oficiales en lugar del reglamentario par de soldados.

Al llegar a casa del enfermo, por lo común, los cofrades esperaban afuera junto con el coche, aunque en ocasiones entraban a los aposentos, si éste era de un cofrade. Para administrar el viático se preparaba el altar portátil (o mesa con su mantel) sobre el que se colocaba la hostia y en la vivienda se acomodaban los elementos esenciales para administrar la confesión, comunión y bendecir al enfermo⁵¹ junto con un crucifijo chico que se le daba a éste para que lo adorara. Esta práctica solía ocurrir de día y sólo se llevaba de noche en caso de extrema urgencia, sin embargo, había cofradías como las del “acompañamiento del Santísimo Sacramento” que lo hacían sólo durante este turno.

Sin duda, la participación de los cofrades en estas tareas demandó un compromiso de tiempo, por lo que algunas cofradías optaron por pagarle a otras personas para realizar el acompañamiento o admitieron como cofrades a miembros sin costo alguno con la condición de que se encargaran del acompañamiento.⁵²

49. La introducción de los militares en el culto eucarístico también se vincula con la profesionalización que tuvieron los militares en ese tiempo. Evelyn Venegas Arenas, “La fiesta del Corpus Christi en la Ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX. Rastreo de antecedentes hispanos y novohispanos”, tesis de licenciatura en Historia (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2007), 63.

50. Pedro Luis Pérez Frías, “El ejército español y la cultura cristiana: un patrimonio inmaterial olvidado”, en *Patrimonio inmaterial de la cultura cristiana* (San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, 2013), 473-490, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4715158> (consultado el 5 de abril de 2017).

51. Se incluyó una ampolla con agua, un paño para purificar los dedos del sacerdote, un vaso de vidrio en un plato para dar la absolución al enfermo, y una toalla limpia para su pecho.

52. Se guarda constancia documental de esta práctica a partir de las últimas décadas del siglo XVIII y durante principios del XIX. Ejemplo de ello es la Cofradía y Acompañamiento del Santísimo Sacramento, en la cual se admitieron 33 hermanos del farol sin pagar aportación alguna por asentarse en la cofradía o cornalillo semanal con la condición de que acompañarían al

Los carruajes como coches “de respeto”

Junto con el uso que tuvieron en el traslado del viático, la presencia de los coches, como es el caso de la estufa de la Casa de Morelos, al final de las comitivas procesionales asociadas a la Eucaristía desde mediados del siglo XVIII se explica como una señal más de honrar a la Divina Forma. De la mano de dicho simbolismo, su introducción también tuvo un carácter pragmático pues, en caso de mal tiempo, se retiraba la hostia de la Custodia y se transportaba en su interior.⁵³ Sin duda, su presencia honorífica fue más destacada pues, en ocasiones, varios coches sacramentales se integraron a la procesión y se acomodaron de acuerdo con el orden de preeminencias indicado por las jerarquías y afiliaciones.

Conforme a su carácter honorífico, se llamaron coches “de respeto” desde mediados del siglo XVIII,⁵⁴ periodo durante el cual localicé la primera referencia sobre este uso dentro del *Diario Manual de 1751*, donde se describe la inclusión del coche “que sirve de Sagrario al Sacramento cuando se lleva por viático a los enfermos con seis mulas y dos cocheros”⁵⁵ al final del cortejo de la procesión del Corpus de la Catedral de la Ciudad de México.⁵⁶

De este modo, a lo largo del siglo XVIII y buena parte del XIX, el coche se volvió un elemento usual en el Corpus de la Catedral Metropolitana y en el de otras ciudades como pudo haber sido Valladolid, la cual tomó como modelo los protocolos seguidos en la ciudad de México y en Puebla.⁵⁷ Lo anterior debido a que, junto con el ya referido acompañamiento militar, el coche se conside-

viático todos los días. Ontiveros Valdés, “Signos de distinción en la sociedad novohispana: las cofradías de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XVIII”, 160-167.

53. Recio Mir, “Los coches de Dios. Carrozas y sillas de manos eucarísticas en España y América”.

54. En 1754 Castro Santa-Anna menciona que detrás de su majestad bajo palio iba “de respeto” una rica estufa con seis mulas. José Manuel de Castro Santa-Anna, *Diario de sucesos notables*, vol. 6 (Ciudad de México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1857), 245.

55. Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de la Ciudad de México, “Diario manual de lo que en esta santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su altar, coro y demás que le es debido en todos y cada uno de los días de el año. Arreglado en todo a su erección, estatus, cartilla, costumbres, fundaciones y rúbricas. Para su más puntual e inviolable observancia. Hecho por el muy ilustre Venerable Señor Deán y Cabildo, 1751”, f. 60.

56. La festividad de Corpus fue una de las más importantes del calendario novohispano. En la Ciudad de México el Corpus de la Catedral Metropolitana, costeadado por el cabildo civil, se celebró desde la primera mitad del siglo XVI y, del mismo modo, cada parroquia organizó su propio Corpus.

57. Mazín Gómez, “La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico”, 23.



8. Theubet de Beauchamp, *La carroza del Santísimo* (Viatique porté aux malades de consideration à Mexico), ca. 1810-1827, acuarela, Real Biblioteca de Madrid, tomado de Sonia Lombardo de Ruíz, *Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp* (vid supra n. 36), 261.

ró durante el periodo reformista como un elemento que sumaría decencia y solemnidad a dicha función en lugar de “distracer” a los fieles como fue el caso de las tarascas, gigantes o cabezudos, antes parte importante de esta procesión.

De manera paralela, los coches también se ubicaron al final de otras procesiones como la organizada con motivo del cumplimiento pascual para los presos del arzobispado, es decir, para que los presos acataran la obligación de comulgar en Pascua. Como ejemplo de lo anterior, en 1753, Castro Santa-Anna, refirió el uso de una rica estufa al final de dicho cortejo.⁵⁸ Al mismo tiempo, localicé la referencia de que, a principios del siglo XIX, el coche se colocó también al final de la comitiva dirigida hacia casa de algún parroquiano, yendo el preste en este caso bajo palio.⁵⁹ Tras haber tratado el modo

58. Castro Santa-Anna, *Diario de sucesos notables*, 245. El texto de Álvaro Recio Mir me condujo hacia esta referencia. Recio Mir, “Los coches de Dios. Carrozas y sillas de manos eucarísticas en España y América”, 277.

59. Dicho uso fue tardío. Por ejemplo, en la Corporación de Caballeros Cocheros del San-

en el que se usaban los coches eucarísticos, a continuación, se abordan sus variantes y características.

Los coches eucarísticos

Como se ha señalado, en las urbes novohispanas distintos tipos de carruajes se pusieron al servicio de la Eucaristía. En ocasiones, las cofradías costearon los gastos de la manufactura de sus coches y los comisionaron a algún maestro carrocer, ⁶⁰ pero también se dio el caso de que virreyes o marqueses donaran sus suntuosos coches a las cofradías sacramentales “en señal de humildad” para ceder su lujo al servicio del culto sacramental con el fin de reiterar, así, un ceremonial regio. Como ejemplo de este tipo de prácticas, en 1720, la Archicofradía de San Miguel bajo el patrocinio del Santísimo Sacramento asentada en la parroquia de San Miguel Arcángel de la Ciudad de México empleó un forlón donado por el virrey Baltasar de Zúñiga y Guzmán. ⁶¹ De este modo, en las funciones cotidianas de la cofradía su uso reflejó la humildad del virrey al ser por todos conocido a quien le había pertenecido originalmente.

Sin embargo, cabe tomar en cuenta que no todos los coches empleados por las cofradías sacramentales se ornamentaron con tal profusión o lujos extremos como los donados por el virrey o algún noble. En sí, el lujo o sobriedad de los carruajes correspondió al tipo de ocasión en el que se usaba, así como con el prestigio y caudales de una cofradía, y las preferencias de sus

tísimo Sacramento de la parroquia de San Sebastián en la Ciudad de México, si el enfermo era de la parroquia la Sagrada Forma iría bajo palio yendo atrás la estufa como coche de respeto. Por otra parte, si el enfermo radicaba fuera de la parroquia iría el sacerdote en la estufa, pero se bajaría dos cuadras antes para llevar la Sagrada Forma bajo palio. AGN, “Testimonio del expediente promovido por el cocher mayor de los Distinguidos del Santísimo de la parroquia de San Sebastián sobre aprobación de sus constituciones”, México, 2702, 1819, f. 5, hojas sueltas.

60. Por ejemplo, en 1808 el cocher mayor de la cofradía de cocheros de la Parroquia de San Pablo, en la Ciudad de México, denuncia que había dado como adelanto 240 pesos más un coche usado a un maestro carrocer para que hiciera un nuevo coche “de gala”. AGN, *Indiferente virreinal*, “Parroquia de San Pablo; el cocher mayor denuncia la entrega de un coche usado a Mariano Artigas, maestro Carrosero, por el tesorero de la Cofradía”, 1808, caja 3334, exp. 15.

61. El uso que las cofradías dieron al coche no estuvo exento de pleitos, pues, por ejemplo, entre 1762-1764, dicha cofradía sostuvo un pleito con el cura de la parroquia para ver quién debía cubrir los gastos del forlón. AGN, *Indiferente virreinal*, “Cofradía del Santísimo Sacramento, sobre su manutención, gastos en enfermos”, 1762-1764, caja 3317, exp. 026.



9. Claudio Linati, *El paso del viático*, 1828, litografía, tomada de Sonia Lombardo de Ruiz, *Trajes y vistas de México en la mirada de Theubet de Beauchamp* (vid. supra n. 36), 56.

dueños. Por añadidura, las características de los carruajes empleados para el culto eucarístico también se vincularon con las mudanzas de tipología entre las carrozas de tipo francés con tallas más abigarradas, como la de nuestra estufa de Morelia, y las más sencillas de tipo inglés empleadas con más frecuencia a partir de finales del siglo XVIII. Las últimas están representadas en la mayor parte de las imágenes del siglo XIX donde se plasmó el traslado del viático (figs. 9-11) y se caracterizaron por tener dos colores lisos brillantes y por sus labores de charolado.⁶²

No obstante, con el paso de los años la fastuosidad de los coches empleados en ocasiones de primera clase no desapareció y se adaptó a los nuevos gustos ya que, por ejemplo, Antonio García Cubas describe que la estufa de gala que desfiló en el Corpus de la Catedral Metropolitana en épocas del general Santa-Anna, fue de Carey y cristales sostenidos por marcos de plata.⁶³

Como era de esperarse, hasta bien entrado el siglo XIX, llegaron a convivir ambas tipologías en las calles de la Ciudad de México y otras urbes, y sus parroquias poseían ya sea una o varias estufas. Por ejemplo, en 1815, la cofradía

62. Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 262.

63. García Cubas, *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas*, 480.

sacramental de la parroquia de San Miguel de la Ciudad de México era propietaria de dos estufas para el Santísimo.⁶⁴ De acuerdo con lo anterior, con seguridad varias cofradías sacramentales asentadas en diversas ciudades destinaron buena parte de sus caudales a la manutención de los coches la cual incluyó, al menos, los costos de una cochera, el gasto en mantener al tiro de mulas, las reparaciones del carruaje y el salario y vestimentas de los lacayos y cocheros.

La estufa de la Casa de Morelos

Como se ha adelantado, la estufa de la Casa de Morelos⁶⁵ tiene grandes dimensiones e incluye relieves, pinturas y esculturas asociados al culto sacramental (figs. 2a-7), por lo que es posible decir que fue una estufa “de gala”. A excepción de hace algunos años, cuando permaneció por un tiempo en el ex convento de Cuitzeo, en Michoacán, el coche que nos ocupa se ha localizado, al menos desde los años cuarenta, en su emplazamiento actual declarado monumento nacional desde 1930.

En lo que respecta a sus elementos constructivos, como era usual en los coches empleados para diversos fines, la estufa de la Casa de Morelos está conformada por diversos sistemas y elementos que corresponden con su funcionalidad, los cuales son claramente señalados por Gustavo Alemán Castañeda.⁶⁶ Se trata del sistema de rodamiento y dirección, del sistema de suspensión que amortiguaba al vehículo, y del interior y exterior de la caja de madera donde viajaban los pasajeros (figs. 2a y b).

En primer lugar, la estufa de la Casa de Morelos presenta un sistema de rodamiento y dirección conformado por cuatro ruedas ensambladas a los ejes

64. Además de la parroquia de San Miguel, en un padrón se afirma que la parroquia de la Santa Cruz, Santa María y San José de la Ciudad de México también poseían un coche. AGN, *Indiferente virreinal*, “Padrón de coches formulado en esta capital”, caja 6195, exp. 56, 1815, hojas sueltas, citado en Recio Mir, *El arte de la carrocería en Nueva España*, 235.

65. Agradezco a Diana Alvarado Martínez, directora del Museo de Sitio Casa de Morelos, las facilidades que me brindó para poder estudiar y fotografiar esta estufa.

66. Agradezco a Gustavo Alemán Castañeda por explicarme la manera en la que estaban contruidos los carruajes novohispanos. Esta información fue fundamental para este artículo. Véase Gustavo Alemán Castañeda, “Proyecto de conservación de la carroza Orendain I, perteneciente al Museo Regional de Guadalajara. Pautas y lineamientos para la conservación de carrozas a partir de un estudio de caso”, tesis de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles (Guadalajara: Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, 2011).



10. Dibujada por Pierre Frédéric Lehnert y Fernando Bastin y litografiada por Urbano López, *Vista de Aguascalientes*, 1850, estampa, Biblioteca Nacional de España, Madrid. Publicada en *Álbum pintoresco de la República Mexicana* (Ciudad de México: Estampería de Julio Michaud y Thomas, 1850), 31.

delantero y trasero y una quinta rueda ubicada en el eje delantero. Como era lo usual, las ruedas delanteras tienen un menor tamaño que las traseras, ya que esto hacía más eficiente el gasto de energía de los animales de tiro y hacía más fácil dirigir el coche. Por su parte, el sistema de suspensión es de tipo elíptico y consta de correas, muelles y un soporte adicional colocado a ambos lados de la caja. Este tipo de suspensión se incorporó a los carruajes a principios del XIX y proveía una mayor estabilidad a la caja, lo que disminuía la vibración y el balanceo excesivo, y aumentaba, así, la comodidad del viajero.⁶⁷

Ahora bien, la caja de la estufa es de forma rectangular con la parte inferior redondeada e incluye en su exterior ocho espacios o ventanas y dos puertas laterales. Para ingresar y salir del carruaje se ocupaba un estribo metálico con un mecanismo retráctil, el cual incluye dos peldaños y una alfombra dorada en la parte superior (fig. 3). Tal y como se aprecia en una fotografía de los

67. Alemán Castañeda, “Proyecto de conservación”, 16.

años cuarenta, publicada en el libro *Carruajes, sillas, jaeces* (fig. 12),⁶⁸ antes la caja también contaba en sus flancos con dos lámparas de aceite que iluminaban el paso del coche.

Del mismo modo que un buen número de carruajes novohispanos de finales del siglo XVIII y principios del XIX, la caja de la estufa se pintó con dos secciones de colores. En específico, se empleó negro en la parte superior y azul en la sección inferior, la cual está rodeada por guirnalda doradas con motivos fitomorfos entre los que resaltan la vid y las espigas, ambos símbolos eucarísticos. Esta misma selección de colores se distingue también en la estufa del Museo de Guadalupe en Zacatecas datada en el siglo XIX (fig. 1b) y en otra representada en una ilustración de Daniel Thomas Egerton del traslado del viático en Aguascalientes (1837),⁶⁹ por lo que es posible decir que fue un color recurrente en los coches eucarísticos durante el siglo XIX.

En cuanto a los motivos iconográficos localizados en el exterior de la caja, así como en otras secciones de este carruaje, buen número de ellos se relacionan con el culto eucarístico por lo que se plasmaron en diversos tipos de objetos, propiedad de las cofradías sacramentales en los reinos hispánicos; mientras que otros remiten a los preceptos de la Iglesia y a la naturaleza omnisciente de Dios Padre. En sí, entre los coches que se han conservado o los que se representaron en el siglo XIX, la estufa de Morelos es la que cuenta con una mayor profusión de elementos iconográficos asociados directamente con la Eucaristía, los cuales se detallan a continuación.

En primer término, dentro de los motivos que decoran esta estufa destacan las dañadas pinturas en su caja. En este sentido, pintar la caja de los carruajes con diversos tipos de motivos o escudos alusivos a sus propietarios fue una práctica común en los reinos hispánicos. Entre las pinturas de la estufa de Morelia destaca en uno de sus flancos el motivo, de origen medieval, de la Custodia adorada por dos ángeles (fig. 5a), el cual fue usado con frecuencia por las cofradías sacramentales peninsulares y novohispanas en sus guiones o estandartes y en sus sumarios de indulgencias y patentes.⁷⁰ Sobre el motivo de la Custodia se adivina una paloma blanca con las alas extendidas (fig. 5b), en

68. Francisco Javier Hernández, *Carruajes, sillas, jaeces* (Ciudad de México: Arte, 1948).

69. Dicha gama cromática se retrata en el coche plasmado en la litografía de Daniel Thomas Egerton, *Paso del viático, vistas de México*, 1837.

70. Entre ellos se encuentran los de la Esclavitud del Santísimo Sacramento de la parroquia de la Santa Veracruz de la Ciudad de México y el de la Cofradía del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Tepotzotlán.



11. Carl Nebel, *Interior de Aguascalientes*, litografía, 1829-1834, tomada de *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana: en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834*, ed. Justino Fernández (Ciudad de México: Porrúa, 1963).

alusión a Jesucristo en su transformación eucarística; mientras que en la parte frontal de la caja se representa a Moisés sosteniendo las tablas de la ley (fig. 6a) y en la trasera se incluye un triángulo alumbrado por un ojo (fig. 6b), vinculado con la Trinidad⁷¹ y con la imagen de Dios Padre en su papel omnisciente.

Por otra parte, en el tren trasero y delantero de la estufa destacan también otros elementos que añadieron mayor espacio y capacidad a la estufa y que, del mismo modo, tuvieron una función decorativa. Tal es el caso del pulpito o asiento de madera con estribos ubicado en el tren trasero, el cual fue por lo común empleado por los lacayos, o en este caso, por los cofrades que acompañaron al coche portando luces (figs. 6b y 7). Dicho elemento está rematado por el relieve de un triángulo alumbrado por un ojo, también presente en la caja e identificado en el exterior del carruaje retratado en una vista de Aguascalientes de 1850 (fig. 10), bajo el cual se distinguen de nuevo los motivos de la vid y espigas de trigo relacionados con el pan y el vino que se transforman en el cuerpo y la sangre de Cristo.

71. Louis Réau y Daniel Alcoba, *Iconografía del arte cristiano*, vol. I, t. I (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996), 40.

Asimismo, en el tren delantero de la estufa, resalta la presencia de un compartimento hueco de madera con una cubierta que se abre y cierra en su parte frontal por medio de una cerradura, al cual llamamos portaequipajes o cajuelilla (fig. 4a). En su interior, pintado con un tono azul claro, pudieron guardarse algunos elementos propios del culto eucarístico y también algún otro tipo de objetos y enseres durante trayectos más largos.

Es importante señalar que dicho portaequipajes o cajuelilla sobresale del resto de los carruajes asociados al culto eucarístico que se han conservado o que fueron retratados porque, aunque está en el lugar que solía ocupar el pescante o asiento forrado con ricos textiles donde se sentaban los cocheros, en este caso incluye relieves y esculturas, y su función fue la de guardar objetos. De acuerdo con lo anterior, los cocheros que guiaron esta estufa se sentaron directo sobre las mulas del tiro, fungiendo como postillones.

En cuanto a su ornamentación, el portaequipajes o cajuelilla, en la parte frontal, presenta el motivo muy dañado de la Custodia adorada por dos ángeles que hemos mencionado líneas arriba, y a ambos flancos ostenta relieves del Sagrado Corazón (fig. 4a), mientras que a modo de remate se identifica una escultura del cordero místico que descansa sobre una cruz la cual prefigura la Pasión de Cristo (fig. 4b). Como se aprecia en la fotografía de la estufa de los años cuarenta (fig. 12), antes el cordero estuvo rodeado por un halo, pero ha perdido ese elemento. La figura del cordero místico, pero de una dimensión más pequeña, también se identifica en el tren delantero de un coche del siglo XVIII que se conserva en el Museo de Guadalupe de Zacatecas (fig. 1a). Lo anterior nos hace suponer que este motivo tan frecuente en la iconografía eucarística fue también incorporado a los coches empleados para este fin.

Si bien hasta este momento hemos destacado el exterior de la estufa, su interior también se encontró ricamente vestido. Tal y como era común en este tipo de vehículos, la estufa de Morelia cuenta con dos asientos donde se sentaban el o los prelados, así como elementos de tapicería en tono dorado con galones bordados con motivos fitomorfos sujetos con tachuelas. Del mismo modo, algunos restos de textiles dorados están en el cielo, asientos y cortinas (figs. 3 y 6a).

Ahora bien, aunque no se conoce con certeza la procedencia exacta de la estufa de Morelia, de acuerdo con su profusa ornamentación, con seguridad perteneció a una cofradía sacramental prominente con miembros españoles durante el primer cuarto del siglo XIX, como la que he mencionado que estuvo congregada en la Catedral de Valladolid y a finales del siglo XVIII costeó la



12. Fotografía de la estufa de Morelia, publicada en Francisco Javier Hernández, *Carruajes, sillas, jaeces* (Ciudad de México: Arte, 1948).

manutención de un carruaje.⁷² Como muestra del poder adquisitivo y prestigio de dicha cofradía, ella contó entre sus filas desde el siglo xvii con los capitulares del Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán⁷³ por lo que es de esperarse que tuvieran fondos necesarios para costear uno o varios coches.

De acuerdo con lo anterior, la estufa “de gala” que nos ocupa bien pudo haberse empleado para el traslado del viático a un personaje distinguido, ocasión en la cual estuvieron presentes los cofrades, quienes acompañaron a dicho carruaje ya sea a pie o en el pulpillo portando luces y que fueron escoltados

72. AGN, *Cofradías y archicofradías*, “Noticia del número de cofradías o hermandades que hay en esta provincia de Valladolid, época de su fundación y licencia, sus fondos, destino con que se erigieron, demandas que circulan con que permiso y su inversión”, vol. 18, exp. S, año 1791, fs. 179-210. Citado en: Sigaut, “La fiesta de Corpus Christi en Valladolid de Michoacán en la época de los Austrias”, 47.

73. Mazín Gómez, “La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico”, 25.

por al menos dos militares. Del mismo modo, conforme al protocolo establecido desde mediados del siglo XVIII en la Catedral Metropolitana, es posible que la estufa de Morelia haya fungido como coche de respeto durante la procesión del Corpus de Valladolid a principios del siglo XIX cuando se utilizaba un tiro de cuatro o seis mulas y se incluía un complejo acompañamiento militar. Sin embargo, no es posible excluir que la estufa provenga de alguna cofradía sacramental asentada en otra ciudad dada la amplia movilidad y carencias de catalogación del patrimonio tangible de México.

No obstante lo anterior, sin duda, la estufa de la Casa de Morelos es un claro referente del tipo de coches “de gala” ornamentados con motivos eucarísticos que circularon en la Nueva España, los cuales convivieron con otros tipos de carruajes empleados para el mismo fin. La elección de uno u otro atendió a las afiliaciones, caudales y prestigio de cada cofradía y también al cambio de gusto que se dio en los carruajes a medida que avanzó el siglo XIX.

A modo de cierre

Aunque la introducción de los coches en algunas funciones del culto eucarístico fue temprana (al menos a partir de 1697), su uso se extendió de manera paulatina y no implicó que se dejara de emplear el palio, objeto con una tradición y simbolismo bien afianzados. Además de trasladar al preste, en procesiones de primera clase, como Corpus, el coche se encontró al final de la comitiva como un componente honorífico que lo despojaba, así, de su función de trasladar y lo transformaba en un personaje más de la procesión.

Tal y como atestiguan las imágenes del traslado del viático del siglo XIX, cuyo conjunto temático se identificó en mi tesis doctoral y que reclama un análisis más detallado, todo parece indicar que la presencia del coche en el traslado del viático y en otras procesiones fue cada vez más común en las ciudades novohispanas, entre las que se encontró la antigua Valladolid, donde posiblemente circuló la estufa de la Casa de Morelos. No obstante, a partir de la extinción de las cofradías, en la segunda mitad del siglo XIX, hubo cambios en la organización de esta función indispensable para la vida cotidiana novohispana y los objetos propiedad de estas corporaciones, entre los que se encontraron los coches, se perdieron o fueron desperdigados.

Sin lugar a dudas, el análisis de los coches como objeto de estudio dentro de las artes suntuarias presenta un terreno fértil y, en buena medida, poco

explorado. Lo anterior atiende a que, en especial desde el siglo xvi y con mayor énfasis a mediados del siglo xviii y a lo largo del siglo xix, el coche reflejó las identidades y jerarquías e hizo patente las excepciones que se hicieron en sus usos y apariencia de acuerdo con su fin piadoso, el cual reiteró un ceremonial regio. En el empleo del coche convergieron, entonces, una multiplicidad de capas de significación que muestran los entrecruces que se dieron en el complejo entorno corporativo novohispano, dentro del cual, las cofradías fueron protagonistas. ❀

Obra desconocida de Florentino Trapero. La huella oculta del escultor

Little-known Works of Florentino Trapero. The Hidden Track of the Sculptor

Artículo recibido el 11 de junio de 2020; devuelto para revisión el 29 de septiembre de 2021; aceptado el 4 de octubre de 2021, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2022.120.2775>

Rafael Ángel García-Lozano Universidad Católica de Ávila, rafael.garcia@frayluis.com, <http://orcid.org/0000-0003-4913-7019>

Líneas de investigación Arquitectura religiosa contemporánea; arquitectura civil contemporánea (1930-1980); escultura contemporánea española (1930-1960).

Lines of research Contemporary religious architecture; contemporary civil architecture (1930-1980); contemporary Spanish sculpture (1930-1960).

Publicación más relevante *La obra conjunta de la Universidad Laboral de Zamora* (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2019).

Resumen Se analizan cuatro esculturas que Florentino Trapero realizó para distintas personalidades o instituciones de Zamora (España), piezas prácticamente desconocidas. Aunque son creaciones menores en el conjunto de su producción y restringidas a un ámbito territorial concreto, no carecen de interés y calidad. Este trabajo pretende descubrir la obra menos conocida de este reputado escultor e imaginero español, así como avanzar en su estudio y divulgación. Se rescatan para la historia de la escultura española del siglo xx ciertas piezas que nos ayudan a conocer mejor el legado de sus más destacados artistas. Desde el punto de vista metodológico se aborda cada pieza, a partir de su identificación y del estudio de su contexto y circunstancias, lo que completa una visión más amplia del *corpus* de Trapero, y se fija su autoría precisamente en este escultor, pues en la mayoría de ellas se había perdido. Se trata de la obra desconocida de Florentino Trapero.

Palabras clave Florentino Trapero; Carlos Pinilla; Universidad Laboral; Zamora; escultura española del siglo xx; imaginero.

Abstract In this work I study four sculptures that Florentino Trapero made for different personalities or institutions in Zamora (Spain), most of

them pieces practically unknown. Although they are minor works within his sculptural production and restricted to a very specific area, most of them are of good quality. This work aims to discover the less well-known work of this Spanish sculptor and image maker, as well as advancing its study and disclosure, analyzing pieces that help us to understand better the history of Spanish sculpture in the twentieth century and the legacy of the best artists of the period. This study analyzes and identifies the pieces, as well as the context and circumstances of their production, and establishes the identity of this first-rate sculptor as their author, which in most cases had been forgotten.

Keywords Florentino Trapero; Carlos Pinilla; Universidad Laboral; Zamora; Spanish 20th century sculpture; imager.

RAFAEL ÁNGEL GARCÍA-LOZANO
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE ÁVILA

Obra desconocida de Florentino Trapero

La huella oculta del escultor

Aspectos iniciales

La última investigación publicada que centra su estudio en la Universidad Laboral de Zamora¹ (España) ha aportado algunos descubrimientos significativos para la historia del arte español del siglo xx, no sólo en el terreno de la arquitectura, donde tiene su objeto principal, sino también en el ámbito de las artes plásticas de forma particular. Además de algunas obras pictóricas con las que ciertos artistas relevantes en el panorama nacional español enriquecieron a esta institución, en el caso de la escultura destaca por sus particularidades una pieza mariana casi desconocida, y al culto en la capilla de la Granja Florencia, tallada por el prestigioso escultor e imaginero Florentino Trapero. Este escultor se formó bajo la influencia del clasicismo, y permaneció en esa senda estilística de la mano de un primer realismo que evolucionó hacia una mayor expresividad simbólica,² pero siempre contenida y ajena a los rumos que, a mediados de siglo, tomaba la escultura española hacia la abstracción. No obstante, por haber sido ya ampliamente estudiada su trayectoria e

1. Rafael Ángel García-Lozano, *La obra conjunta de la Universidad Laboral de Zamora. Arquitectura civil y religiosa de la Fundación San José* (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2019).

2. Véase José Manuel Santamaría, *Arte en Segovia. Siglo xx* (Segovia: Obra Social y Cultural de Caja Segovia, 1985) y José Manuel Santamaría, *Florentino Trapero, 1893-1977. Exposición permanente* (Segovia: Ayuntamiento de Aguilafuente, 2004).

incluso su producción artística con profundidad,³ amén de los hitos más singulares de su biografía,⁴ me centraré en la cuestión que nos ocupa: analizar y divulgar estas obras desconocidas de Trapero a partir de su descripción histórica, estilística y contextual.

Pocos años antes, el artista incorporó al patrimonio artístico zamorano una obra que adquirió pronto un papel de absoluta relevancia en su semana santa, y que fue aun singular en el panorama nacional de la producción imaginera tras la Guerra Civil.⁵ El grupo *Jesús en su entrada triunfal en Jerusalén* fue su primera aportación a la pasión de la capital. El conjunto escultórico se realizó entre 1949 y 1950, y se entregó a la cofradía homónima el 26 de marzo de 1950;⁶ desfiló por primera vez el 2 de abril siguiente.⁷ El paso fue financiado por el político zamorano Carlos Pinilla Turiño —subsecretario del Ministerio de Trabajo durante el periodo en que José Antonio Girón de Velasco fue ministro del ramo— y previamente había sido expuesto en la Sección Universitaria de la Asociación Cultural Iberoamericana en Madrid,⁸ con buena acogida entre el público en general y personalidades de la cultura.⁹ Trapero recibió este encargo en virtud de la magnífica reputación que consolidó a lo largo de su carrera, y que comenzó a tener repercusión, tras un pasado doloroso,¹⁰ gracias a los buenos resultados de sus trabajos escultóricos en la reconstrucción de la catedral de Sigüenza,¹¹ que llevó a cabo la Dirección General de Regiones Devastadas

3. Florentino José Trapero, Juan Jesús Trapero y Juan José Asenjo Pelegrina, *El escultor Florentino Trapero* (Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1986), 13-42.

4. Juan José Asenjo Pelegrina, “La etapa seguntina de Florentino Trapero (1943-1950)”, *Anales Seguntinos*, núm. 3 (1986): 241-267.

5. Antonio Bonet Salamanca, *Escultura procesional en Madrid, 1940-1990* (Madrid: Pasos, 2009).

6. “Mañana por la noche llegará el nuevo paso de la Borriquita”, *Imperio*, 25 de marzo de 1950, 2.

7. “Semana Santa en Zamora. Hoy comienzan los desfiles procesionales”, *Imperio*, 2 de abril de 1950, 1.

8. “El paso ‘Jesús en su entrada triunfal en Jerusalén’ expuesto en Madrid”, *Imperio*, 19 de marzo de 1950, 1.

9. “Mañana por la noche llegará el nuevo paso de la Borriquita”, *Imperio*, 25 de marzo de 1950, 2.

10. José Luis Hernández Luis, “Florentino Trapero: un escultor represaliado por el franquismo”, *Estudios Segovianos*, núm. 114, (2015): 455-472.

11. Pilar Martínez Taboada, “El impacto de la Guerra Civil en el patrimonio artístico y urbanístico de la ciudad de Sigüenza: de la destrucción a la rehabilitación”, en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, coords., *Arte en tiempos de guerra* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009), 615-625.

bajo la dirección del arquitecto Antonio Labrada Chércoles.¹² El escultor tuvo también la oportunidad de crear otra imagen procesional para la semana santa de Zamora, pues presentó dos presupuestos en mayo y septiembre de 1949 para la realización de la Virgen de la Esperanza con destino a la Cofradía de Jesús del Vía Crucis. Asimismo, financiada por el político zamorano, la imagen se encargó, en definitiva, a Víctor de los Ríos por ser más ventajosa su propuesta económica.¹³ No obstante, el éxito del nuevo paso, vulgarmente conocido como “la Borriquita”, hizo que pocos años después se designara a Florentino Trapero para efectuar la restauración de cuatro grupos escultóricos de la pasión zamorana, y que en 1953 la Junta Pro-Semana Santa lo contratara para intervenir en otros 18 pasos más con un importe de 40,000 pesetas,¹⁴ proceso que se alargó casi tres meses,¹⁵ entre el invierno de ese año y fechas previas a la celebración de la pasión de 1954.¹⁶ También en 1954 el escultor retocó el rostro y talló dos nuevas manos para la imagen del Nazareno de San Frontis.¹⁷

Desde una consideración contextual, estas obras religiosas del creador segoviano evidencian las circunstancias artísticas de la escultura, y más aún la imaginería, que se experimentaban por entonces en España. Tras la Guerra Civil y la consiguiente reconstrucción del país se inició una nueva época, considerada como una nueva edad de oro de la imaginería procesional, que tuvo uno de sus focos más relevantes en el ámbito andaluz,¹⁸ pero también en el valenciano, protagonizado por José Capuz Mamano,¹⁹ el Manchego, con Luis Marco Pérez o el Castellano, en el que Florentino Trapero adquirió notable protagonismo. La imaginería, y sobre todo la castellana, abrazaba entonces el realismo y cierto

12. Asenjo, “La etapa seguntina de Florentino Trapero”, 245 y 253.

13. José Ángel Rivera de las Heras, *Cofradía de Jesús del Vía Crucis, 50 años* (Zamora: Cofradía de Jesús del Vía Crucis/Caja Salamanca y Soria, 1991), 166-169.

14. Florentino Trapero, “El arte zamorano y su imaginería”, *Imperio*, 2 de abril de 1955, 5; Sergio Collado, “Un problema local”, *Imperio*, 29 de septiembre de 1953, 2 y “Ha comenzado la restauración de los pasos de Semana Santa”, *Imperio*, 22 de octubre de 1953, 2.

15. “El escultor D. Florentino Trapero ha restaurado este año casi todos los pasos de nuestra Semana Santa”, *Merlú* (1954): 11-12.

16. Sergio Collado, “A vueltas con el tiempo”, *Imperio*, 8 de abril de 1954, 1.

17. “Hablan los presidentes de las cofradías zamoranas”, *Merlú*, (1955): s/p (24).

18. Destaca en el estudio del foco andaluz la tesis del imaginero Juan Abascal Fuentes, “Permanencia y vigencia de las formas y principios barrocos en los escultores imagineros sevillanos del siglo xx” (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982).

19. Juan Abascal Fuentes, “José Capuz Mamano, escultor e imaginero valenciano del siglo xx”, *Boletín de Bellas Artes*, núms. 21-22 (1993-1994): 97-115.

barroquismo moderado, impregnados del estilo personal de cada autor.²⁰ Trapero participó en ella con un lenguaje basado en la perfección técnica, el estudio de la naturaleza humana y el dominio del dibujo; no obstante, en plena continuidad con la escultura religiosa española de carácter realista entonces predominante. A lo largo del primer lustro de la década de los años cincuenta, desde algunas revistas especializadas se alentó el debate de la evolución de la cuestión formal en este género. La *Revista Nacional de Arquitectura*, que reservaba por lo común una sección a las artes aplicadas a la arquitectura —también a la sacra—, se hizo eco en 1950 de la exposición que la Liturgical Arts Society de Nueva York había celebrado un año antes en esa ciudad, al abordar la renovación formal de la escultura religiosa hacia el esencialismo y el esquematismo en autores como Ivan Meštrović, Charles Umlauf, Janet de Coux, K. George Fratina y Erwin F. Frey.²¹ La publicación continuó su llamado a la modernización de la escultura y pintura religiosas, y de forma contundente arremetió cinco años después contra “esa horrible imaginería en serie que está nutriendo nuestros altares con unos productos tan abominables”,²² y que explicitó en “las figuras de Olot”,²³ y también alertó ante la necesidad de recuperar la verdad del arte y la vitalidad de la escultura religiosa.²⁴ Alentaron esta perspectiva el propio Ángel Ferrant y otros escultores como Luis Feito, Pablo Serrano, José María de Labra o Joaquín Vaquero Turcios.

No obstante, las características estilísticas de Trapero arriba mencionadas no fueron exclusivas de su obra religiosa, que podía estar sometida a su propia coyuntura, sino que impregnaron también el abundante conjunto de su producción civil. Características que para entonces quedaban atrás en la escultura española. Durante la década de los años cincuenta, cuando Trapero creó para Zamora los pasos de semana santa referidos y las obras que estudiaremos a continuación, se encadenaron varios acontecimientos que resultaron decisivos para la evolución del arte español y de la escultura, en particular. El lenguaje no figurativo había hecho su aparición en 1948 en el Salón de Octubre de Barcelona y alcanzó su pleno reconocimiento artístico y auspicio oficial en

20. Carlos Sambricio y Rivera-Echegaray, Francisco Portela Sandoval y Federico Torralba Soriano, *Historia del arte hispánico VI. El siglo XX* (Madrid: Alhambra, 1978).

21. “Escultura religiosa. Exposición en Nueva York”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 100 (1950): 179-182.

22. “Pintura y escultura religiosas”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núms. 151-152 (1954): 65.

23. “Pintura y escultura religiosas”, 65.

24. Ángel Ferrant, “Escultura religiosa”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 220 (1958): 30.

1951 en la Primera Bienal Hispano-Americana de Arte, celebrada en Madrid y concebida como reacción contra el academicismo reinante,²⁵ del cual participó Trapero. Le siguieron la Trienal de Milán también en 1951, la XXVI Bienal de Venecia en 1952,²⁶ el nombramiento de José Luis Fernández del Amo como director del Museo de Arte Contemporáneo un año después, el Primer Congreso de Arte Abstracto en Santander en 1953,²⁷ la exposición “Continuidad del arte sacro” de 1958 en el Ateneo de Madrid y ese mismo año la Bienal Internacional de Venecia, en la que el pabellón español fue calificado como “el más explosivo” del certamen y en el que logró el Primer Premio Internacional de Escultura el aún desconocido Eduardo Chillida.²⁸ Junto a él aparecieron en escena, entre otros, Jorge Oteiza, Pablo Serrano, Cristino Mallo, Victorio Macho, José Luis Sánchez, Julio González, Susana Polac, Venancio Blanco y Carlos Ferreira.²⁹ La recepción de esta corriente fue tal que algunas publicaciones especializadas, incluso las no específicas de esta disciplina, se hacían eco ya en 1949³⁰ de este recorrido de cambio.³¹ A pesar de este panorama, la obra de Trapero se resistió a abandonar la representación de la figura humana en sentido clásico y a adentrarse en la abstracción geométrica. Es por ello que las obras que estudiamos quedan unidas en una trabazón común, que no es otra que ser representaciones realistas y académicas de la realidad.

25. Véase la tesis de Miguel Cabañas Bravo (“La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta”, Madrid, 1991), publicada como Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996), 78, 81-82 y 88-89.

26. Cabañas, *La política artística*, 96.

27. Cabañas, *La política artística*, 92.

28. Juan Ramírez de Lucas, “Notas de arte. Pintura contemporánea española (1943-1963)”, *Revista Arquitectura*, núm. 64 (1964): 63.

29. Jenaro Cristos de la Fuente, “Exposición de escultura al aire libre”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 187 (1957): 24-26.

30. “Pintura, escultura, arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 87 (1949): 7, que se hace eco del número de febrero de 1949 de la revista suiza *Habitation*.

31. Jorge de Oteiza, “La investigación abstracta en la escultura actual. Unas declaraciones del escultor Jorge de Oteiza”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 120 (1951): 29-31; “José Luis Sánchez [Exposición de escultura]”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 161 (1955): 45-48; José Ramón Azpiazu Ordóñez, “Exposición de escultura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 162 (1955): 30-33 y Ramírez, “Notas”, 60-64.

Ligazón más allá del territorio

La relación de Florentino Trapero con la provincia de Zamora, que tuvo su comienzo en su madurez con estos encargos para la semana santa de la capital, se prolongó a lo largo de la década de los años cincuenta. Durante este periodo Trapero recibió desde esta provincia hasta cinco encargos escultóricos más y para ámbitos muy distintos, tanto administrativos como domésticos y de culto. La mayoría de ellos dio lugar a obras menores, que —quizá por eso— son casi desconocidas hasta ahora, aunque no por ello de menor calidad. No en vano, algunas producciones de carácter local pierden su repercusión cuando son de índole doméstica o se ciñen a ámbitos restringidos, si bien el estudio de estas creaciones nos permite tener una visión más amplia de la obra del escultor. Se da la circunstancia de que todas ellas, salvo la realizada para la iglesia de San Torcuato, son piezas íntimas, en las que el escultor, en lugar de crear un producto mediático y popular, realizaba obras de condición reservada. Algunas de ellas se hicieron para su exposición pública, pero siempre en ámbitos reducidos o incluso familiares. Ahora bien, esta ligazón de Trapero con la provincia no se ciñó sólo al territorio, sino que trascendió incluso a las relaciones personales vinculadas a ésta.³²

En efecto, los vínculos del escultor con Carlos Pinilla se intensificaron hasta el punto de que el artista realizó en 1951 un busto del político zamorano para su domicilio de Madrid.³³ La relación entre ambos debió tener su origen en el encargo de las seis estatuas de escritores españoles en las que Trapero trabajó entre 1952 y 1953, y que coronan el teatro de la Universidad Laboral de Gijón, institución cuyo proceso proyectivo se inició en 1947.³⁴ En la actualidad, el busto es propiedad de Alberto Pinilla de la Peña, uno de los sobrinos del político, y no se conserva documento alguno de su encargo, que con seguridad fue mediante un acuerdo verbal.³⁵ La escultura se mantiene en el nexo

32. Alberto de Lavedán, “Un busto en bronce de Carlos Pinilla preside la exposición de retratos de Florentino Trapero”, *Imperio*, 1 de abril de 1951, 4.

33. “El busto en bronce de Carlos Pinilla”, *Imperio*, 4 de abril de 1951, 1. No obstante, el busto está datado en 1950, en Trapero, *El escultor Florentino Trapero*, 90.

34. Carlos de Miguel, “Universidad Laboral José Antonio Girón, en Gijón. Sesión de Crítica de Arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 168 (1955): 35 y Antón González Capitel, “La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas”, *Arquitecturas Bis: Información Gráfica de Actualidad*, núm. 12 (1976): 25.

35. Alberto Pinilla de la Peña, mensaje telefónico al autor, 13 de abril de 2020. Quizá por el propio carácter íntimo de las piezas que se estudian, de ninguna de ellas se obtuvo documentación contractual.



1. Florentino Trapero, *Busto de Carlos Pinilla*, 1951, fundición en bronce, 40 × 25 cm, Madrid. *Imperio*, 4 de abril de 1951, 1.

común de las obras que aquí estudiamos, al insertarse en el estilo realista y ser de corte plenamente academicista. Fabricada en bronce a tamaño natural, sobresale por sus facciones serenas y formas equilibradas. La efigie describe una expresión firme y muestra al político con gesto templado y afable, con la postura y la mirada al frente, y los rasgos faciales muy bien trabajados y suavizados (fig. 1). La pieza llegó a formar parte, como única obra escultórica, de una exposición dedicada en exclusiva a retratos de 42 personalidades zamoranas y segovianas realizados por el artista.³⁶ La muestra tuvo lugar en el salón del vestíbulo de la Dirección General de Marruecos y Colonias en Madrid, y se inauguró el 31 de marzo de 1951.³⁷ Desde luego el busto se aleja en lo formal de la abstracción y encarna a la perfección los postulados realistas de la obra de Trapero. En efecto, es elocuente la abismal distancia que existe, por ejemplo, entre esta obra y los dos bustos que Jorge de Oteiza presentó en

36. Alberto de Lavedán, “Un busto en bronce de Carlos Pinilla preside la exposición de retratos de Florentino Trapero”, *Imperio*, 1 de abril de 1951, 4.

37. “Exposición de retratos de Florentino Trapero”, *Imperio*, 31 de marzo de 1951, 4.

la Primera Biental Hispano-Americana, *Retrato de Cristino Mallo* y *Retrato de Julio Antonio*, realizados los tres en el mismo año (1951).³⁸

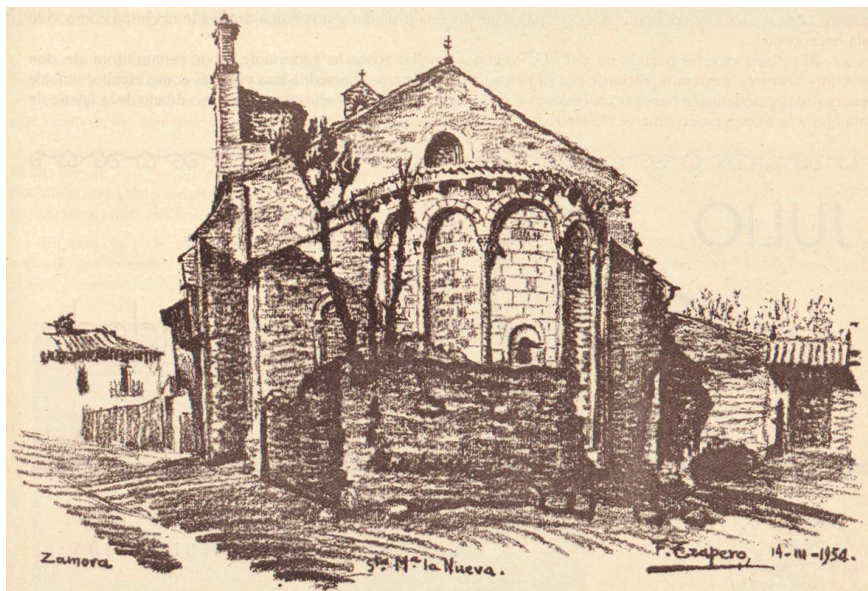
Poco después, Florentino Trapero trazó un apunte a carboncillo de la iglesia románica de Santa María la Nueva de la capital zamorana que se publicó en el número de 1954 de la revista *Merlú*, editada por Radio Zamora como órgano oficial de comunicación de la semana santa zamorana. El dibujo acompaña un reportaje de dos páginas en el que se da cuenta del proceso de restauración de los grupos procesionales llevado a cabo aquel año por el imaginero; glosa de forma laudatoria los trabajos realizados, así como la propia relevancia del escultor. En el último párrafo del texto el redactor agradece el dibujo del artista “especialmente realizado para nuestra revista”.³⁹ Al igual que las esculturas estudiadas, también este dibujo se enmarca en la trayectoria academicista y realista de Trapero. Se desconoce el paradero del original, si bien se cuenta, al menos, con su reproducción a buen tamaño, aunque impresa en tinta marrón sobre el soporte color sepia del papel de la publicación. Rubricado en Zamora y fechado el 14 de marzo de 1954, el dibujo representa con fidelidad el estado del templo en el momento posterior a su primera restauración del siglo xx. Muestra en primer plano parte de la tapia que lo circundaba por el este e integraba la huerta aldeaña, así como la masa vegetal junto a la cabecera, que ya aparece sin el camarín barroco que se añadió al ábside ni la sacristía yuxtapuesta al sur, elementos que habían sido eliminados un lustro antes con la intervención de Menéndez-Pidal y Pons-Sorolla. El dibujo reproduce los muros de la iglesia levemente desplomados hacia el exterior, si bien evidencia sus estructuras con un alto grado de perfección y detalle. En tercer plano y, a ambos lados, se aprecia la casa de dos plantas que desemboca en la calle Carniceros y el acceso a la huerta y casa rectoral en el terreno que hoy ocupa el Museo de Semana Santa.⁴⁰ Por las sombras arrojadas del dibujo parece que debió realizarse a mediodía. El trazo es firme y decidido, incluso llega al detalle, aun sin rebasar su condición de apunte con un alcance más o menos anecdótico (fig. 2).

El nexo de Florentino Trapero con la provincia durante esa década se extendió incluso a una conferencia titulada “El arte zamorano y su imagine-

38. Oteiza, “La investigación abstracta en la escultura actual”, 30-31.

39. “El escultor D. Florentino Trapero ha restaurado este año casi todos los pasos de nuestra Semana Santa”, 12.

40. Rafael Ángel García-Lozano, “El Museo de Semana Santa de Zamora. Antecedentes, proyecto y realización”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, núm. 25 (2008): 104.



2. Florentino Trapero, *Apunte de la iglesia de Santa María la Nueva*, 1954, 13 x 18 cm, Zamora. “El escultor D. Florentino Trapero ha restaurado este año casi todos los pasos de nuestra Semana Santa” (*vid supra* n. 15), 11.

ría”.⁴¹ Ceñido al arte monumental e imaginero de la ciudad, mencionó la necesidad de crear un “museo de pasos” [*sic*] de semana santa; aludió a la mayoría de ellos y elogió el profundo fervor religioso de la pasión zamorana. El acto tuvo lugar en la Casa de Zamora en Madrid el 16 de marzo de 1955.⁴² Ello evidencia que Trapero se convirtió en uno de los artistas de talla nacional íntimamente vinculado a la provincia.

Virgen del Canto en la Granja Florencia

Durante la estancia de Florentino Trapero en Zamora se había iniciado en la localidad de Toro un movimiento popular, secundado también por sus autoridades civiles conforme al modelo nacional-católico del Estado, para honrar a

41. Florentino Trapero, “El arte zamorano y su imagería”, *Imperio*, 2 de abril de 1955, 5.

42. Trapero, “El arte zamorano y su imagería”.

la patrona de la ciudad y su alfoz, la Virgen del Canto. Tal patrocinio es explícito desde el siglo XVII, y en la centuria anterior, la imagen contaba ya con una cofradía de la que era titular.⁴³ En 1904 se fundó la Asociación de la Corte de María Santísima del Canto, formada sólo por mujeres para el cuidado del ajuar de la imagen. Con motivo del cincuentenario de la creación de esta última, algunas personalidades de Toro y los pueblos de su territorio promovieron distintas iniciativas para lograr la coronación canónica de la imagen. El 29 de agosto de 1953, el Ayuntamiento de Toro acordó, por aclamación, solicitar al obispo de Zamora la incoación del proceso canónico de coronación de la imagen, que culminó el 5 de septiembre de 1954 con una solemne y multitudinaria celebración en la ciudad.⁴⁴ Fueron actos muy similares a los organizados en tantas otras manifestaciones públicas de piedad popular que proliferaron por entonces en toda España.⁴⁵

Las resonancias de aquel acontecimiento se extendieron en el tiempo y a lo largo de la diócesis; motivaron nuevas celebraciones e impregnaron algunas decisiones de carácter artístico. Fue el caso de la Granja Florencia, equipamiento agroganadero vinculado desde febrero de 1950 a la Fundación San José, cuyo patronato presidía, de hecho, Carlos Pinilla Turíño, quien fue empuje de la Universidad Laboral de Zamora. Después de algunas mejoras y de incorporar nuevas infraestructuras, la finca y sus equipamientos se convirtieron en centro de capacitación agraria en la especialidad mecano-agrícola, cuya actividad se inició en 1953.⁴⁶ Enclavada en el término de Toro, y en virtud del patronazgo de la Virgen del Canto sobre la ciudad y su alfoz, en 1954, año de la coronación canónica de la imagen, se encargó a Florentino Trapero una reproducción de la pieza para el culto en la capilla del centro.⁴⁷ Su encomienda a este escultor, de la que no hemos logrado encontrar contrato u otra documentación en caso de existir, está en continuidad con sus trabajos en la Universidad Laboral de Gijón, concluidos durante el año anterior, y en la relación personal

43. José Navarro Talegón, *Catálogo monumental de Toro y su alfoz* (Zamora: Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 1980), 215.

44. Ayuntamiento de Toro, Archivo Diocesano de Zamora, Curia, carta de 14 de abril de 1954, A 1 y 12.

45. César Rina Simón, *Los imaginarios franquistas y la religiosidad popular (1936-1949)* (Badajoz: Diputación de Badajoz, 2015), 101-139.

46. García-Lozano, *La obra conjunta*, 311-325 y Rafael Ángel García-Lozano, "Florentino Trapero no procesional", *Barandales* (2020): 15.

47. "Hacia la coronación de la Virgen del Canto", *Imperio*, 24 de febrero de 1954, 3.

con Carlos Pinilla. A pesar de lo previsto, se determinó que la pieza pasara a ocupar un edículo en el calvario recién construido en el monte, al sur de la granja y junto al alto de Peña Corbera (743 m). El conjunto está formado por tres fustes de granito con marcado éntasis y capiteles coronados por cruces de hierro forjado, unidos en la parte inferior por una exedra pétrea y con un edículo ante el fuste central, donde se depositó la nueva talla.

Conforme a la tendencia estilística y formal de la escultura de Trapero, la pequeña imagen de la Virgen del Canto reproduce con fidelidad el modelo toresano, aunque a una escala mucho menor, de apenas 25 centímetros de altura, y cambia el material de la piedra del original por madera. Debido a las particulares condiciones devocionales del encargo, Trapero no se permitió ninguna aportación personal a la talla ni la alteración de la composición o los rasgos tanto del Niño como de María. Pocos años después la imagen se salvó providencialmente del incendio causado por una chispa que afectó al calvario, y tras cuya reparación se repuso con solemnidad, el 19 de mayo de 1957.⁴⁸ Hoy día, su estado de conservación es bueno a pesar de que se repintó sin respetar siquiera los colores originales aplicados por Trapero. Quizá el general desconocimiento de la obra y de su autoría hayan contribuido a su preservación, a pesar de su relevancia anecdótica en el *corpus* del escultor (fig. 3).

Virgen del Canto en la iglesia de San Torcuato

El acto de mayor repercusión de cuantos se celebraron fuera de Toro con motivo de la coronación canónica de la Virgen del Canto fue el que tuvo lugar en la ciudad de Zamora. Ya durante la etapa preparatoria de las festividades se crearon dos comisiones, la de Toro y la de la capital zamorana, que trabajaron de forma paralela y alentaron también la creación de otras comisiones en los pueblos del alfoz toresano. Las dos primeras abanderaron la responsabilidad de la organización de los actos y, por ello, fueron las verdaderas dinamizadoras de cuanto se programó y desarrolló después. Se encargó la edición de estampas sin valor postal con la imagen de la Virgen del Canto a la reputada Casa Fournier de Vitoria. También se distribuyeron láminas de la imagen mariana para ser enmarcadas. Por otra parte, en el comercio Sederías Sevillano de la capital se abrió una suscripción popular para sufragar los gastos de la conmemoración

48. “Celebración de la festividad de San Isidro”, *El Correo de Zamora*, 20 de mayo de 1957, 4.



3. Florentino Trapero, *Virgen del Canto*, 1954, madera tallada y policromada, 30 × 20 cm, Granja Florencia. Foto del autor.

en Zamora.⁴⁹ Y junto a ello, sin duda la iniciativa de mayor repercusión fue un proyecto para fomentar el culto a esta advocación mariana. La comisión zamorana creó lo que se denominó “coro” o cofradía, que llegó a instaurar la celebración piadosa de un triduo. Para ello se propuso que debía existir una imagen de la Virgen en una iglesia de la capital con el fin de poder “venerarla los toresanos y fieles en general que lo deseen”.⁵⁰ Se le encargó a Florentino Trapero debido a su permanencia en la ciudad, inmerso en las tareas de restauración de los pasos de Semana Santa, y en razón de los vínculos del escultor con la provincia, así como por su reconocida calidad artística. Sabemos que el imaginero se encontraba en plena ejecución de la pieza en febrero de 1954,⁵¹ y que con anterioridad permaneció durante unos días en Toro, e hizo bocetos de la imagen original, con seguridad para sus reproducciones para la Granja Florencia y la capital.⁵² En principio se previó “entronizar [la imagen] en una capilla de la parroquia de

49. “Hacia la coronación de la Virgen del Canto”, *Imperio*, 24 de febrero de 1954, 3.

50. “Hacia la coronación de la Virgen del Canto”, 3.

51. “Hacia la coronación de la Virgen del Canto”, 3.

52. “Hacia la coronación de la Virgen del Canto”, 3.

San Juan de Puerta Nueva”,⁵³ principal de la ciudad y sita junto a la Plaza Mayor, si bien al final se decidió que la talla se instalara en el templo de San Torcuato.

El acto más importante de las celebraciones que se desarrollaron en Zamora tuvo lugar la tarde del domingo 17 de abril de 1955, en la que el obispo diocesano, Eduardo Martínez González, bendijo la réplica de la Virgen del Canto; seguida se produjo el traslado procesional de la imagen hasta el templo de San Torcuato, conforme al modelo popular de las celebraciones religiosas de la época.⁵⁴ Los actos comenzaron en la capilla de las Escuelas Profesionales de la Universidad Laboral, abarrotada de fieles, muchos de los cuales eran vecinos de Toro y su alfoz que se desplazaron a la capital, con la ceremonia de bendición litúrgica de la imagen, seguida por una plática del prelado. Acto seguido se organizó una procesión con la presencia de bandas de tambores y cornetas, numerosos alumnos de los colegios religiosos de la ciudad, una escolta de mujeres vestidas a la usanza tradicional toresana y autoridades civiles y militares presidida por el vicario general de la diócesis. Tras recorrer la avenida Requejo, la avenida José Antonio —hoy Alfonso IX— y la calle San Torcuato, la procesión penetró en el templo, que resultó incapaz de acoger a todos los participantes. Como punto culminante se produjo la entronización de la imagen para el culto, y concluyó con el canto de la salve.⁵⁵ Desde entonces la escultura de Florentino Traperó se halla en un retablo dorado proveniente de la iglesia de San Esteban y colocado en el lugar de comunicación —hoy clausurado— de la iglesia con el antiguo claustro conventual de los trinitarios calzados, actual sede del Colegio Universitario.

La talla de Zamora reproduce con fidelidad el modelo toresano y, en este caso, a escala real, si bien Florentino Traperó la talló en madera en vez de recurrir a la piedra arenisca como la original. De acuerdo con la línea academicista y realista del escultor, la imagen copia el estilo gótico y presenta a la madre de Dios en majestad, pisa con el pie izquierdo una representación del demonio como un reptil del suborden de los lacertilios, mientras el derecho permanece oculto por la vestidura. María sostiene con el brazo izquierdo al Niño, que permanece sentado sobre su rodilla izquierda y ligeramente girado hacia el observador. Con la pierna derecha recogida bajo el muslo izquierdo muestra la planta del pie, mientras mantiene la cabeza muy erguida hacia atrás. La figura

53. “Hacia la coronación de la Virgen del Canto”, 3.

54. Rafael Ángel García-Lozano, “La diócesis de Zamora durante el franquismo”, *Studia Zamorensia* XI (2012): 139-166.

55. “Fervoroso homenaje a la Virgen del Canto”, *Imperio*, 19 de abril de 1955, 2.



4. Florentino Trapero, *Virgen del Canto*, 1954, madera tallada y policromada, 120 x 50 cm, iglesia de San Torcuato, Zamora. Foto del autor.

del Niño hace un gesto de bendición con la mano derecha y con la zurda sujeta un libro cerrado y apoyado en su rodilla, signo de los evangelios. Madre e hijo descansan sobre una peana sencilla integrada a la pieza y con una inscripción mariana en caracteres también góticos (fig. 4).

Al contrario de lo que pudiera parecer, opuesto a la originalidad del escultor, sendas tallas de la Virgen del Canto no fueron las únicas copias que Trapero realizó de una imagen religiosa. Por ejemplo, en 1958, sólo cuatro años después, talló una réplica de *La piedad* que su maestro Aniceto Marinas había realizado poco antes de la Guerra Civil para el Santuario del Corazón de María de Madrid, obra que se encuentra en la cripta de la iglesia del Inmaculado Corazón de María en la calle Ferraz.⁵⁶ Si atendemos a la descripción formal de la imagen de la Virgen del Canto de Toro, tal como hoy se encuentra, vemos notables diferencias entre ésta y las dos tallas que acabamos de estudiar y que fueron copias fidedignas realizadas en la década de los años cincuenta. La razón de estas variaciones se explica por los avatares históricos sufridos por la escultura original a lo largo de los siglos, así como por los procesos restauradores a los que se le sometió. En efecto, la pieza toresana es una escultura mariana en piedra que data de finales del siglo XIII. Según Navarro Talegón, la pieza permaneció en su factura original hasta principios del siglo XVII, cuando se colocó en un bastidor conforme a la moda de la época. Este hecho, común a la largo de la geografía de influencia hispana, ocasionó desconchones a la pieza y algunas mutilaciones en la extremidad derecha de la Virgen, así como el desprendimiento de la cabeza del Niño y la mutilación de parte de sus miembros.⁵⁷ Ya en el siglo XX se sometió la obra a una desafortunada restauración en 1941 en los Talleres de Arte Granda en Madrid.⁵⁸ En ésta se eliminaron algunos aditamentos añadidos a la pieza a lo largo del tiempo, pero también se agregaron elementos quizá arbitrarios y poco o nada cotejados con lo que podría haber sido su estado originario. En esa restauración se retocó el rostro de la Virgen y se le agregó la mano derecha que descansa sobre esa misma pierna y portado en ella un capullo floral. Por su parte, en la figura del Niño se alteraron las manos para adquirir la postura de bendición con el brazo derecho y sostener con la izquierda un libro que apoya el lomo sobre su muslo. A pesar de lo agresivo de esta intervención sobre la imagen, el resultado fue el que encontró Florentino Trapero en 1954 cuando realizó sus bocetos de la pieza, de modo que ese modelo fue el que reprodujo en las dos copias que se le encargaron. Ya en el siglo XXI y por iniciativa de la Fundación González Allende, entre el otoño de 2004 y julio de 2005, la imagen fue

56. Mercedes Barrios Pitarque, *Aniceto Marinas y su época* (Segovia: Diputación Provincial de Segovia, 1980).

57. Navarro, *Catálogo*, 215.

58. Navarro, *Catálogo*, 215.



5. Anónimo, *Virgen del Canto*, siglo XIII, piedra tallada y policromada, 150 × 60 cm, Toro. Foto del autor.

restaurada por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, que la restituyó a un estado más coherente con el primigenio. Los trabajos sobre la pieza recuperaron la policromía original del siglo XIII, acusada sobre todo en las carnaciones y el manto de María. También se determinó respetar algunas partes alteradas como la cabeza del Niño o incluso no originales como el brazo y la mano de la Virgen realizados en escayola, pero ajustándolos a la policromía de la época. Asimismo, se modificó en forma parcial la posición de la cabeza del Niño⁵⁹ hacia una actitud apenas menos inclinada hacia atrás, y se restituyó la postura de sus manos, ya sin hacer el gesto de bendición con la derecha y portando un orbe en la izquierda (fig. 5).

59. Maite Barrio, “La imagen de la Virgen del Canto, ya restaurada, regresará a la ciudad en el mes de julio”, en <https://www.laopiniondezamora.es/toro/1205/imagen-virgen-canto-restaurada-regresara-ciudad-mes-julio/118996.html> (consultado el 31 de marzo de 2020).

Cabeza de Francisco Franco en Fermoselle

Como ya se señaló, durante su estancia en la capital zamorana en el primer lustro de los años cincuenta, Florentino Trapero recibió otros encargos escultóricos para la provincia que se alejaron de la temática religiosa, y más expresamente de la cultural, al aceptar tres encomiendas de carácter profano. Una de ellas tuvo perfil del todo administrativo, pues se destinó a una corporación municipal de la provincia. En efecto, en 1953 el artista realizó para el Ayuntamiento de Fermoselle una escultura de la cabeza de Francisco Franco, encargada por el alcalde de la villa y destinada a uno de los salones de la casa consistorial de la localidad.⁶⁰ Se trata de un vaciado en bronce únicamente de la cabeza y que se apoya en un prisma paralelepípedo regular recto de mármol color marrón. La obra representa al entonces jefe del Estado con gesto serio y sereno, con la mirada al frente y muy lánguida, quizá acentuada por el resultado de los ojos medio cerrados, particularidad que es más significativa al observar la pieza de frente. Muestra un perfil suave y los rasgos faciales marcados, sobre todo de frente con la potenciación de las cejas y, con ellas, de los arcos superciliares, como ya hiciera Trapero en la imagen de Jesús en el paso de “la Borriquita” o en el busto en mármol dedicado a Beethoven que realizó en 1922.⁶¹ Trapero adoptó para la escultura un estilo realista y academicista según su modo habitual y, a pesar de tratarse de una obra menor, en ella da sobradas muestras de su oficio y maestría (fig. 6). Como el propio escultor aseguró, hubiera sido su deseo estudiar al modelo del natural, circunstancia que le fue imposible debido a la estancia de Franco en Sevilla mientras trabajaba en la obra. En palabras del artista fue éste el principal problema al que se enfrentó a la hora de realizar la escultura.⁶² La obra terminada llegó a la provincia una vez realizada en el estudio madrileño del escultor en la calle Blasco de Garay,⁶³ y después fundida en los talleres de la madrileña Fundición Codina. En la parte lateral derecha del cuello aparece el sello de la fundición de la pieza, mientras que en la parte posterior izquierda se encuentra la firma del autor seguida del año de factura. Una vez terminada la escultura en el mes

60. Jesús Hernández Pascual, “Una cabeza-estudio del Caudillo para el ayuntamiento”, *Imperio*, 17 de mayo de 1953, 5.

61. Trapero, *El escultor Florentino Trapero*, 89 y 101.

62. Jesús Hernández Pascual, “Una cabeza-estudio del Caudillo para el Ayuntamiento”, *Imperio*, 17 de mayo de 1953, 5.

63. Hernández Pascual, “Una cabeza-estudio del Caudillo para el Ayuntamiento”.



6. Florentino Trapero, *Cabeza de Francisco Franco*, 1953, fundición en bronce, 40 × 25 cm, Fermoselle. Foto del autor.

de mayo de 1953, el artista quiso exponerla en la Casa de Zamora en Madrid para contemplación de los madrileños y algunos críticos de su obra, pero la urgencia del comitente en disponer de la pieza frustró estos planes.⁶⁴ En la actualidad, la escultura se retiró de la exposición en virtud de la ley de memoria histórica, y se custodia en dependencias municipales.

Últimos encargos

Poco tiempo después Florentino Trapero volvió a tener otra cita con Zamora, en este caso mediante una obra que, por su propia finalidad y la relevancia que por ello adquiriría, no quedó reservada a círculos reducidos ni al fácil olvido de la ciudadanía. Fue el último encargo recibido por el escultor desde el territorio o el contexto zamoranos, y se concretó en forma de un nuevo paso para la semana santa de la capital. Se trata de la imagen academicista de la Virgen del

64. Hernández Pascual, “Una cabeza-estudio del Caudillo para el Ayuntamiento”.

Resucitado para la cofradía de la Santísima Resurrección, una talla de candelero y articulada muy conocida en la provincia a pesar de que hoy esté retirada de su función procesional. La obra no sobresale en especial por lo extraordinario de su factura; no obstante, se sitúa dentro de los cánones estilísticos y cualitativos de Trapero. Quizá el hecho extraordinario para la ciudad sea que es una pieza articulada que no tuvo la acogida que el escultor hubiera deseado, lo que relegó las posibilidades brindadas por ese mecanismo en desuso. La imagen se bendijo la tarde del Domingo de Ramos, el 16 de abril de 1957, por el obispo diocesano,⁶⁵ y se estrenó en la procesión del Domingo de Pascua, que salió a la calle el día 21 de abril.⁶⁶ Al considerar que no acababa de encajar con las expectativas que se habían creado, la obra se sustituyó en 1984 por la imagen precedente, de la escuela de Olot, y que en definitiva se reemplazó por la Virgen del Encuentro tallada por Higinio Vázquez y estrenada el 11 de abril de 1993.

A finales de la década de los años cincuenta del pasado siglo la capital pudo contar con una nueva escultura no procesional de Florentino Trapero, llamada a ostentar una relevancia especial por su significación. Estaba destinada al presbiterio de la iglesia de Cristo Rey de Zamora, que se hallaba en construcción desde febrero de 1959. Quizá a esta decisión contribuyó el hecho de que el escultor había sido el artífice del primer monumento en España a esta advocación cristológica, esculpido por Trapero en 1929 y erigido junto al templo de la localidad segoviana de Véganzones.⁶⁷ No obstante, las averiguaciones aportadas por nuestros informantes son contradictorias en este caso. Tras la llegada en tren de Trapero a la capital para conocer las condiciones de la obra, fue recibido por Dionisio Alba Marcos, directivo de la Cofradía de Jesús en su entrada triunfal en Jerusalén para la que apenas diez años antes había tallado el paso de “la Borriquita” y con quien mantenía buenas relaciones personales. Alba lo acompañó al lugar de celebración de la reunión, donde el escultor se encontró ya con una decisión tomada en firme por la comisión creada para estos fines.⁶⁸ Ésta había optado ya por el joven artista local Tomás Crespo Rivera para la realización de la escultura monumental que preside el templo, y cuyo boceto finalizó poco después, en diciembre de ese mismo año. Quizá alguno de los cambios de ubicación barajados para esta pieza pudiera deberse

65. “Bendición de la nueva imagen de la Virgen del Resucitado”, *Imperio*, 16 de abril de 1957, 4.

66. “Con la procesión de la Resurrección terminaron los desfiles semanasanteros”, *Imperio*, 23 de abril de 1957, 4.

67. Asenjo, “La etapa seguntina de Florentino Trapero”, 250.

68. Dionisio Alba Álvarez, conversación personal con el autor, 10 de abril de 2019.

a tal circunstancia. Sin embargo, el escultor zamorano asegura que jamás tuvo noticia de tal tentativa.⁶⁹ En el terreno de las hipótesis podemos considerar que es probable que el presumiblemente elevado costo económico de una obra de tal magnitud realizada por un artista de la reputación de Florentino Traperero fuera determinante para formalizar el encargo definitivo con un escultor de orden local y por entonces novel.

Conclusiones

Las pretensiones que señalé en este trabajo han logrado concretarse de forma satisfactoria en el análisis artístico e histórico de estas obras de arte de Florentino Traperero, al conseguir no sólo su investigación y descripción sino también su consecuente divulgación y valoración. Gracias a ello descubrimos no sólo parte de su obra desconocida, con especial relieve en algunas piezas de carácter más íntimo, sino de forma más precisa el conjunto de su producción. Insertas todas ellas en la constante realista y academicista de Traperero, la calidad de las piezas alcanza los altos estándares del escultor, mientras que su entidad es diversa y está condicionada sobre todo por el carácter público y popular o bien íntimo de cada una de ellas en función de su finalidad concreta, exposición y uso.

Después de efectuar el presente estudio sobre estas obras artísticas de Traperero, realizadas durante la década de los años cincuenta para distintas instituciones de la provincia de Zamora o bien para personalidades relacionadas con ella, podemos sostener dos conclusiones. En primer lugar, que en Zamora existen cuatro obras escultóricas que llevan la firma de Florentino Traperero y que hasta ahora eran por completo desconocidas tanto para los expertos como para el público en general. Éstas se suman al popular grupo realizado para la Cofradía de Jesús en su entrada triunfal en Jerusalén y a la imagen de la Virgen del Resucitado, lo que eleva así hasta siete las creaciones de Traperero, relacionadas con la provincia. Así, se dan a conocer hasta cuatro nuevas obras de este imaginero de talla nacional, se incrementa con ello cualitativa y cuantitativamente el patrimonio escultórico del siglo xx y de primer orden vinculado a la provincia.⁷⁰ Pero, más allá de lecturas locales, contribuimos también a ampliar el catálogo de la producción de este escultor e imaginero en aras de una visión

69. Tomás Crespo Rivera, entrevista personal con el autor, 13 de marzo de 2020.

70. “Una Semana Santa incomparable”, *Merlú* (1955): 42.

aún más panorámica y estricta de su obra. Una producción de carácter religioso en continuidad estilística con la imaginería de la época, si bien la civil se sitúa alejada de la evolución de la escultura hacia la abstracción. A pesar de su permanencia en el academicismo, la calidad artística de las obras estudiadas está a la altura de las de los mejores artistas nacionales en su género.

La segunda conclusión apunta a que Florentino Trapero fue, sin duda, el imaginero consagrado y de relevancia nacional que se tomó en Zamora como referente durante la década central del siglo pasado. La existencia de fuertes vínculos con un escultor de absoluto prestigio nacional como fue Mariano Benlliure, quien decenios antes realizó hasta dos pasos para su semana santa y llegó a esbozar un tercero, había sido un hecho. Con seguridad de forma no premeditada, lo cierto es que Trapero tomó el relevo del recién fallecido Benlliure en ese afán por contar en provincias con un prestigioso artista de cabecera. A tenor del número de encargos recibidos, la relación con Florentino Trapero fue la más cultivada y fructífera durante la década de los años cincuenta. No en vano este vínculo se estrechó en ambos sentidos, pues el propio Trapero expresó públicamente en varias ocasiones sus lazos con la provincia y el afecto con que se unía a ella.⁷¹ Es probable que fuera ésta, además del trato personal con Pinilla Turíño, la razón decisiva de lo prolífico de su producción relacionada con Zamora. ❀

71. Florentino Trapero, “El arte zamorano y su imaginería”, *Imperio*, 2 de abril de 1955, 5; Alberto de Lavedán, “Un busto en bronce de Carlos Pinilla preside la exposición de retratos de Florentino Trapero”, *Imperio*, 1 de abril de 1951, 4; Jesús Hernández Pascual, “Una cabeza-estudio del Caudillo para el Ayuntamiento”, *Imperio*, 17 de mayo de 1953, 5; “El escultor D. Florentino Trapero ha restaurado este año casi todos los pasos de nuestra Semana Santa”, 11.

“Ver para creer”: cristianismo, fotografía y propaganda. El caso de la Misión Salesiana de Méndez en la amazonia ecuatoriana (1920-1940)

“Seeing is Believing”: Christianity, Photography and Propaganda. The Case of the Salesian Mission of Mendez in Ecuadorian Amazonia (1920-1940)

Artículo recibido el 12 de abril de 2021; devuelto para revisión el 25 de agosto de 2021; aceptado el 23 de noviembre de 2021, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2022.120.2777>

María Fernanda Troya FLACSO-Ecuador, mftroya@flacso.edu.ec,
<https://orcid.org/0000-0001-7582-3536>

Líneas de investigación Archivos visuales sobre pueblos indígenas del Ecuador; historia visual; economía visual del mundo amazónico; usos antropológicos y artísticos de la fotografía; arte contemporáneo.

Lines of research Photographic archives about indigenous peoples of Ecuador; visual history; visual economy of the Amazonian world; artistic and anthropological uses of photography; contemporary art.

Publicación más relevante “Memoria colectiva, memorial oral y nombre propio. Una etnografía con fotografías de archivo de la Misión Salesiana de Méndez entre comunidades shuar del Ecuador”, *Confluente, Rivista di Studi Iberoamericani* 11, núm. 2 (2019): 485-512.

Resumen El caso estudiado, la utilización de fotografías sobre el pueblo shuar en el marco de estrategias de propaganda llevadas a cabo por los salesianos durante las primeras décadas del siglo XX, nos permite indagar sobre la relación fundacional que existe entre imagen y palabra, una de las discusiones clave para la antropología de la imagen. Se analiza esta relación a partir del trabajo de Hans Belting intercalado con el pensamiento de los filósofos franceses Marie-José Mondzain y Jacques Rancière. La cuestión del “reparto” de lo *visible*, en la primera, y de lo *sensible*, para el segundo, aportan para la comprensión filosófico-crítica de una cierta “economía política” de las imágenes, tema que se complementa con la reflexión de Serge Gruzinski.

Palabras clave Fotografías; archivo; misiones católicas; shuar; palabra; imagen; propaganda.

Abstract The case studied —the use of photographs representing the Shuar people of Ecuador taken by the Salesian order of Don Bosco for propaganda purposes during the first decades of the twentieth century— has allowed us to search into the fundamental relationship between word and image, one of the key discussions in the field of the anthropology of images. I examine this relation by reviewing Hans Belting's work and its intersection with the philosophical reflections of Marie-José Mondzain and Jacques Rancière. The work of these authors is situated in a vast field in which the debate about the “division” of the visible, for the former, and the “division” of the sensible, for the latter, facilitates a philosophical and critical comprehension of a certain “political economy” of the images, a subject that I treat also through Serge Gruzinski's theory.

Keywords Photographs; archive; catholic missions; Shuar; word; image; propaganda.

MARÍA FERNANDA TROYA
FLACSO-ECUADOR

*“Ver para creer”: cristianismo,
fotografía y propaganda*
*El caso de la Misión Salesiana de Méndez
en la Amazonia ecuatoriana (1920-1940)*

*Todo el esfuerzo portará entonces sobre la retórica
como arte de hablar de la imagen
como algo que está más allá de la palabra,
pero también como arte de la imagen misma,
apoderándose de los poderes de la palabra.
Hacer creer, es hacer ver.*

MARIE-JOSÉ MONDZAIN¹

Preámbulo

La relación imagen-propaganda constituye una de las bases fundacionales del cristianismo como señala Marie-José Mondzain en su libro *El comercio de las miradas*. Según la autora, el cristianismo supo organizar en torno a la imagen un andamiaje conceptual ligado a la noción de “encarnación”

1. “Tout l’effort portera donc sur la rhétorique comme art de parler de l’image comme au-delà de la parole mais aussi comme art de l’image elle-même s’emparant des pouvoirs de la parole. Faire croire, c’est faire voir”, en Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards* (Paris: Seuil, 2003), 19. Todas las citas textuales de los trabajos de M.-J. Mondzain las he traducido yo del francés, al no existir versiones en castellano de las obras citadas. Procedí de la misma manera para todas las citas provenientes de fuentes en otras lenguas para las cuales no existe una versión en castellano.

—al otorgar “cuerpo” a la trascendencia invisible y atemporal—, y tal “cuerpo”—su dimensión temporal, histórica y visible— se cristalizó gracias a la *imagen*. Dios entra así en la Historia por medio de la imagen de su hijo.² Este proceso condujo a la profusión de imágenes del mundo occidental contemporáneo, lo que paradójicamente demostraría una profunda “crisis de la imagen”, pues según Mondzain ésta sería un “bien precioso” que no puede separarse de lo que constituye la humanidad, pues es “solidaria de la palabra y del pensamiento. Y por ello correría los mismos peligros que aquellos”.³

La filósofa francesa analiza cómo la institución eclesiástica comprendió el juego político desde sus inicios, y adoptó las innovaciones que en el camino se le iban imponiendo (técnicas de comunicación, educación, difusión y propaganda), ya que la Iglesia misma dio origen a todas las “invenciones del espíritu y de las técnicas” gracias a esta “economía encarnacional”.⁴ Desde que la Iglesia “descubrió” la imagen, la definió y constituyó como cimiento de todos los modos de comercio entre los humanos, sobre la base de una interpretación “económica” de la misión crística que puede ilustrarse mediante el debate que opuso a los iconoclastas y a los iconófilos en la revolución iconoclasta de 843,⁵ en la que se utilizó el término “moneda” para referirse a los *iconos* religiosos.

Conquistar, convencer, y esto por todos los medios, supone un conocimiento profundo de las competencias de la movilidad del intelecto y de los cuerpos, de los juicios emitidos por los cuerpos y de la gestión política de las pasiones frente a lo visible. Aquello necesita también la creación de esta “moneda” icónica que transforma lo visible en especies que simbolizan el valor de los intercambios. Ése es el comercio extraño que se abre desde el signo de la liberación de la mirada y desde aquel del apetito de riquezas y de poder.⁶

2. Mondzain, *Le Commerce des regards*, 18.

3. “Solidaire de la parole et de la pensée. C’est en cela qu’elle court les mêmes dangers qu’elles”, en Mondzain, *Le Commerce des regards*, 17.

4. Mondzain, *Le Commerce des regards*, 19.

5. Mondzain, *Le Commerce des regards*, 19.

6. “Conquérir, convaincre, et cela par tous les moyens, suppose une connaissance approfondie des ressorts de la mobilité de l’intellect et des corps, des jugements émis par les corps et de la gestion politique des passions face au visible. Cela nécessite aussi la création de cette ‘monnaie’ iconique qui transforme le visible en espèces symbolisant la valeur des échanges. Tel est l’étrange commerce qui s’ouvre sous le signe de la libération du regard et sous celui de l’appétit de richesses et de pouvoir”, en Mondzain, *Le Commerce des regards*, 19.

Como vemos, los fundamentos mismos del cristianismo estarían comprometidos por la imagen, cuya concepción temprana en tanto moneda de intercambio estaría implícita en toda empresa de la Iglesia. El poder de la imagen para mostrar, emocionar y convencer, para “penetrar la carne y el alma por todos los medios disponibles y a cada momento de la historia”, fue entonces descubierto muy tempranamente por la Iglesia y explotado para sus fines. La encarnación de lo invisible en las “visibilidades temporales” habría permitido a la Iglesia controlar a las poblaciones desde los primeros siglos del cristianismo.⁷

Otros autores han abordado también esta economía “encarnacional” de la imagen que se extendería desde las imágenes propiamente religiosas a la concepción que Occidente tiene de la imagen en general. Georges Didi-Huberman trata de lo encarnacional en su libro sobre Fra Angelico,⁸ y relaciona la pintura de éste con la noción de “desemejanza” (*dissemblance*) derivada de la interpretación de santo Tomás de Aquino según la cual después del pecado original el hombre habría perdido toda semejanza a Dios, salvo en su alma. ¿Cómo representar entonces lo divino? Según Didi-Huberman, la encarnación estaría presente en los frescos de Fra Angélico bajo la forma de planos de color sin figuras (una *de-figuración*, *desemejanza*). Queda claro en este acercamiento a la pintura de Fra Angelico que su autor, Didi-Huberman, asienta su análisis en las preguntas clásicas que desde la revolución iconoclasta y hasta bien entrado el Renacimiento se habrían hecho los artistas y teólogos: ¿cómo dar cuerpo a lo divino en la imagen? Eso sí, sin poner nunca en duda la *necesidad* de la imagen.

Según Mondzain, el pensamiento encarnacional se explica por la creencia según la cual Dios deja su invisibilidad para salvar su creación, y en el mismo acto ilustra el carácter redentor de la iconicidad (mediante la imagen de Jesús).⁹ Para esta autora, éste es el origen de la doctrina globalizada en la que la imagen se ha vuelto dominante en toda comunicación y para toda realización comunitaria.¹⁰ Para Mondzain, la Iglesia necesitó una forma planetaria y supranacional para apropiarse de los espíritus y de los cuerpos. Lo que hoy día llamamos globalización habría en efecto sido pensada hace mil años desde el concepto de *oikouméné*, el “conjunto de tierras habitadas” para los griegos. Mediante estos términos se entendía el espacio que se ofrecía para “ser

7. Mondzain, *Le Commerce des regards*, 19.

8. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (París: Flammarion, 1990).

9. Mondzain, *Le Commerce des regards*, 21.

10. Mondzain, *Le Commerce des regards*, 21-22.

invertido en imágenes y en operaciones comunicacionales”. La Iglesia entendió este poder, y se constituyó en una *centralidad* que gestionaba mensajes y espectáculos. Siempre a la vanguardia, la Iglesia habría sabido adaptarse a todos los cambios, actualizándose de acuerdo con los contextos, esto sería parte de su “pensamiento económico”.¹¹ Las realidades de los mundos a conquistar fueron asimiladas en este proceso de reactualización constante. Y de eso es testimonio el uso del término “economía” por parte de los bizantinos y de allí en adelante, tomando en cuenta que la raíz de este término coincide con la de *oikouméné* (*oikos*): “este término de *economía* es ciertamente el que comienza por designar el plan providencial de la encarnación de la persona de Cristo, antes de ser, por consecuencia, el operador de todas las adaptaciones de lo invisible a las visibilidades”.¹²

Por su parte, Serge Gruzinski, en su libro *La guerra de las imágenes*¹³ da cuenta de los usos de la imagen, de *ciertas* imágenes, y de la destrucción de otras en el momento de la conquista de América y de su primera colonización. La imagen es tratada por este autor como una de las herramientas de conquista mayores de la cultura europea y, por tanto, una de las bases de la gran empresa que se pone en marcha en aquel momento, que da lugar a una “guerra de imágenes” que continuará durante siglos y que sería de actualidad aún hoy.¹⁴ Lo que Gruzinski explica con el término de *occidentalización* sería sólo una parte de una gigantesca empresa de la Iglesia que llevaba ya varios siglos de vigencia.

La Misión Salesiana de Méndez y Gualaquiza y las estrategias de propaganda de la congregación de 1920 a 1940

El término *propaganda* (del latín *propagare*, difundir) nace en el seno de la Iglesia católica, ligado a la institución de la Congregación de la Propaganda Fide

11. Mondzain, *Le Commerce des regards*, 21.

12. “Or ce mot d’économie est bien celui qui commence par désigner le plan providentiel de l’incarnation dans la personne du Christ, avant d’être, par voie de conséquence, l’opérateur de toutes les adaptations de l’invisible aux visibilités”, en Mondzain, *Le Commerce des regards*, 21. El énfasis es mío.

13. Serge Gruzinski, *La Guerre des images de Christophe Colomb à “Blade Runner” 1492-2019* (París: Fayard, 1990). Para la versión en español, véase *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994).

14. Gruzinski, *La Guerre des images*, 13.

en 1622. En nuestro caso tomo esta primera acepción sin olvidar la más común, aquella que hace referencia a una manipulación de la información por diversos medios de comunicación de masas, con el fin de influir en cómo las personas actúan y comprenden el mundo.

Los salesianos de don Bosco se hicieron cargo del vicariato de Méndez y Gualaquiza, en la hoy provincia de Morona Santiago, Ecuador, desde 1893. Se instalaron en Gualaquiza inicialmente en lo que quedaba de los edificios que habían ocupado décadas antes los jesuitas. Desde allí empezaron su labor evangelizadora entre las poblaciones shuar.¹⁵ En 1920, después de un primer periodo marcado por el sello del fracaso,¹⁶ los salesianos optaron por un cambio de estrategia de evangelización, por una parte, y por una campaña de comunicación y propaganda en la que la imagen fotográfica tiene un papel preponderante, por otra. La primera está marcada por la fundación de nuevos centros misioneros y la apertura de internados en los que acogían a niños shuar para su educación. En este artículo me concentraré en la segunda, en la estrategia comunicacional y propagandística de los salesianos en este periodo. Es necesario tomar en cuenta que ninguno de los materiales que se citan a continuación circularon en Ecuador en aquel momento, y no fueron conocidos por los integrantes de esta nacionalidad indígena hasta décadas después.¹⁷ Lo que se plantea es una reflexión sobre la relación que los espectadores y fieles europeos pudieron haber establecido respecto a las imágenes producidas por los salesianos sobre los shuar.

La estrategia comunicacional a la que se alude es visible durante la segunda década del siglo xx, mediante dos figuras importantes de la misión: el vicario Doménico (Domingo) Comin y el sacerdote Carlo Crespi. Me detendré un

15. Los shuar constituyen uno de los subgrupos de lo que se conoce como el conjunto *jibaro*. Su lengua es el shuar chicham. Habitan la parte suroriental del país (provincias de Pastaza, Morona Santiago y Zamora Chinchipe). Han sido estudiados en particular respecto a la práctica de la reducción de cabezas (*tsantsas*) en lazo con guerras entre facciones. Al respecto véase Philippe Descola, “Les Affinités sélectives. Alliance, guerre et prédation dans l’ensemble jivaro”, *L’Homme* 33; *La remontée de l’Amazonie*, núms. 126-128 (1993): 171-90.

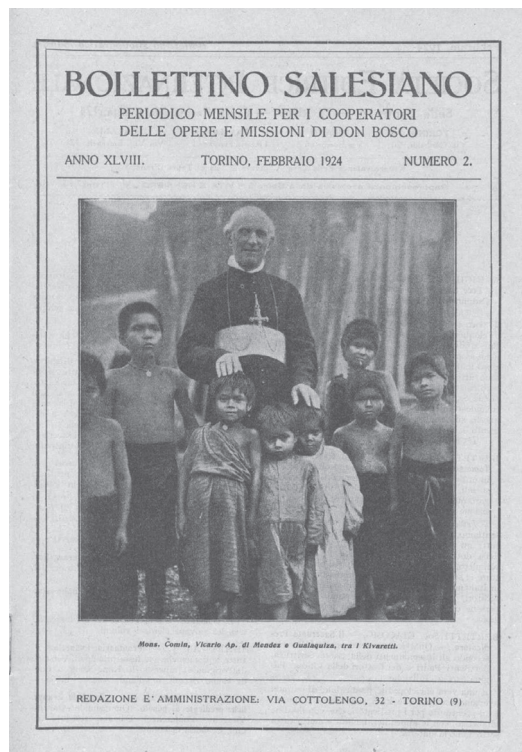
16. Juan Botasso, *Los salesianos y la Amazonia 1. Relatos de viajes (1893-1909)* (Quito: Abya-Yala, 1993), 14.

17. En otros trabajos he indagado sobre el valor que las mismas imágenes pueden tener para las comunidades actuales shuar, a partir de un trabajo etnográfico y de fotoelicitación. María Fernanda Troya, “Memoria colectiva, memorial oral y nombre propio. Una etnografía con fotografías de archivo de la Misión Salesiana de Méndez entre comunidades shuar del Ecuador”, *Confluente, Rivista di Studi Iberoamericani* 11, núm. 2 (2019): 485-512.



1. Portada del *Bollettino Salesiano*, año XXXIX, núm. 11 (noviembre de 1915).

2. Portada del *Bollettino Salesiano*, año XLVIII, núm. 2 (febrero de 1924). “Mons. Comin, Vicario Ap. de Mendez y Gualaquiza, entre los jíbaros”.



poco en los papeles que ocuparon ambos en la misión, para luego analizar el contexto global de propaganda católica que da coherencia a sus acciones, textos e imágenes.

Los salesianos publicaron, prácticamente desde la fundación de la congregación, el *Bollettino Salesiano* (BS), su principal órgano de comunicación (figs. 1 y 2).¹⁸ En sus inicios, la misión luchaba por sobrevivir debido a factores diversos, entre ellos las medidas tomadas por los gobiernos liberales contra los religiosos extranjeros, así como la resistencia de las poblaciones shuar ante las iniciativas evangelizadoras de los misioneros.¹⁹ En 1920, monseñor

18. El *Bollettino Salesiano* se publicaba en italiano, editado e impreso en Turín por la Società Editrice Internazionale (editorial de la congregación salesiana).

19. Juan Botasso, *Los shuar y las misiones. Entre la hostilidad y el diálogo* (Quito: Abya-Yala, 1982).

Domingo Comin es nombrado vicario, y con él se inaugura un nuevo periodo en la historia de la misión. Para ese momento era ya posible la realización de publicaciones impresas de amplio tiraje por medios fotomecánicos, en las que la imagen fotográfica tendrá cada vez una mayor importancia.²⁰

En 1915 la sección del *Bollettino*, dedicada a las misiones, tenía como título “Lettere dei missionari” (cartas de los misioneros) y para finales de ese año se denominó “Flores y frutos. Memorias de nuestros misioneros”. A partir de 1920 asistimos también a un nuevo tono en los artículos sobre la misión en el *Bollettino*, y a un empleo diferente de las fotografías que acompañaban los artículos. La imagen fotográfica funciona de forma cada vez más independiente respecto del texto, y adquiere una cierta autonomía. El padre Carlo Crespi, quien había sido enviado a la misión en 1923, desde Italia, para recolectar materiales y documentos para la Exposición Misional Vaticana que tendría lugar en 1925, fue la figura que marcó ese cambio estratégico (fig. 3).

Al seguir las políticas favorables a las misiones que el recientemente elegido papa Pío XI había promulgado, los salesianos vuelcan su atención hacia lo etnográfico.²¹ Como resultado de ello, la congregación desarrolló una serie de productos “mediáticos” alrededor de su trabajo en las misiones. El padre Crespi, que trabajó en la misión hasta 1926, produjo dicha documentación, gracias a sus estudios de historia natural y su facilidad con las técnicas fotográficas y cinematográficas.²² Juan Botasso, historiador de la congregación salesiana en Ecuador, se refiere al “lenguaje” usado por Crespi, sobre todo en sus películas,

20. Respecto a las publicaciones periódicas católicas en la región, véase: Aída C. Gálvez A., “‘Una limosna, caro lector’: la propaganda misionera de los carmelitas descalzos de Urabá, Antioquia”, *Boletín Cultural y Bibliográfico* XLIX, núm. 89 (2015): 25-45; Carolina Pérez B., “Fotografía y misiones: los informes de misión como *performance* civilizatorio”, *Maguaré* 30, núm. 1 (2016): 103-139; Giovanny Arteaga Montes, “Indulgencias, coros y reconocimiento: la revista de misiones y las obras misionales pontificias en el mundo infiel, Putumayo, 1925-1930”, *Historia y Espacio* 16, núm. 54 (2020): 157-158; David Díaz Baiges, “Misiones católicas, representaciones y fotografía. Claretianos y carmelitas descalzos en el Chocó y Urabá, Colombia (1908-1952)”, *Revista Complutense de Historia de América*, núm. 47 (2021): 255-282; y Gabriel Cabrera Becerra, “Las publicaciones periódicas eclesiásticas y la visión sobre los indios como fuente para la historia de las misiones en el Alto Río Negro-Vaupés, 1913-1989”, *Historia y Sociedad*, núm. 28 (2015): 17-45.

21. Benedicto XV en la carta apostólica *Maximum illud* de 1919 había ya sentado las bases, y luego Pío XI promulgó la encíclica *Rerum Ecclesiae*, en 1926.

22. Crespi es el autor de la que se considera como la primera película sobre los shuar: *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas*, producida entre 1926 y 1927.

3. Carlo Crespi, “Salviamo i giovani!”, *Bollettino Salesiano*, año XLIX, núm. 5 (mayo de 1924): 125.



como “publicitario”, puesto que había recurrido a (y abusado) de puestas en escena y reconstrucciones.²³

Crespi realizó la mayor parte de las fotografías de la misión que circularon en Europa durante la década de los años veinte, no obstante que su vida “misionera” duró pocos años. En ese lapso de tiempo produjo los materiales que se expondrían en la Exposición Vaticana y en la Exposición Misional Salesiana de Turín en 1926. Algunas de esas piezas se exhibieron, antes de su partida a Italia, en Guayaquil en 1924. A lo largo de esos años continuó el *BS* como el principal órgano de comunicación de la congregación y muchas de las colaboraciones sobre la Misión de Méndez fueron de la autoría de Crespi.

23. Juan Botasso, *Los shuar y las misiones. Entre la hostilidad y el diálogo* (Quito: Abya-Yala, 1982), 54.

Por ejemplo, en el número de noviembre de 1923 hay un texto titulado “Las maravillas naturales del Ecuador”, el primero de una serie de dos, que da cuenta del primer viaje de Crespi a la misión.²⁴ Se trata de un artículo de carácter naturalista: además del relato de viajes, el autor da cuenta de sus conocimientos sobre los paisajes y las especies encontradas en su camino. En cambio, la segunda parte, publicada en marzo de 1924, habla de los “usos y costumbres” de los indígenas de la sierra y tiene un abierto carácter etnológico. Como este caso, encontramos varios en los que Crespi articula un discurso pseudocientífico y se sirve de varias imágenes sobre escenas de vida de las comunidades shuar. Además, documenta las visitas que hace el vicario Comin a diversas poblaciones, sin olvidarse de llamar a los fieles católicos de todo el mundo a hacer donaciones, y subrayar las dificultades del trabajo misionero. Crespi viaja mucho a lo largo del vicariato durante esos años, y toma muchas fotografías. Su presencia en el vicariato se asemeja más a la de un naturalista, explorador o reportero, que a la de un misionero.

En el *BS*, desde mediados de la década de los años veinte, la imagen funcionó de modo casi independiente del texto, pues contenía suficiente información para interesar por sí misma a los lectores. Durante esta etapa las portadas dan también protagonismo a la imagen fotográfica (fig. 2), al volverse más “documentales”,²⁵ pero sólo por un breve tiempo para dar paso luego a una suerte de retorno a una iconografía piadosa alrededor de la figura de don Bosco, común desde finales del siglo XIX. Destaca también la explotación de la imagen del vicario Comin (figs. 2, 6, 7), que aparece muchas veces tanto en las fotografías del *Bollettino* como en las series de tarjetas postales que los salesianos publicaron y que circularon por Europa. Comin fue el autor también de algunos relatos publicados en el *BS*, acompañados de fotografías. Estos últimos se caracterizan por una instrumentalización de la información: Comin busca relacionar directamente las fotografías con sus textos para provocar ciertas reacciones en los lectores-espectadores. Como ejemplos tenemos los artículos “Historia y complicaciones de una vendetta entre los jíbaros” (del diario de monseñor Comin), publicado en el *BS* de marzo de 1929, y “Crueldad de los

24. Carlo Crespi, “Le meraviglie naturali dell’Ecuador”, *Bollettino Salesiano* XLVII, núm. 11 (1923): 293-295; y *Bollettino Salesiano* XLVIII, núm. 3 (1924): 68.

25. Utilizo el término *documental* en el sentido en que es tratado por Olivier Lugon en su libro *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans, 1920-1945* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016).

4. Domenico Comin, “Crudeltà di stregoni e generosità di cristiani”, *Bollettino Salesiano*, año LVI, núm. 2 (febrero de 1932): 56.



brujos y generosidad de los cristianos”, que apareció en el número de febrero de 1932 (fig. 4).²⁶ En efecto, tanto la práctica de la guerra como de las curaciones tradicionales fueron duramente criticadas por los salesianos desde su arribo al territorio shuar, y en torno a ellas se construyó tanto la imagen de alteridad exótica de este pueblo como la justificación de la necesidad de ser evangelizados.²⁷

26. Subtítulos originales: “Storia e complicazioni di una vendetta tra i Kivaros”, y “Crudeltà di stregoni e generosità di cristiani”. Este último está dentro del texto titulado “Lavoro apostolico nell'Equatore”, *Bollettino Salesiano* LVI, núm. 2 (1932): 55-57.

27. Sobre las guerras entre facciones, propias de la sociedad shuar, véase Descola, “Les Affinités sélectives. Alliance”, 171-190.

Los salesianos y las exposiciones misionales

Crespi y Comin, los dos principales responsables de la estrategia comunicacional de propaganda de la misión en la década de los años veinte, cumplieron su papel cada uno a su manera y supieron explotar de modo fructífero la imagen de los shuar en el *Bollettino*.²⁸ A continuación mencionaré otras dos formas de propaganda que utilizaron los salesianos en el periodo estudiado: las exposiciones misionales y la publicación de tarjetas postales. Al seguir el modelo de las grandes exposiciones universales, se organizaron en Europa varias muestras misionales. Pío XI desarrolló una política misional resumida en seis principios, de entre los cuales se pueden citar tres en relación directa con los pueblos misionados: a) un estudio profundo de su historia; b) una comprensión completa de su condición presente, y c) una preparación extensa y precisa para su futuro.²⁹ Esta estrategia coincide con lo que algunos consideran el “tercer periodo de secularización” que se hace visible en Francia, por ejemplo, con la ley de separación de la Iglesia y el Estado de 1905.³⁰ El Vaticano intenta, mediante su política misional, centralizar el poder de la Iglesia y ganar terreno en este clima de secularización creciente. Además de la Exposición Vaticana se organiza

28. Anotamos algunos de los artículos publicados en el *BS* de autoría de Crespi y de Comin a continuación. Domenico Comin, “Aiutate la povera missione dei Kivari”, *Bollettino Salesiano* XLIX, núm. 1 (1925): 14-15; Domenico Comin, “Una visita alla missione”, *Bollettino Salesiano* LI, núm. 2 (1927): 43-48, 50; Domenico Comin, “Lavoro apostolico nell’Equatore”, *Bollettino Salesiano* LVI, núm. 2 (1932): 55-57; Domenico Comin, “Sinite parvulos venire ad me”, *Bollettino Salesiano* LXI, núm. 5 (1937): 110-113; Domenico Comin, “Come si sostengono questi centri di missione”, *Bollettino Salesiano* LXIV, núm. 10 (1940): 232; Carlo Crespi, “Le meraviglie naturali dell’Equatore”, *Bollettino Salesiano* XLVII, núm. 11 (1923): 293-295; XLVIII, núm. 3 (1924): 68; Carlo Crespi, “Gli Indii della Sierra Equatoriana”, *Bollettino Salesiano* XLVIII, núm. 3 (1924): 69-71 y núm. 4 (1924): 99; Carlo Crespi, “Tra i selvaggi di Gualaquiza”, *Bollettino Salesiano* XLVIII, núm. 7 (1924): 178-181 y núm. 10 (1924): 264-265; Carlo Crespi, “Un’esplorazione al Santiago”, *Bollettino Salesiano* XLVIII, núm. 10 (1924): 266-269; Carlo Crespi, “XXX anniversario della Missione di Gualaquiza”, *Bollettino Salesiano* XLVIII, núm. 5 (1924): 123-125; Carlo Crespi, “Quaranta giorni di escursioni nella regione di Indanza”, *Bollettino Salesiano* XLIX, núm. 4 (1925): 100-102 y núm. 5 (1925): 124-126; Carlo Crespi, “Tra i kivari”, *Bollettino Salesiano* L, núm. 10 (1926): 264-265; Carlo Crespi, “Cento giorni di escursioni nella valle dell’Upano”, *Bollettino Salesiano* LII, núm. 2 (1928): 53-55 y núm. 5 (1928): 144-147.

29. Erik Cakpo, “L’Exposition missionnaire de 1925. Une affirmation de la puissance de l’Église catholique”, *Revue des Sciences Religieuses* 87, núm. 1 (2013): 41-59, <https://journals.openedition.org/rsr/1294> (consultado el 21 de enero de 2019).

30. Cakpo, “L’Exposition missionnaire de 1925”, 44-45.

el Día Mundial de las Misiones en 1926 y se crea el Colegio y Universidad de la Propaganda Fide.³¹ La Exposición Misional Vaticana, por su parte, resulta también de la necesidad de responder con “armas” nuevas a las corrientes científicas modernas que cuestionaban el dogma cristiano. Había llegado el momento en el que el Vaticano debía tomar posición públicamente frente a la comunidad científica internacional respecto a temas delicados, en particular las teorías evolucionistas. Según Luis Ángel Sánchez Gómez, estudioso de las exposiciones misionales y etnológicas,

Inmersa, casi acosada, en este tenso ambiente, la Iglesia católica se convence de que la apologética tradicional no basta para enfrentarse con éxito a ciertos modelos teóricos sobre el origen de la humanidad, la diversidad étnica o la propia condición humana. Es necesario luchar con las mismas armas y hacerlo desde el interior de la propia Iglesia, no sólo a través de científicos católicos laicos o de religiosos apologetas sin la adecuada formación científica. En definitiva, se considera indispensable formar a determinados miembros del clero en las dos disciplinas que de manera más estruendosa y exitosa se están enfrentando al poder ideológico y espiritual de la Iglesia católica: la arqueología prehistórica y la etnología.³²

Según Laurick Zerbini, la obra misionera debía sobrepasar el carácter miserialista de los primeros tiempos, y dotar a los misioneros del “arsenal ideológico” necesario para comprender a las poblaciones autóctonas, único medio de fortalecer su papel y lugar en el mundo. El concepto del “deber misionero” es, según Zerbini, vehiculado desde el Vaticano mediante dos ejes: metodología y adaptación.³³ Los fundamentos “científicos” de la Exposición Misional Vaticana reposaban justamente en el principio de “adaptación” según el cual los misioneros debían respetar los rasgos de los pueblos no cristianos en cuanto a sus culturas, mientras que éstos no fueran en contra de los principios cristianos. Este concepto de adaptación era simple: mientras que el dogma y la “decencia” no fueran violentados, las obras misioneras debían adaptarse al

31. Capko, “L’Exposition missionnaire de 1925”, 44.

32. Luis Ángel Sánchez Gómez, “Por la etnología hacia Dios: la Exposición Misional Vaticana de 1925”, *Revista Dialectología y Tradiciones Populares* LXII, núm. 2 (2007): 64-65.

33. Laurick Zerbini, “De l’Exposition Vaticane au Musée Missionnaire Ethnologique du Latran”, en ed. C. Prudhomme, *Une Appropriation du monde. Mission et missions. XIXe-XXe siècles* (París: Éditions Publisud, 2004), 223-251, citado en Capko, “L’Exposition missionnaire de 1925”, 49.

modo de pensar indígena, lo que facilitaría el avance de las tareas del apostolado y evitaría los conflictos.³⁴ Esto tomará con los años el nombre de “etnología católica” cuyos fundamentos provienen de las teorías del padre Wilhelm Schmidt.

Schmidt es el autor de la “metodología histórico-cultural” asociada a la Escuela de Viena, de la que es el principal representante. Este religioso, formado en antropología, fue fundador de la revista *Anthropos* en 1906 y del instituto del mismo nombre en 1931. Sus tesis sobre el “monoteísmo primitivo” fueron fundamentales pues la idea de que todos los pueblos habrían tenido un dios único en su origen y que luego habrían sufrido transformaciones que habrían producido una *degeneración moral*, permitía a la Iglesia proponer una hipótesis alternativa a las teorías científicas de la época, además de que justificaba la necesidad de la presencia misionera para “rectificar” dicha “degeneración” y “reencontrar” la divinidad única mediante un trabajo de investigación etnográfico y lingüístico.³⁵

Según esta teoría las sociedades llamadas “primitivas” habrían sido sociedades monoteístas cuya estructura social era la familia, regidas por la monogamia y un código moral ejemplar. Ellas habrían “recibido” el monoteísmo bajo la forma de una revelación primordial. Sin importar su desarrollo material y tecnológico, su religión habría sido desde el origen una forma espiritual “alta”.³⁶ Como podemos ver, esta teoría convenía mucho a un proyecto de expansión misionera, aunque en la práctica tuvo una influencia limitada en el trabajo propiamente dicho de los misioneros. Como teoría sobre la que se basó la nueva faz que la Iglesia católica pretendió dar a la comunidad internacional, en cambio, tuvo mucho éxito. De hecho, Pío XI encargó al padre Schmidt la realización de la “Sala de etnología” de la Exposición Misional Vaticana, en la que se expusieron objetos y documentos de varios museos etnológicos de Europa (Berlín, Budapest, Dresde, Viena, Mödling, Lübeck, Gotenburgo y Helsinki), así como del Museo Vaticano y del Museo Borgia de la Congregación de Propaganda Fide.³⁷ El papa deseaba entonces, mediante este evento, mostrar al mundo el “valor científico del apostolado”.³⁸ La

34. Sánchez Gómez, “Por la etnología hacia Dios”, 103.

35. Sánchez Gómez, “Por la etnología hacia Dios”, 65.

36. Stefan Dietrich, “Mission, Local Culture, and the ‘Catholic Ethnology’ of Pater Schmidt”, *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 23, núm. 2 (1992): 116.

37. Sánchez Gómez, “Por la etnología hacia Dios”, 75.

38. Cakpo, “L’Exposition missionnaire de 1925”, 49.

exposición se organizó en dos partes, la parte denominada “general” que giraba en torno a la “Sala de etnología” del padre Schmidt. Y una parte “específica”, compuesta por pabellones en los que las congregaciones exponían documentos de sus respectivas misiones.

En la “Sala de etnología” se exhibieron en el centro cuatro grandes vitrinas, organizadas en subsecciones; cerca de los muros otras cuatro, a los lados, cada una de las cuales comportó cinco espacios. En las vitrinas centrales se encontraban las colecciones etnográficas organizadas de acuerdo con el sistema de ciclos del padre Schmidt.³⁹ En la mayoría de ellas se podían encontrar imágenes fotográficas y mapas lingüísticos. Se exponen así, por ejemplo, 173 maquetas de templos de las grandes religiones de África y Asia.⁴⁰

En el número de julio de 1925 de la revista *Missions Catholiques* publicada por la Obra de la Propagación de la Fe de Lyon,⁴¹ encontramos un artículo titulado “Una visita a la Exposición Vaticana”, en el que se describe cada pabellón y la “Sala de etnología”. Sobre ésta, el autor afirma que las vitrinas contienen los:

especímenes de la industria humana, desde las humildes herramientas y armas rudimentarias de los primitivos hasta objetos decorados de ornamentación casi artística, de poblaciones cultivadas [...]. Armas, se encontrarán por todos lados, vemos allí un indicio del carácter de estos pueblos que quieren convertir los misioneros: el culto del demonio y de ídolos les ha vuelto feroces, el Evangelio les aporta la paz y la dulzura de Cristo.⁴²

Otras salas tuvieron títulos muy evocativos: “Historia de las misiones desde la Antigüedad”, o “Sala de los mártires” en las que se exhibieron imágenes

39. El sistema de los ciclos culturales del padre Schmidt era de corte difusionista: se basaba en la difusión geográfica de formaciones originales cuya sucesión no implicaba una convergencia evolutiva. Dentro de esta concepción se superponían tanto los “ciclos culturales” como los “círculos culturales”, expresiones usadas de manera indistinta por Schmidt para aludir a su teoría. Frederico Rosa, *L'Âge d'or du totemisme. Histoire d'un débat anthropologique (1887-1929)* (París: CNRS/Editions de la MSH, 2003).

40. Sánchez Gómez, “Por la etnología hacia Dios”, 75.

41. Asociación católica fundada en 1822 por Pauline Jaricot. En su inicio tuvo como finalidad ayudar financieramente a las misiones extranjeras de París, pero poco a poco ganó poder y hacia finales del siglo XIX concentraba una buena parte de las donaciones de los fieles católicos europeos para las misiones.

42. Anónimo, “Une visite à l'Exposition Vaticane”, *Missions Catholiques, Bulletin Hebdomadaire de l'Oeuvre de la Propagation de la Foi* 57, núm. 2916 (1925): 237 (la traducción es mía).

y reliquias cuyo fin era recordar a los fieles los sufrimientos de los primeros “misioneros” católicos.⁴³ De los testimonios de visitantes se puede concluir que la apuesta “científica” de la “Sala de etnología” no era cosa fácil para el espectador común,⁴⁴ y que los objetos y materiales expuestos provocaron reacciones muy diversas, desde el asombro hasta el rechazo rotundo.⁴⁵

Por otra parte, los elementos y documentos mostrados en los pabellones encargados a las congregaciones no correspondían con la “teoría” de la “Sala de etnología”, pues los misioneros habrían tenido muchas dificultades en traducir sus experiencias en el terreno y hacer suyas las bases de la reflexión antropológica de la Escuela de Viena. El único principio cuya aplicación es visible en el trabajo misionero es el denominado como “adaptación” que se definió con anterioridad. Para los antropólogos católicos, la función del misionero se asemejaba a la del “informante” o del funcionario colonial para los antropólogos llamados “de escritorio”. Lo que se practicaba era, entonces, una etnografía misionera.⁴⁶ Sin embargo, la exposición habría cumplido su papel al presentar a los misioneros como los legítimos herederos de la misión de Cristo. Un seminarista de Burgos, que habría visitado la exposición, afirmó, por ejemplo, que ésta habría “borrado” las denuncias de oscurantismo que pesaban contra la Iglesia y demostrado al mundo entero que ella poseía el secreto de la “verdadera” civilización, pues entre sus misioneros se podía contar con “fundadores de pueblos y ciudades, obreros y arquitectos, lingüistas, agricultores, médicos, legisladores y gobernadores, sacerdotes y sabios, santos y héroes en número tal que ninguna nación los podría igualar”.⁴⁷ Según la *Revista Ilustrada de la Exposición Misional Vaticana*, órgano oficial del suceso, el número de visitantes que atrajo habría llegado al millón.⁴⁸ Cifra que da cuenta del logro mediático que tuvo, directamente proporcional al logro de la estrategia de propaganda a favor de las misiones impulsada por Pío XI.

Nos quedan algunos testimonios que dan cuenta de la valoración positiva de la participación salesiana en la Exposición Vaticana. Entre lo que más llamó la atención de dicha participación fueron los grupos escultóricos de

43. Sánchez Gómez, “Por la etnología hacia Dios”, 73.

44. Sánchez Gómez, “Por la etnología hacia Dios”, 75.

45. Sánchez Gómez, “Por la etnología hacia Dios”, 93-94, 96.

46. Sánchez Gómez, “Por la etnología hacia Dios”, 102.

47. Sánchez Gómez, “Por la etnología hacia Dios”, 69.

48. Sánchez Gómez, “Por la etnología hacia Dios”, 91-2.



5. S.a., *Nel Giardino. Capanna dei Jivaros nell'Ecuador* (Statue di G. Cerini) ("En el jardín. Cabaña de los jíbaros del Ecuador [Estatuas de G. Cerini]"), tarjeta postal, ca. 1925, 9 × 14 cm, s.p.i. Colección de la autora.

tamaño real, tipo dioramas, que representaban tanto a personas shuar de la Misión de Méndez (figs. 5 y 8) como a indígenas de la Patagonia argentina (para ese entonces los salesianos tenían misiones además en Matto-Grosso y Río Negro en Brasil, y en el Chaco paraguayo).⁴⁹ Los salesianos no escatimaron los medios para promover sus misiones americanas: "De modo particular encontramos que las escenas presentadas por los salesianos sobre los grupos de Ecuador son remarcables, por su realismo".⁵⁰ En esta cita se hace referencia a los grupos escultóricos mencionados (tanto dentro del pabellón que les correspondía, como en el "jardín" del Vaticano, en donde construyeron incluso una "cabaña jíbara" (fig. 5). Además de las ya mencionadas, los salesianos organizaron otra exposición misional en Turín hacia 1930 y una en Cuenca, Ecuador,

49. Al respecto de los dioramas véase Ivan Karp y Stephen D. Lavine, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991); Deborah Dorotinsky, "Fotografía y maniqués en el Museo Nacional de Antropología", *Luna Córnea*, núm. 23 (2002): 60-65.

50. Sánchez Gomez, "Por la etnología hacia Dios", 79.

en 1940.⁵¹ Estas exhibiciones, en particular la Exposición Misional Vaticana, no diferían en mucho de las grandes muestras coloniales de la época, como lo afirma Zerbini, y sirvieron además como catalizadoras de las vocaciones misioneras entre la juventud católica y para suscitar donaciones de los fieles para las misiones en el mundo.⁵² La exhibición de materiales sobre la Misión Salesiana de Méndez y Gualaquiza no fue la excepción.

Tarjetas postales fotográficas de la Misión Salesiana de Méndez y Gualaquiza

Como se afirmó antes, durante la década de los años veinte los salesianos implantaron una estrategia con base en la explotación de la imagen fotográfica con fines de eficacia comunicacional y propaganda. Esto es visible en los diversos números del *BS*, pero también en otras publicaciones, como por ejemplo el libro *Vicariato apostolico di Mendez e Gualaquiza. Tra I Jivaros dell'Ecuador*,⁵³ publicado en 1925 en ocasión de la Exposición Vaticana. En la misma época vemos un giro en el tipo de fotografías que pueblan dichas publicaciones, que acompaña un cambio en la función que ellas debían cumplir en esos contextos, a saber, la imagen debía dar cuenta por sí sola de los contenidos transmitidos. De acuerdo con esto, la imagen debía permitir *creer* en la fidelidad de la situación de la que era huella. Ella debía *incluir* la descripción de los eventos, mostrar situaciones en las que suceden *acciones*, y no sólo imágenes de personas posando frente a la cámara, como era el caso en las primeras fotografías de la misión. Ahora se debía poder “mirar” el “trabajo misionero” al ser realizado. La fotografía funciona como testigo ocular de los hechos, del mismo modo que lo sería para la observación participante, metodología antropológica que también nacía en aquel momento. Los salesianos publicaron varias series de tarjetas postales durante las décadas de los años veinte a los cuarenta, y en ellas podemos evidenciar lo dicho. Frente a la pregunta hipotética de los fieles europeos: “¿Para qué sirven las donaciones que hacemos a las misiones?”, las fotografías

51. Juan Botasso, ed., *Los salesianos y la Amazonia 2: relaciones etnográficas y geográficas* (Quito: Abya-Yala, 1993).

52. Laurick Zerbini, “Les Expositions missionnaires. De l’objet-document à l’objet-mémoire”, en Chantal Paisant, ed., *La Mission en textes et en images. XVI^e-XX^e siècles* (Paris: Karthala, 2004), 290.

53. Pia Società Salesiana, *Vicariato apostolico di Mendez e Gualaquiza, Tra I Jivaros dell'Ecuador* (Turín: Società Editrice Internazionale, 1925).



6. Misiones Salesianas, *En classe de chant* (“En clase de canto”), tarjeta postal, 9 × 14 cm (Lyon, Francia: Fototipia Lescuyer, ca. 1925). Colección de la autora.

debían mostrar de modo eficiente el trabajo misionero. En una de ellas (fig. 6), por ejemplo, no vemos guerreros shuar ataviados con sus trajes tradicionales, sino un grupo de niños y jóvenes aprendiendo canto, guiados por los misioneros. En el fondo, el vicario Comin sonríe complacido. Tanto la situación misma (una lección de canto) como la disposición y el orden de los cuerpos de los niños y jóvenes, atentos a los misioneros (a pesar de que alguno vuelve la mirada hacia la cámara, traicionando así la aparente neutralidad de la imagen), debían comunicar a los fieles católicos el trabajo civilizatorio que se llevaba a cabo. Entre los signos de ese carácter civilizatorio tenemos la vestimenta de los niños y jóvenes, y el hecho de que los mayores sostengan en las manos documentos con letras de canciones, además de las partituras e instrumentos de los músicos. Así, en una sola imagen se comunican varios “logros” mediante la vestimenta, la disposición ordenada y atenta de los cuerpos, la alfabetización, además de la formación musical de los niños.

En cuanto a las postales, se puede afirmar, sin duda, que junto con las revistas ilustradas, la postal fue uno de los medios de comunicación más desarrollado y popular en aquella época. De entre ellas, las postales fotográficas



7. S. a., s. t., tarjeta postal
fotográfica, ca. 1925, 14 × 9 cm,
s.p.i. Colección de la autora.

(tirajes en papel fotográfico puestos en circulación como postales) (fig. 7) fueron cada vez más apreciadas, por ello se habla de la “edad de oro de la postal fotográfica” entre 1900 y 1920.⁵⁴ Al comparar las tarjetas postales de misiones de varias congregaciones, constatamos que este tipo de fotografías crean y recrean convenciones, algunas heredadas de la pintura,⁵⁵ otras de la práctica antropológica⁵⁶ y otras más de la iconografía religiosa.⁵⁷

54. Aline Ripert y Claude Frère, *La Carte postale, son histoire, sa fonction sociale* (París: CNRS, 1983).

55. Laura González Flores, *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005).

56. Juan Naranjo, ed., *Fotografía, antropología y colonialismo: (1845-2006)* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006).

57. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (París: Macula, 1982).

Las décadas de los años veinte y treinta fueron, en especial, fructíferas en la producción de postales de misiones católicas alrededor del mundo. Las que publicaron los salesianos sobre la Misión de Méndez circularon por miles en Europa, en varios idiomas. De acuerdo con mi investigación, se imprimían por “series”, cada una de por lo menos 10 imágenes. Gracias a ellas podemos abordar también el valor de cambio que estos objetos implicaban, además del de uso que, si seguimos a Deborah Poole, estaría ligado a su función “representacional”.⁵⁸ El valor de cambio de estos objetos residía sobre todo en su capacidad de circulación y de ser intercambiados por otros objetos considerados equivalentes. Las postales que representaban a pueblos *exóticos* en esa época circulaban en verdaderas rutas de intercambio en el seno de la práctica científica y también por fuera de ella.⁵⁹

De entre las postales sobre la Misión de Méndez que he podido reunir⁶⁰ se distinguen dos de los tres tipos de editores identificados por Frederick Angleviel en uno de los pocos estudios publicados a la fecha sobre este tipo de impresos.⁶¹ Primero las editoriales religiosas ligadas a la “obras” de las misiones: asociaciones internacionales como la Obra de la Propagación de la Fe de Lyon mencionada arriba; en segundo lugar las publicadas por la congregación misma o sus editoriales directamente. Aunque los estudios serios sobre este tipo de postales son todavía muy escasos, y rara vez se encuentran archivos o fondos en los que se hayan guardado, el estudio de Angleviel es útil como referencia general. De los datos editoriales de las postales encontradas sabemos que un tercio se publicó en Francia, un segundo en Italia, y un tercero no posee datos editoriales. Aquellas editadas en Francia pertenecen a la Editorial Lescuyer, de Lyon, mientras que las impresas en Italia las produjo la Società Editrice Internazionale. Esta casa publica series en al menos tres

58. Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. La economía visual del mundo andino de imágenes* (Lima: Editorial Sur, 2000), para la versión en inglés véase: *Vision, Race and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 10.

59. Elizabeth Edwards, “Exchanging Photographs: Preliminary Thoughts on the Currency of Photography in Collecting Anthropology”, en eds. P. J. Jehel, S. Maresca e Y. Marzouk, *Journal des Anthropologues; Questions d’optiques: aperçus sur les relations entre la photographie et les sciences sociales*, núms. 80-81 (2000): 21-46.

60. El estudio se realizó sobre la base de una colección personal de postales de propiedad de la autora.

61. Frederick Angleviel, “Première Contribution à l’étude des cartes postales anciennes consacrées aux missions catholiques (1900-1920)”, en Chantal Paisant, ed., *La Mission en textes et en images* (París: Karthala, 2004), 326-341.

lenguas: italiano, español y húngaro. A pesar de la falta de estudios al respecto, es posible proponer que la mayoría de imágenes se tomaron en las décadas de los años veinte y treinta, gracias a un trabajo de cruce de fuentes textuales y visuales.

*Una antropología de las imágenes: el cuerpo
como medio vivo en Hans Belting*

En su obra *Por una antropología de las imágenes*⁶² Hans Belting distingue entre imagen mental e imagen física con la finalidad de defender un acercamiento a la imagen que tome en cuenta no sólo el objeto sometido a la percepción, sino también la *medialidad* en la que ella reposa, y la mirada de quien la percibe.⁶³ Según este autor, los estudios sobre la imagen la reducen de una forma u otra, sobre todo en Occidente, donde después del Renacimiento se ligó la imagen a discursos que la analizan sólo de forma parcial, ya sea al reducirla al *arte*, o al *signo*.⁶⁴ El discurso actual no sería distinto, en el sentido en el que se suele analizar la imagen de modo abstracto, como si no existieran ni el cuerpo ni la medialidad, confundiendo la imagen con sus dispositivos técnicos. Para Belting, la única manera de aprehender las imágenes es partir de un acercamiento antropológico capaz de devolver su lugar al hombre consciente de ser y de actuar en tanto *medio* de las imágenes.⁶⁵

Sabemos que todos *tenemos* o que todos *poseemos* imágenes, que viven *en* nuestros cuerpos o en nuestros sueños y que, para aparecer, esperan a ser convocadas *por* nuestros cuerpos. Algunos idiomas, como el alemán, distinguen un término para la memoria como un *archivo de imágenes* (*Gedächtnis*), de un término para la memoria como una actividad, es decir, como nuestro recuerdo de imágenes (*Erinnerung*).

62. Hans Belting, *Pour une Anthropologie des images* (París: Gallimard, 2004).

63. Prefiero el término *medialidad* (y *médium*) al de *medio* para evitar la muy común confusión que se da al hablar en términos de medios desde la teoría de la comunicación. La medialidad es, para Belting, la “portadora” de la imagen y puede ser el cuerpo mismo cuando se trata de imágenes mentales. Aunque en algunos aspectos *medialidad* y *medio* puedan utilizarse como sinónimos, las discusiones que Belting desarrolla respecto a la antropología de la imagen se alejan de las que son comunes en el estudio de los medios (y más aún de los *mass media*).

64. Belting, *Pour une Anthropologie des images*, 17.

65. Belting, *Pour une Anthropologie des images*, 18.

Esta distinción significa tanto que *poseemos* como que *producimos* imágenes. En cada caso, los cuerpos (es decir, el cerebro) funcionan como un *médium* vivo que nos hace *percibir, proyectar o recordar* imágenes y que también permite a nuestra imaginación censurarlas o transformarlas.⁶⁶

La imagen visible siempre llega por medio de una *medialidad*, dice Belting, y su “visibilidad se basa en su medialidad particular, que controla su misma percepción y dirige la atención del espectador”.⁶⁷ Siempre habría existido una correspondencia entre la historia de las imágenes y la historia de los *médiums*, afirma, pero se deberían tratar al mismo tiempo las imágenes mentales o interiores que se producen en el cuerpo humano. En ese caso éste actúa como *médium* de la imagen, y condiciona su visibilidad, tal como lo hacen los otros tipos de *medialidades*. Ahora bien, según el autor, se debe reconocer que la diferencia entre la imagen y su medialidad no es siempre sencilla de percibir pues mientras la primera siempre tiene una dimensión mental, la segunda toda vez está ligada a su carácter material.⁶⁸ Para que la primera se produzca debe existir un “acto de animación” que la coloca en la imaginación al separarla de su *médium*. Pierde así su opacidad y se vuelve transparente respecto a lo que vehicula, pero cuando la percibimos, la imagen aparece siempre “a través” de su medialidad:⁶⁹

Cuando distinguimos un lienzo de la imagen que representa, se presta atención a uno o a la otra, como si fueran distintas, pero no lo son; se separan sólo cuando estamos dispuestos a separarlos con nuestra mirada. En este caso, disolvemos la “simbiosis” a través de nuestra percepción analítica. Incluso recordamos las imágenes por la mediación específica con la que nos las encontramos por primera vez, y recordar significa primero desencarnarlas de sus medios originales y luego darles un nuevo cuerpo en nuestro cerebro.⁷⁰

De acuerdo con este acercamiento, la imagen no puede nunca concebirse por fuera del *médium* particular y del cuerpo como *médium*. La distinción entre interioridad y exterioridad, entre imagen mental e imagen material, es útil sólo

66. Hans Belting, “Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 20 (2015): 156.

67. Belting, “Imagen, medium, cuerpo”, 155.

68. Belting, *Pour une Anthropologie des images*, 43.

69. Belting, *Pour une Anthropologie des images*, 43.

70. Belting, “Imagen, medium, cuerpo”, 155.

para la demostración puesto que en realidad siempre estarían conjugadas.⁷¹ La imagen *visible* es para Belting un objeto del mundo perceptible. En tanto espectadores, al momento de percibirla, la transformamos en imagen mental, transponemos de cierto modo lo que el *médium* nos da a ver hacia una imagen interior de la que extraemos el sentido. Y el cuerpo como *médium*, así como cualquier otro *médium*, añade una significación a la posibilidad de existencia de toda imagen.⁷²

*Un ejemplo de intermedialidad: fotografías y grupos escultóricos salesianos
en la Exposición Misional Vaticana de 1925*

Para completar esta reflexión sobre la medialidad, Belting postula que los *médium* serían “intermediarios por definición” pues “se reflejan, citan, se superponen y corrigen o censuran el uno al otro”.⁷³ De acuerdo con este autor, los *médium* antiguos no desaparecen, sino que sobreviven de cierto modo en los nuevos, los implican. Así, la pintura estaría presente en la fotografía, por ejemplo.⁷⁴ Por ello la *intermedialidad* implica esa pervivencia de los medios antiguos en los nuevos, además de una relación de superposición entre varios de ellos.

Las exposiciones misioneras dieron origen a varias publicaciones. En el caso de la Exposición Vaticana se editaron y publicaron varios folletos por parte de las congregaciones participantes, además de sus habituales órganos de comunicación y de las publicaciones “oficiales” del suceso (dentro de las que se contó con un calendario-atlas que se ha citado en varias fuentes).⁷⁵ En el fondo todas estas publicaciones compartían el mismo objetivo: hacer un llamado a los fieles católicos a participar de forma activa con sus donaciones en el gran proyecto misionero. Aquello trascendió los eventos meramente misioneros pues, por ejemplo, en la Exposición Colonial de París de 1931, el Vaticano hizo un llamado al pueblo francés para con sus donaciones poder construir los pabellones.⁷⁶ Todos estos eventos y publicaciones formaban parte de un

71. Belting, *Pour une Anthropologie des images*, 8.

72. Belting, *Pour une Anthropologie des images*, 30.

73. Belting, “Imagen, médium, cuerpo”, 164.

74. Belting, “Imagen, médium, cuerpo”, 164.

75. Cakpo, “L’Exposition missionnaire de 1925”, 46.

76. Cakpo, “L’Exposition missionnaire de 1925”, 56.

8. D'Amico, *Un'indiana dell'America del Sud (Salesiani di Don Bosco)* (“Una indígena de América del Sur”), tarjeta postal, 9 × 14 cm (Roma: Grafia-Sezione Edizioni d'Arte, ca. 1925). Colección de la autora.



verdadero “marketing misionero”⁷⁷ que combinaba las estrategias más tradicionales de exaltación de la fe, con los medios más modernos para rentabilizar una etnología católica oficial.

En cuanto a las *medialidades* utilizadas por los misioneros en este tipo de exposiciones, éstas fueron copiadas del modelo de las grandes exposiciones universales: la información se montaba en cartones, los objetos en vitrinas, la circulación en los espacios se hacía de acuerdo con un recorrido planificado con anticipación. Sin embargo, el *médium* más atractivo sin duda alguna fueron las puestas

77. Sánchez Gómez, “Por la etnología hacia Dios”, 68.

en escena de grupos escultóricos a tamaño natural (a modo de dioramas).⁷⁸ Las escenas expuestas representaban a menudo los “tipos” indígenas (fig. 8) y los misioneros en su trabajo. La obra “civilizatoria” de la Iglesia, entre otras, se explotó también en la “Sala de medicina” de la Exposición Vaticana, su organización aliaba ciencia y propaganda mediante moldes que reproducían a tamaño real los principales síntomas físicos de las enfermedades infecciosas, uno de los recursos más impresionantes de entre los usados en la exhibición.⁷⁹

La imagen fotográfica cumplía una triple función en estos eventos: primero en tanto documentación visual (como contenedores de información) permitían “acercar lo lejano”. En segundo lugar, las fotografías de las exposiciones misioneras permitieron difundir información sobre dichos sucesos: las salas, la distribución de los elementos, etc. (por ejemplo, la documentación fotográfica sobre los pabellones de la Exposición Vaticana, que también originó una serie de tarjetas postales). En tercer lugar, tenemos un uso indirecto de la imagen fotográfica pues sirvió con seguridad de modelo para la creación de figuras en tres dimensiones, como los grupos escultóricos que ya mencioné.⁸⁰ Asistimos así a una *intermedialidad*⁸¹ en la que la imagen fotográfica actúa como fuente que provee el material icónico a partir del cual se crean y recrean diversidad de “encarnaciones” materiales de éste (figs. 5 y 8).

Predicar la palabra divina: palabras e imágenes

He tomado este desvío por la teoría de la medialidad de Belting para tratar de explicar lo que ocurre en los procesos de intermedialidad en cualquier experiencia con imágenes, en general, y en la utilización de la fotografía en la propaganda católica, en particular. Ahora abordaré otro aspecto de esta discusión: de acuerdo con Belting, además de tomar en cuenta la medialidad de las imágenes y el cuerpo como *médium* vivo de éstas, debemos también tomar en cuenta que dicha medialidad va mucho más allá del ámbito visual pues depende en

78. Al respecto véase Irina Podgorny y Maria Margaret Lopes, *El desierto en una vitrina: museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890* (México: Limusa, 2008).

79. Sánchez Gómez, “Por la etnología hacia Dios”, 77-78.

80. Deduzco esto por la semejanza existente entre estas figuras e imágenes fotográficas encontradas en el Archivo Salesiano Centrale, en Roma, y en las publicaciones salesianas mencionadas en este texto.

81. Belting, “Imagen, médium, cuerpo”.

mucho del lenguaje verbal que nos permite transformar las palabras en imágenes mentales y viceversa. El lenguaje sirve, entonces, de *médium* de las imágenes.⁸² Belting afirma que en general estaríamos entrenados para distinguir la imagen del *médium* en la imagería verbal, mucho más que para distinguir la imagen del *médium* en el caso de las imágenes físicas.⁸³ Para mayor claridad en la demostración, hablaré de estas últimas en tanto *imágenes-objeto*. Del mismo modo, continúa Belting, ocurre algo similar en la distinción entre lenguaje y escritura, pues la lengua hablada está ligada al cuerpo como *medium*, pero se “desencarna” en lenguaje escrito, al salir del cuerpo y tomar cuerpo en el libro o monitor.⁸⁴ En todos los casos, concluye el autor, la “constelación triádica” de *cuerpo-médium-imagen* está siempre interconectada, y lo ha estado desde los inicios de la humanidad.⁸⁵ Todo esto nos hace pensar que en el acto de producción y percepción de imágenes-objeto, como por ejemplo fotografías, se producen procesos de ida y vuelta del interior al exterior del cuerpo y viceversa, entre la imagen y el *médium* que, como dice Belting, en última instancia siempre es el *cuerpo*, “pues el espectador (re)produce la imagen forzosamente en su interior”.⁸⁶

Tanto Belting como Mondzain toman la imagen como el origen mismo de la capacidad de imaginar, en el sentido de crear imágenes mentales. Para liberar lo visible de sus ataduras habría que tomar en cuenta aquello, y prevenir los malentendidos que confunden, como diría Belting, la imagen con sus *medialidades*. El mejor ejemplo de ello es la batalla librada por los iconoclastas que, al querer eliminar ciertas imágenes, habrían destruido en primera instancia sus *medialidades*. A la larga, al cancelarlas, y sobre todo al “controlar”

82. Belting, “Imagen, medium, cuerpo”, 156.

83. Belting, “Imagen, medium, cuerpo”, 156.

84. Belting, “Imagen, medium, cuerpo”, 157.

85. Belting, “Imagen, medium, cuerpo”, 158.

86. Belting, *Pour une Anthropologie des images*, 44. En estudios recientes sobre la memoria en neurociencia se evidencia la actualidad del uso de los términos “imagen mental” e “imagería visual mental” a los que recurren los científicos para designar justamente la producción de imágenes resultantes de la actividad cerebral. Al respecto véase Scott D. Slotnick, William L. Thompson y Stephen M. Kosslyn, “Visual Memory and Visual Mental Imagery Recruit Common Control and Sensor Regions of the Brain”, *Cognitive Neuroscience* 3, núm. 1 (2012): 14-20, DOI: 10.1080/17588928.2011.578210; y Manila Vannucci, Claudia Pelagatti, Carlo Chiorri y Giuliana Mazzoni, “Visual Object Imagery and Autobiographical Memory: Object Imagers Are Better at Remembering their Personal Past”, *Memory* 24, núm. 4 (2016): 455-470, DOI:10.1080/09658211.2015.1018277

el *médium* de las imágenes, se logró extinguir ciertas imágenes mentales colectivas,⁸⁷ lo que operó también en la sustitución de imaginarios durante la conquista y colonización hispánica en América como lo afirmó Gruzinski.⁸⁸

La reflexión de Belting nos lleva de nuevo a los argumentos de Mondzain sobre las imágenes como lugar de crisis, pues en ellas se originaría la *comunidad*. Mondzain reflexiona sobre la relación entre palabra e imagen en términos muy pertinentes. Según la filósofa, en nuestros días asistiríamos a una crisis de la palabra y de su papel en las operaciones icónicas. Al preguntarse por el estatus *de la palabra en la imagen*, y no al contrario,⁸⁹ la autora entiende otorgar a dichos términos su sentido original. En efecto, la imagen no es sólo algo que se ofrece a la vista, así como la palabra no es únicamente la emisión de algo por medio del habla.

Al respecto, tanto Jacques Rancière como Belting nos recuerdan las críticas emitidas por Platón respecto a la escritura y la pintura, como prácticas de “signos silentes”, sin vida, que amenazarían la “vida” misma, encarnada en la “palabra”.⁹⁰ El acto de la palabra es lo que da vida al locutor en busca de un destinatario adecuado. Rancière se refiere a esto como el “reparto político de la experiencia común”, ejemplificado en el coro y en el teatro, pero no solamente.⁹¹ La imagen, por su parte, implica la existencia de ese *lugar compartido*, lo “común”. Rancière reflexiona, en efecto, sobre el “reparto de lo sensible” en términos similares a aquellos que emplea Marie-José Mondzain.⁹² Para la autora, la condición de existencia de la imagen es el *compartir de las miradas*, la existencia de un *mirar juntos*. La imagen es entonces, para Mondzain, “el reto fundador en el uso de la semejanza y de lo probable en la constitución de la vida en común”.⁹³ Esa vida en común, origen de las imágenes en sentido antropológico, es lo que estaría en crisis según la autora.

87. Belting, “Imagen, medium, cuerpo”, 158.

88. Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1991).

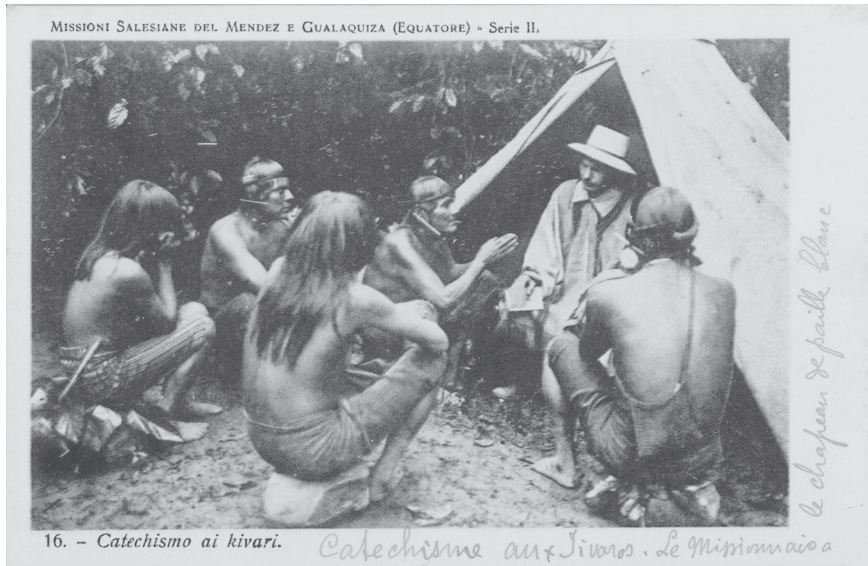
89. Mondzain, *Le Commerce des regards*, 24.

90. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible* (París: La Fabrique, 2000), 19; Belting, *Pour une anthropologie des images*, 12-13, 91.

91. Rancière, *Le Partage du sensible*, 20-25.

92. Para una acertada comprensión de lo que implica esto, se debe tomar en cuenta que la traducción del término francés *partage* en “reparto” no abarca la idea original que implica tanto “división” como “compartir”.

93. Mondzain, *Le Commerce des regards*, 18.



9. Misiones Salesianas, *Catechismo ai kivari* (“Catecismo a los jíbaros”), tarjeta postal, 9 × 14 cm (Turín: Società Editrice Internazionale, ca. 1925). Colección de la autora.

El retablo portátil con el que a menudo viajaban los misioneros para ayudarse en la didáctica de la evangelización era un *icono* no sólo en el sentido en que estaba compuesto por representaciones figurativas susceptibles de ser interpretadas como imitaciones del mundo sensible, sino sobre todo porque era una forma de “reparto de lo sensible” que implicaba otorgar a ese cuadro una característica propia de lo “vivo”: dotarlo de *palabra*. El problema surge en el momento en que nos preguntamos sobre *quiénes* son los actores designados para dotar a un *icono* de la facultad de la *palabra*. Al respecto, Rancière dice que el reparto de lo sensible visibiliza *quién puede* acceder a lo común y *quién no*.⁹⁴

La respuesta de este autor es que para disputar el reparto de lo sensible hay que primero *formar parte de lo común*. Pero esto es a la vez condición y consecuencia, por ello el “sistema de evidencias sensibles” debe ser compartido, lo “común” debe “hacerse ver”, así se vuelven visibles también las diversas partes que lo componen y los papeles de cada uno en el sistema.⁹⁵ Con Rancière

94. Rancière, *Le Partage du sensible*, 13.

95. Rancière, *Le Partage du sensible*, 12-13.

nos preguntamos entonces por la posibilidad misma del espacio común por medio de la imagen y de la palabra. La política designaría justamente aquello que *vemos* y lo que podemos *decir* sobre lo que vemos, *quién* tiene la competencia en el *ver* y la calidad para *decir*.⁹⁶ En el caso estudiado, está claro que la competencia en el *ver* y el poder para *decir* estuvieron siempre del lado de los misioneros, y no del de los pueblos indígenas representados. Como se ha visto, el cristianismo habría desplegado en los productos visibles “las potencialidades de la emoción y del juicio que la palabra no agotó, promoviendo su circulación y regulación al mismo tiempo”.⁹⁷ La palabra y el escrito no dejan de ocupar también un papel preponderante, pero la imagen los acompaña como vehículo de todos los poderes y resistencias.⁹⁸

Al retomar parte de la discusión que evoqué antes, las imágenes, sea que procedan de la percepción o de la imaginación, sea que su origen haya sido visual o verbal (escrito u oral), terminan por formar imágenes mentales que podrán ser compartidas entre los miembros de un grupo o comunidad siempre y cuando tomen *cuerpo* mediante alguna *medialidad particular*. En la mayoría de los casos esta última está definida por el lenguaje verbal (oral o escrito), a través del *relato*. Por esta vía retomamos la discusión sobre el papel de la *palabra* en las operaciones icónicas, que está dado, desde las épocas más remotas, por la capacidad de la palabra para conjugar junto con las imágenes, sentidos más allá de los obvios y literales. Un claro ejemplo de ello es justamente el sentido de la *palabra* para la evangelización católica. Los misioneros en las Américas, sean éstos los pertenecientes al primer frente misionero, como al segundo⁹⁹ (al que pertenecen los salesianos), usan y abusan de la dupla imagen-palabra con fines evangelizadores. Esta conjunción no es de ninguna manera anodina. Había sido efectiva desde hacía siglos, si tomamos en cuenta lo planteado por Mondzain.

Occidente proyectó, por ejemplo, sobre la América indígena una serie de categorías a partir de las cuales comprenderla y dominarla. Mediante la imposición de los iconos cristianos, los conquistadores habrían logrado “introducir visiones celestiales” en los “sueños” de los indígenas, y con ello una

96. Rancière, *Le Partage du sensible*, 14.

97. Mondzain, *Le Commerce des regards*, 19.

98. Gruzinski, *La Guerre des images*, 15.

99. Anne-Christine Taylor, “El Oriente ecuatoriano en el siglo XIX: ‘el otro litoral’”, en Juan Manguashca, ed., *Historia y región en el Ecuador 1830-1930* (Quito: Flacso-Ecuador/Corporación Editora Nacional/CERLAC, 1994), 17-67.

“colonización mental”, una suerte de imposición de imágenes mentales.¹⁰⁰ Serge Gruzinski, en su célebre libro sobre *La guerra de las imágenes* —mencionado tanto por Belting, como por Didi-Huberman y por Mondzain— analiza en detalle los mecanismos por los cuales los españoles impusieron esta colonización de imágenes mentales en el Nuevo Mundo. Los misioneros renovaron en la conquista el discurso de los padres de la Iglesia y actualizaron la cuestión en términos de “idolatrías”.¹⁰¹

Para terminar, según Mondzain, el ecumenismo actual no debería confundirnos pues produce la “negación de las diferencias y de las contradicciones irreductibles sin las que no existe más la vida ni la comunidad en la palabra”.¹⁰² Según Mondzain, olvidamos que el objeto de esta crisis es la imagen misma, y que no existirá una solución si no es en el “libre debate de los sujetos sobre sus elecciones imaginarias. El pensamiento no se impone ni se establece sino en el reconocimiento de las brechas infranqueables que separan a los sujetos del destino de su palabra y de todas sus producciones simbólicas”.¹⁰³

En el caso que me ocupa, esta colonización del imaginario se dio en el seno mismo de Occidente: mediante modernos “iconos” (fotos) sobre pueblos “exóticos” (no occidentales), los misioneros (nuevos conquistadores en la empresa transnacional de la Iglesia) contribuyeron a fortalecer el imaginario colonial que se imponía desde hacía siglos a través de relatos de viajes, obras literarias, grabados y misiones científicas.¹⁰⁴ Se reforzaron así “visiones” coloniales y redentoras en los “sueños” de los europeos, que convencieron a los fieles católicos de su “deber” para con los pueblos misionados en una empresa evangelizadora y civilizatoria. Esto explica el sofisticado aparataje de comunicación y propaganda puesto en práctica durante las décadas de los años veinte y treinta por la Iglesia católica y el caso salesiano presentado en este artículo. ♣

100. Belting, “Imagen, medium, cuerpo”, 169.

101. Gruzinski, *La Guerre des images*, 19.

102. Mondzain, *Le Commerce des regards*, 23.

103. Mondzain, *Le Commerce des regards*, 23.

104. Poole, *Vision, Race and Modernity*; Mary-Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (Londres/Nueva York: Routledge, 2008).

La neuroestética.

Investigaciones de la neurociencia cognitiva sobre la percepción de las artes visuales

Neuroaesthetics.

Cognitive Neuroscience Research on the Perception of Visual Arts

Artículo recibido el 24 de mayo de 2021; devuelto para revisión el 7 de septiembre de 2021; aceptado el 27 de septiembre de 2021, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2022.120.2778>.

Perla Carrillo Quiroga Universidad Autónoma de Tamaulipas, pcarrillo@docentes.uat.edu.mx, <https://orcid.org/0000-0001-9253-5552>.

Líneas de investigación Percepción y medios digitales; ciencias cognitivas; neurociencia; comunicación medioambiental.

Lines of research Perception and digital media; cognitive science; neuroscience; environmental communication.

Publicación más relevante Perla Carrillo Quiroga, "La percepción visual del paisaje en la pintura y la fotografía: un enfoque interdisciplinario hacia la presencia espacial", *Cartaphilus, Revista de Investigación y Crítica Estética*, núm. 17 (2019): 51-71, <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/398621>.

Resumen La neuroestética, también llamada estética experimental, propone el estudio de los mecanismos neurales que subyacen a la percepción estética de las artes, desde la perspectiva de la neurociencia cognitiva. La neurobiología de la experiencia estética es un campo de estudio en crecimiento. Este artículo hace una revisión de las principales aportaciones que conforman el campo de la neuroestética, el concepto de estética que fundamenta esta área de estudio, así como los modelos teóricos prominentes, como el enfoque de la estética evolutiva, y repasa posibles aportaciones al estudio del arte contemporáneo. Se propone la conceptualización de la experiencia estética como una habilidad primordial humana, no exclusiva a las artes; un proceso perceptual corporizado, intersubjetivo y con significado cultural, basado en mecanismos afectivos y hedónicos neurobiológicos, arraigados en la conexión cerebro-cuerpo.

Palabras clave Neuroestética; arte; percepción; valor hedónico; corporización.

Abstract Neuroaesthetics, also called experimental aesthetics, proposes the study of the neural mechanisms that underlie aesthetic perception of the arts, from the perspective of cognitive neuroscience. The neurobiology of aesthetic experience is a growing field of study. This article reviews the main contributions in the field of neuroaesthetics, the concept of aesthetics that underpins this area of study, as well as prominent theoretical models such as the approach of evolutionary aesthetics, reviewing possible contributions to the study of contemporary art. This article proposes the concept of aesthetic experience as a primordial human ability, not exclusive to the arts; a process that is embodied, intersubjective and culturally significant based on neurobiological, affective and hedonic mechanisms, rooted in the brain-body connection.

Keywords Neuroaesthetics; art; perception; hedonic value; embodiment.

PERLA CARRILLO QUIROGA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE TAMAULIPAS

La neuroestética

Investigaciones de la neurociencia cognitiva sobre la percepción de las artes visuales

La neuroestética, también conocida como estética experimental, es un enfoque empírico que toma la neurociencia como base para investigar las correlaciones fisiológicas de la experiencia estética.¹ Por lo general, la neuroestética se ha enfocado en la percepción del arte, aunque su rango de aplicación ha crecido en las últimas décadas. Definir la experiencia estética del arte desde un enfoque cognitivo es una tarea compleja. Al fondo de la experiencia humana del arte existe una subjetividad fenomenológica construida, de un lado, por rasgos individuales y privados, como el gusto personal, el conocimiento, la memoria y la experiencia previa con la obra, así como por las emociones que despierta dentro del espectador; y del otro, por rasgos sociales e intersubjetivos, como el contexto cultural. Bajo esta luz, las promesas de la psicología evolutiva y la neurociencia cognitiva de elucidar el misterio biológico debajo de nuestra percepción estética pueden parecer intentos de reducir las artes a su funcionamiento mecánico-biológico. Sin embargo, las últimas dos décadas de investigación neurocientífica han producido conocimientos que pueden enriquecer nuestra comprensión de los mecanismos neurales sobre los que se basa la experiencia estética, no sólo de las artes sino de todos los objetos que percibimos y la forma en que éstos moldean nuestra experiencia del mundo. El objetivo de este artículo es realizar una revisión de las aportaciones que conforman el campo

1. Vittorio Gallese, “The Problem of Images: A View from the Brain-Body”, *Phenomenology and Mind*, núm. 14 (septiembre de 2018): 70-79.

de la neuroestética, y proponer que la experiencia corporizada de la apreciación estética se sustenta en mecanismos afectivos y hedónicos primarios, arraigados en la conexión cerebro-cuerpo. Los procesos mediante los cuales se produce la experiencia estética responden a un mecanismo intersubjetivo de simulación corporizada y son inseparables tanto de los procesos cognitivos como de nuestra capacidad para realizar acciones.² Este artículo propone que una característica clave de la experiencia estética es su valor hedónico, el cual trasciende las características del estímulo. En otras palabras, todo tipo de placer estético se experimenta mediante los mismos mecanismos neurales, de modo que la experiencia corporizada no produce diferentes tipos de placer para diversos estímulos, sino que responde a un mecanismo primario indistinto y constante durante la vida humana. Por tanto, la percepción estética se extiende más allá de la esfera de las artes, involucra la percepción sensorial y corporizada de todos los objetos perceptuales ya sean imágenes, sonidos, espacios, eventos y personas. Esta evaluación trasciende los aspectos funcionales o pragmáticos de los estímulos y produce experiencias afectivas y sensoriales inmediatas.³ Es una actividad intersubjetiva y corporizada ligada a la producción e intercambio de significados. Aunque teóricos como Vittorio Gallese caracterizan la percepción corporizada como una habilidad perceptual prelingüística, argumento que es al mismo tiempo una habilidad social y culturalmente significativa. La experiencia estética es una habilidad humana que ha evolucionado a la par de los sistemas de comunicación simbólica, como el lenguaje. Por un lado, funciona como comunicación prelingüística, primordial, inherente a los sentidos y al cuerpo, mediante la cual resuenan las experiencias de los otros en el cuerpo-cerebro del observador.⁴ Es una habilidad espontánea y continua que ocurre tanto de forma consciente como inconsciente y que afecta a la cognición social.⁵ Es evidente que la experiencia estética produce significados articulados dentro de sistemas de signos relacionados con el contexto simbólico de lo que se observa, pero es importante reconocer que estas estructuras lingüísticas son interpretativas de un fenómeno corporizado primario.

2. Vittorio Gallese, "Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities", *Gestalt Theory* 41, núm. 2 (julio de 2019): 113-128.

3. Eugen Wassiliwizky y Winfried Menninghaus, "Why and How Should Cognitive Science Care about Aesthetics?", *Trends in Cognitive Sciences* 25, núm. 6 (marzo de 2021): 437-449.

4. Vittorio Gallese y Michele Guerra, *The Empathic Screen, Cinema and Neuroscience* (Oxford: Oxford University Press, 2020).

5. Wassiliwizky y Menninghaus, "Why and How Should Cognitive Science Care about Aesthetics?", 438-443.

Mediante experimentos de la neurociencia cognitiva se han observado los procesos que ocurren en el cerebro cuando contemplamos una obra de arte. La percepción estética se produce por múltiples redes de procesos sensoriales y corticales simultáneos que se integran en una sola percepción fenomenológica, también conocida como episodio estético. Los episodios estéticos no son exclusivos al arte, se producen de forma espontánea durante la percepción humana. De la misma manera en que experimentamos el mundo como un todo, vivimos el arte como momentos unificados de experiencia consciente.⁶ La integración de estos mecanismos neurales constituye la producción de la conciencia humana, es decir, de nuestra experiencia consciente del mundo que nos rodea, por medio del cuerpo, los sentidos y la mente. Esta convergencia entre el ser humano y el mundo puede ayudarnos a comprender cómo se construye la experiencia estética del arte dentro de nosotros mismos.

Antecedentes de la neuroestética y la estética experimental

La estética experimental y la neuroestética comparten antecedentes y propósitos similares. El objetivo de ambas disciplinas es vislumbrar las bases neurobiológicas de la experiencia estética. La primera utiliza un término acuñado en 1860 por Gustav Fechner. La segunda, otro establecido por Semir Zeki en 1999. Aunque algunos argumentan que son dos disciplinas con enfoques distintos, ambas comparten tanto métodos de investigación como temas de estudio. El regreso de la neuroestética en los últimos años abarca un enfoque relacionado con la percepción corporizada y es un área de estudio informada por los avances de la neurociencia y la inteligencia artificial en áreas como la robótica.

La intersección entre la estética y la neurociencia cognitiva se remonta al campo denominado psicofísica por Gustav Theodor Fechner en *Elemente der Psychophysik*, en donde intentó cuantificar las experiencias psicológicas de sensaciones, al relacionarlas con la intensidad de sus propiedades físicas.⁷ Algunas de las aportaciones más importantes de Fechner fueron su trabajo sobre

6. Stephen Grossberg, "The Link Between Brain Learning, Attention, and Consciousness", *Consciousness and Cognition*, núm. 8 (marzo de 1999): 1-44.

7. Gustav Theodor Fechner, *Elemente der Psychophysik*, 1860, en W. Dennis, ed., *Century Psychology Series. Readings in the History of Psychology* (Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1948), 206-213.

la relación matemática entre las sensaciones y su experiencia psicológica, la noción estadística de la mediana, los experimentos que realizó con la región áurea y en el estudio de la sinestesia.⁸ La experimentación estética de Fechner buscaba encontrar un estándar universal de belleza que pudiera calcularse por la relación entre forma y percepción estética. Su innovación metodológica consistió en usar múltiples ejemplos de estímulos sensoriales y elementos visuales (como tamaño, forma, color y proporción) para medir el promedio de las reacciones de los espectadores. En este punto inicia el uso de la estadística para probar hipótesis vinculadas a la imagen.⁹

La ciencia cognitiva surgió a mitad del siglo xx como un enfoque interdisciplinario que abarca la computación, la neurobiología, la filosofía, la antropología y la lingüística, con la meta de estudiar las habilidades mentales desde la perspectiva del procesamiento de la información.¹⁰ Esta área de estudio interdisciplinar marcó la siguiente etapa de la estética experimental, en el trabajo de los psicólogos Gestalt, Max Wertheimer, Kurt Kofka y Wolfgang Köhler, quienes comenzaron a considerar la mente desde un enfoque cognitivo. En el trabajo de Rudolf Arnheim podemos ver la influencia de la psicología Gestalt en el estudio de los elementos formales de la imagen como el equilibrio, la forma, el espacio, la luz, el color, el movimiento y las fuerzas dinámicas y expresivas visuales.¹¹ La estética Gestalt de Arnheim indica que la cualidad estética de una imagen depende de la experiencia unificada de los elementos visuales, percibidos por medio de las fuerzas que unifican la composición visual y le otorgan su estructura expresiva.¹² En el enfoque de Rudolf Arnheim, la percepción de la obra de arte es holista, es decir, los diferentes elementos impactan la percepción de modo simultáneo, como un todo.

8. Gustav Theodor Fechner, "Various Attempts to Establish a Basic Form of Beauty: Experimental Aesthetics, Golden Section and Square", *Empirical Studies of the Arts* 15, núm. 2 (julio de 1997): 115-130. Traducción de Monika Niemann del capítulo XIV de *Vorschule der Aesthetik* [1876].

9. Anjan Chatterjee, *The Aesthetic Brain, How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 324.

10. Arthur Shimamura, *Experiencing Art in the Brain of the Beholder* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 17.

11. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (Berkeley: University of California Press, 1954).

12. Gerald C. Cupchik, "A Critical Reflection on Arnheim's Gestalt Theory of Aesthetics", *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts* 1, núm. 1 (2007): 16-24.

A partir de la segunda mitad del siglo xx se realizaron esfuerzos por explorar la percepción del arte mediante métodos científicos, aunque la tendencia general en la investigación de las artes se inclinaba hacia su interpretación desde un contexto histórico, social y político. La percepción del arte continuaría siendo objeto de investigación experimental para las ciencias positivistas, como las matemáticas y la estadística, así como para la psicología. Durante la década de los años setenta, Daniel Berlyne estudió la excitación y la motivación en la experiencia de observar el arte, en factores como el valor hedónico, la novedad, la sorpresa, la complejidad y la ambigüedad.¹³ En 1999, Richard Taylor inició el estudio de las dimensiones fractales en el arte al utilizar fórmulas matemáticas para explorar la creciente complejidad en las pinturas de Jackson Pollock. Más tarde en 2007, Taylor utilizó propiedades estadísticas para estudiar las artes visuales, en específico con escenas de la naturaleza. El trabajo de Taylor aplica los espectros de Fourier, una fórmula utilizada en óptica. De acuerdo con Anjan Chatterjee, los espectros de Fourier describen el rango de frecuencias espaciales en una imagen, desde un nivel bajo (pinceladas gruesas) a alto (detalles finos).¹⁴ Otros investigadores que han utilizado los espectros de Fourier para el análisis de la imagen son Christoph Redies, Jan Hännisch, Marco Blickhan, Joachim Denzler,¹⁵ y Daniel J. Graham y David J. Field.¹⁶

La investigación experimental en la neurología del arte se consolidó en 1999 cuando Semir Zeki acuñó el término neuroestética (*neuroaesthetics*) para referirse a la investigación de la percepción de la belleza y su base neurológica.¹⁷ La neuroestética utiliza métodos cualitativos y cuantitativos para analizar los procesos neurales involucrados en la experiencia estética.¹⁸ No trata de analizar el contenido de las obras, sino que estudia la experiencia estética

13. Gerald C. Cupchik, "A Decade After Berlyne: New Directions in Experimental Aesthetics", *Poetics* 15, núms. 4-6 (diciembre de 1986): 345-369.

14. Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, 331.

15. Christoph Redies, Jan Hännisch, Marco Blickhan y Joachim Denzler, "Artists Portray Human Faces with the Fourier Statistics of Complex Natural Scenes", *Network* 3, núm. 18 (octubre de 2007): 235-248.

16. Daniel J. Graham y David J. Field, "Statistical Regularities of Art Images and Natural Scenes: Spectra, Sparseness and Nonlinearities", *Spatial Vision* 21, núms. 1-2 (enero de 2007): 149-164.

17. Semir Zeki, *Inner vision: An Exploration of Art and the Brain* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

18. Mohammad Torabi Nami y Hasan Ashayeri, "Where Neuroscience and Art Embrace: The Neuroaesthetics", *Basic and Clinical Neuroscience* 2, núm. 2 (mayo de 2011): 1-6.

del espectador y los procesos creativos durante la producción artística. Hasta 1999, el campo emergente de la estética experimental se enfocaba en los efectos que lesiones cerebrales y enfermedades neurológicas tienen sobre la creación artística.¹⁹ A finales del siglo xx las técnicas de neuroimagenología empezaron a facilitar la investigación experimental de la experiencia estética en ambientes controlados y con la participación de sujetos sanos.

Tanto la producción artística como la observación del arte están conformadas por cadenas de procesos cognitivos, como la memoria, la atención espacial y el lenguaje. Una parte de la actividad neural que produce estas operaciones puede observarse mediante electroencefalogramas (EEG) e imagenología cerebral.²⁰ Los experimentos de neuroestética y estética experimental utilizan algunas de las siguientes técnicas como parte de su metodología: EEG (electroencefalograma), MOBI (imagenología móvil de cerebro-cuerpo, del inglés: *mobile brain-body imaging*), fMRI (imagen de resonancia magnética), MEG (magnetoencefalografía), registro visual (*eye tracking*), ISC (análisis de correlación intersubjetiva, del inglés *inter-subject correlation analysis*), estimulación eléctrica transcraneal (TES) y estimulación magnética transcraneal (TMS). Además, existen sistemas que integran la medición simultánea de diferentes biosensores como *Imotions*, que abarcan la medición de registro visual en pantalla, lentes o realidad virtual; análisis de las expresiones faciales; actividad electrodérmica, electroencefalograma, electrocardiograma y electromiografía. Estos sistemas integrales se emplean en la investigación en disciplinas emergentes como neuromarketing, neuroeducación, neuroeconomía, inteligencia artificial y terapia en realidad virtual, entre otras.

Existen redes neuronales bien establecidas asociadas a los procesos cognitivos, afectivos y sociales.²¹ La experiencia estética se genera por medio de tres grandes sistemas: el sistema sensomotor, el sistema de conocimiento-significado

19. Marcos Nadal y Martin Skov, "Introduction to the Special Issue: Toward an Interdisciplinary Neuroaesthetics", *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts* 7, núm. 1 (febrero de 2013): 1-12.

20. Merlin Donald, "Chapter I. Art and Cognitive Evolution", en *The Artful Mind, Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, ed. Mark Turner (Oxford: Oxford University Press, 2006), 10-11.

21. Emily B. Falk, Lian Rameson, Elliot T. Berkman, Betty Liao, Yoona Kang, Tristan K. Inagaki y Matthew D. Liberman, "The Neural Correlates of Persuasion: A Common Network Across Cultures and Media", *Journal of Cognitive Neuroscience* 22, núm. 11 (noviembre de 2010): 2447-2459.

y el sistema de emoción-valoración.²² En las últimas décadas, ha crecido el consenso en la comunidad neurocientífica sobre la idea de que las diferencias en la frecuencia de las oscilaciones neuronales son la “huella cognitiva” de una tarea en particular, por lo que interrumpir de modo selectivo estas frecuencias permite probar el funcionamiento de una red cortical.²³ Algunas técnicas de la neurociencia cognitiva registran la actividad cerebral, mientras que otras interfieren en ella para estudiar su función. Por ejemplo, las técnicas de imagenología cerebral como la TMS permiten investigar la función cerebral al estimular el cerebro, al tomar capturas de las estructuras neurales con diferentes resoluciones temporales y espaciales; es decir, se registra la actividad neural durante una acción o momento determinado en un área específica del cerebro, lo que permite inferir el procesamiento de estímulos y respuestas.²⁴ Una de las preguntas que aquejan a la interpretación de datos neurales colectivos es la individualidad de la actividad cerebral en cada persona. La tensión entre la subjetividad y universalidad de la experiencia estética es un tema común en filosofía.²⁵ La actividad neural, por lo general grabada como actividad eléctrica en las diferentes zonas del cerebro, no constituye datos fácilmente cuantificables en grupos extensos, porque la actividad no tiende a ser uniforme, aun en situaciones similares.²⁶ Incluso cuando el estímulo es el mismo, la actividad cerebral responde de modos únicos, aunque existen tendencias generales y relaciones entre áreas cerebrales que funcionan como indicadores de ciertos tipos de actividad. Los espectadores reaccionan de modo individual a imágenes específicas, aunque la habilidad de sentirse conmovido en un sentido estético parece ser una característica humana universal. En otras palabras, a pesar de que los

22. Alex Coburn, Oshin Vartanian y Anjan Chatterjee, “Buildings, Beauty, and the Brain: A Neuroscience of Architectural Experience”, *Journal of Cognitive Neuroscience* 29, núm. 9 (mayo de 2017): 1522.

23. Carl Senior, Tamara Russel y Michael S. Gazzaniga, *Methods in Mind* (Cambridge: MIT Press, 2006), 9.

24. Lauren Stewart y Vincent Walsh, “Chapter 1. Transcranial Magnetic Stimulation in Human Cognition”, en Senior, Russel y Gazzaniga, *Methods in Mind*, 1-26.

25. Edward A. Vessel, G. Gabrielle Starr y Nava Rubin, “The Brain on Art: Intense Aesthetic Experience Activates Default Mode Network”, *Frontiers in Human Neuroscience*, núm. 6 (abril de 2012): 235-253.

26. José L. Contreras-Vidal, Jeannie Kever, Dario Robleto y James Rosengren, “At the Crossroads of Art and Science: Neuroaesthetics Begins to Come into Its Own”, *Leonardo* 52, núm. 1 (junio de 2017): 103-106.

juicios estéticos son diferentes en cada persona, los sistemas neurales implicados en las reacciones estéticas son los mismos.

La investigación con sistemas de medición neural se ha limitado a explorar los procesos que ocurren dentro del cerebro. Otros aspectos clave de la percepción estética, como la cognición social e intersubjetiva, han sido menos investigados, por un lado, por las limitaciones de las tecnologías de biomonitoreo; las cuales, hasta hace poco, hacían difícil la experimentación fuera del laboratorio. Por otro lado, la herencia del dualismo cartesiano mente/cuerpo diseminó la concepción de la mente como localizada dentro del cerebro, por lo que las ciencias cognitivas hasta la década de los años cincuenta se enfocaron en los procesos computacionales que ocurren dentro del cráneo.²⁷ El surgimiento de las teorías de cognición extendida²⁸ y percepción corporizada,²⁹ así como el desarrollo de tecnologías de EEG móvil, han abierto las posibilidades de experimentación estética con las artes y la creatividad.³⁰

La neurociencia de la estética y su campo de aplicación

Un tema debatido desde los inicios de la estética experimental es el concepto de la estética, comprendida como el estudio de la belleza y de las preferencias por cierto tipo de imágenes, formas y experiencias sensoriales. En los inicios de la neuroestética, se abordaba el concepto de estética como el estudio del gusto por el arte y la belleza, aunque hoy día los estudios de neuroestética y estética experimental han adquirido un enfoque diferente. Martin Skov y Marcos Nadal indican que el gusto por ciertos estímulos sensoriales y la experiencia estética del arte constituyen dos fenómenos mentales diferentes que involucran procesos y mecanismos neurobiológicos distintos.³¹ Aunque ambos procesos se

27. Jessica Lindblom, "A Radical Reassessment of the Body in Social Cognition", *Frontiers in Psychology* 11, núm. 987 (junio de 2020).

28. Philip Robbins y Murat Aydede, "Chapter 1. A Short Primer on Situated Cognition", en *The Cambridge Handbook of Situated Cognition* (Cambridge: Cambridge University Press): 3-10.

29. Gallese, "The Dialogue Between Neuroscience and the Humanities", 113-128.

30. José L. Contreras-Vidal, Dario Robleto, Jesús G. Cruz-Garza, José M. Azorín y Chang S. Nam, *Mobile Brain-Body Imaging and the Neuroscience of Art, Innovation and Creativity* (Cham: Springer, 2019).

31. Martin Skov y Marcos Nadal, "A Farewell to Art: Aesthetics as a Topic in Psychology and Neuroscience", *Perspectives on Psychological Science* 15, núm. 3 (febrero de 2020): 1-13.

han mezclado en el estudio de la estética experimental y en la neuroestética, para Skov y Nadal es importante deslindar la estética de la investigación del arte, sobre todo en la neurociencia y la psicología. Skov y Nadal conceptualizan la estética como el estudio de cómo y porqué los estímulos sensoriales adquieren *valor hedónico*. Los sentimientos placenteros asociados al disfrute del arte y de otros objetos perceptuales son el producto de un juego complejo de procesos neurales relacionados con la representación de recompensas, procesos de predicción y anticipación, el automonitoreo afectivo, las emociones y la generación del placer que ocurren en regiones corticales (como el cíngulo anterior, orbitofrontal y prefrontal ventromedial, y regiones subcorticales (es decir, núcleo caudado, sustancia negra y núcleo *accumbens*), así como algunos de los reguladores de este circuito (la amígdala, el tálamo y el hipocampo).³²

La comprensión de los procesos neurobiológicos que involucra la experiencia estética asociada al arte ha cambiado de forma radical en los últimos veinte años. La evidencia en neuroimagenología indica que la apreciación estética no es un proceso neurobiológico único o distinto que se activa cuando observamos obras de arte, sino que es un sistema general basado en el circuito de recompensa mesolímbico utilizado para evaluar o medir el valor hedónico de cualquier objeto perceptual.³³ Según Alexander Kranjec y Martin Skov, es importante que la investigación en estética experimental distinga con claridad entre a) *la estética de la belleza y el gusto*, es decir, el estudio de los objetos sensoriales que nos agradan o desagradan, sin importar si estos objetos son naturales o artísticos o de cualquier índole y b) *la estética de la experiencia del arte*, como el estudio de los procesos psicológicos que surgen cuando se observa una obra de arte, más allá de la belleza o del gusto.³⁴

Marcos Nadal y Martin Skov escriben que la neuroestética debe considerar el estudio de los procesos afectivos y cognitivos involucrados cuando un individuo toma un enfoque estético hacia una obra de arte, un objeto no artístico o un fenómeno natural.³⁵ Esto es importante si consideramos que no existe un criterio definido sobre lo que constituye una obra de arte. La ambigüedad

32. Nadal y Skov, "Toward an Interdisciplinary Neuroaesthetics", 3.

33. Martin Skov, "Aesthetic Appreciation: The View from Neuroimaging", *Empirical Studies of the Arts* 37, núm. 2 (abril de 2019): 1-29.

34. Alexander Kranjec y Martin Skov, "Visualizing Aesthetics Across Two Centuries", *Empirical Studies of the Arts* 39, núm. 1 (febrero de 2020): 1-23.

35. Nadal y Skov, "Toward an Interdisciplinary Neuroaesthetics", 4-6.

de este criterio es uno de los problemas conceptuales más prominentes en la neuroestética del arte. Preguntas como ¿qué es una obra de arte? o ¿qué cualidades únicas tiene una obra de arte comparada con cualquier otro objeto? han sido debatidas por siglos sin respuestas claras. Algo similar ocurre con el concepto de la estética. La neuroestética puede aplicarse a la percepción de todo tipo de objetos, como arte, diseño, productos de consumo, arquitectura, danza, música, cuerpos, rostros, muebles, películas o atardeceres. No se limita ni a la belleza ni al estudio de las sensaciones placenteras que surgen de la contemplación estética, sino que plantea las siguientes preguntas: ¿cómo es que las diferentes regiones del cerebro producen la experiencia estética como una percepción fenomenológicamente unificada?, ¿cómo es que la experiencia estética produce emociones y sensaciones en el espectador?, ¿qué regiones en el cerebro modulan la experiencia estética? Si, además de acercarnos a la neuroestética nuestra intención es explorar la percepción estética del arte, surge una pregunta que refleja el estudio de la neuroestética evolutiva: ¿qué papel tiene el arte en la formación del ser humano?

Para Anjan Chatterjee, el término neuroestética se usa de forma general para referirse a la percepción, producción y respuesta al arte y a las interacciones con objetos y escenas que evocan un sentimiento intenso, a menudo placentero.³⁶ Desde el punto de vista conceptual, podemos definir la experiencia estética del arte como una disposición u orientación en el modo de ver, que predispone la apreciación de un objeto y orienta al observador hacia la contemplación de éste. Es mediante esa orientación que el espectador somete a los objetos perceptuales a la apreciación estética, de donde surgen procesos cognitivos y afectivos, emociones y sensaciones. Esto se conoce como episodio estético.³⁷ La percepción de elementos estéticos influye de manera profunda en el comportamiento humano, desde las respuestas afectivas que experimentamos, la conducta y la formación de actitudes y juicios hacia otras personas, hasta las decisiones que tomamos, por ejemplo, al elegir productos de consumo, entre muchas otras cuestiones.³⁸

36. Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, 53.

37. Helmut Leder, "Next Steps in Neuroaesthetics: Which Processes and Processing Stages to Study?", *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts* 7, núm. 1 (febrero de 2013): 27-37.

38. Marcus T. Pearce, Dahlia W. Zaidel, Oshin Vartanian, Martin Skov, Helmut Leder, Anjan Chatterjee y Marcos Nadal, "Neuroaesthetics, The Cognitive Neuroscience of Aesthetic Experience", *Perspectives on Psychological Science* 11, núm. 2 (marzo de 2016): 265-279.

Sin embargo, ni la apreciación estética ni los episodios estéticos involucran mecanismos neurales exclusivos a la experiencia del arte. Gracias a la neuroimagenología, se ha vuelto evidente que los mecanismos neurales implicados en la apreciación estética del arte son los mismos vinculados al placer y la recompensa que ocurren cuando contemplamos otros objetos. Skov explica que los análisis de patrones de activación neural en experimentos sobre apreciación estética revelan que se basa en el circuito de recompensa, una red neural en donde se procesa el valor hedónico. Esta red neural en donde se procesa el placer que experimentamos durante la experiencia estética, es la misma, sin importar cuáles sean las modalidades sensoriales o el tipo de objeto que se perciba.³⁹ El valor hedónico surge de la actividad en los mecanismos de excitación y recompensa; los cambios en el nivel de excitación responden a un mecanismo fisiológico que determina por qué nos gustan ciertos objetos y otros no. Derivar placer de la apreciación estética depende, en gran medida, del contexto y el momento en el cual ocurre el episodio estético. Es decir, del procesamiento descendente tanto como ascendente, entre otros procesos. Como indica Skov, la respuesta hedónica es un mecanismo asociado a la motivación del comportamiento que tiene como meta lograr un balance homeostático en el organismo.⁴⁰ Este proceso puede explicarse en tres fases: la de apetito, la de consumación y la de saciedad, las cuales se asocian con el placer sexual, pero también con el hambre y con la sed, entre otras funciones. Skov escribe que, en la apreciación estética, se integra información sobre este sistema de valor hedónico en donde el cerebro utiliza el valor asignado del objeto perceptual para establecer la saliencia y la relevancia del objeto para el organismo en ese momento.

Este mecanismo de placer y recompensa se asocia con otro componente clave en la percepción estética del arte: el contexto. El contexto abarca dos dimensiones en el observador, por un lado, sus conocimientos, equipaje cultural, memorias y comprensión de la obra —implicados en el procesamiento descendente—, y por otro, la dimensión afectiva del espectador en ese momento, sus emociones, deseos y motivaciones —involucrados en el sistema de recompensa. Un tercer aspecto clave relevante para el contexto es la percepción corporizada, la cual comprende un tipo de cognición social e intersubjetiva de la obra. Esto no puede separarse de los procesos mediante los cuales experimentamos emociones y empatía hacia otros. La experiencia estética del

39. Skov, "The View from Neuroimaging", 13.

40. Skov, "The View from Neuroimaging", 21.

arte siempre es intersubjetiva, porque implica percibir la experiencia creativa del artista inmanente en la obra misma. Vittorio Gallese escribe que los restos visibles de los gestos creativos activan en el observador las áreas específicas motoras que controlan la ejecución de esos gestos.⁴¹ Por ejemplo, los movimientos de la mano del pintor están registrados en sus pinceladas, la mirada del fotógrafo o del cineasta está implícita en el punto de vista de la cámara y los movimientos corporales en la danza constituyen la materia de la obra. La experiencia corporizada del artista se le comunica al espectador mediante la obra de arte, como una forma de percepción mediada, empática e intersubjetiva.

Además, las emociones que experimenta el espectador, los conocimientos, intereses y *expertise* modulan la percepción estética y orientan su atención hacia ciertos elementos visuales. Este mecanismo asociado con la percepción estética ocurre de manera constante mientras percibimos todo tipo de objetos, pero la experiencia estética del arte *sólo* ocurre cuando *sabemos* que observamos una obra de arte. Esto nos permite asociar lo que vemos con otros conocimientos y memorias que tenemos dentro de esa categoría. Por lo general, el medio utilizado, la ubicación o el texto que encontramos cerca de la obra de arte son suficientes para categorizarla como tal. Estas claves en el contexto son necesarias cuando consideramos la enorme cantidad de estímulos sensoriales que procesamos en la vida diaria. Es necesario saber que la imagen u objeto que observamos es considerado “arte”, que se produjo con esa intención y que es reconocido por otros como tal. Esto puede parecer obvio, sin embargo, es una operación cognitiva necesaria, sobre todo en el arte moderno, por ejemplo, en la percepción del arte objeto. Recordemos el famoso urinal de Marcel Duchamp titulado *La fuente* (1917), el plátano de Maurizio Cattelan en *Come-diante* (2019) o *Mi cama* de Tracy Emin (1998). Estos objetos son considerados arte porque los artistas decidieron posicionarlos dentro de esta categoría. Si los despojamos del espacio de la galería, los objetos regresan a un contexto cotidiano en donde no requieren una comprensión diferente por parte del observador. Una vez que se ubica dentro de la categoría de arte, la obra actúa como percepción mediada intersubjetiva, entre el espectador y el artista. Esta percepción estética del arte ocurre por medio del mismo mecanismo de recompensa que la percepción estética de cualquier otro objeto. Por tanto, nuestras operaciones cognitivas, es decir, nuestra comprensión de lo que

41. Gallese, “The Dialogue Between Neuroscience and the Humanities”, 115-118.

observamos en la obra de arte se modula de la misma forma que otros objetos estéticos. Debajo de nuestros pensamientos, reflexiones o emociones sobre la obra, permanece latente este mecanismo que mide la recompensa en la acción de contemplar el arte, por ejemplo, midiendo si nos ayuda a cumplir una meta o si derivamos placer de la experiencia. Esto último, como se menciona más adelante, está relacionado con nuestra comprensión y con el significado que deducimos de la obra.

La modularidad de la neuroestética

La percepción sensorial del arte, al igual que la percepción del mundo en el que vivimos, ocurre en diferentes áreas del cerebro. La modularidad de la neuroestética se basa en la forma en que el cerebro interpreta el mundo. Zeki escribe que la función de las artes visuales y la función del cerebro son una misma: buscar información sobre los rasgos duraderos, permanentes e inmutables en un mundo cambiante.⁴² Esta equivalencia entre las funciones del arte y del cerebro no es simplemente metafórica, sino que se basa en la modularidad de los procesos perceptuales del cerebro. En otras palabras, en la especialización de las neuronas.

Desde hace más de dos décadas, Zeki conceptualizó la neuroestética desde un enfoque funcional, que refleja el funcionamiento de las neuronas especializadas de la corteza visual. Diferentes formas de arte excitan diferentes grupos de células en el cerebro, por esta razón, el estudio de la neuroestética se divide en formas especializadas, como la neuroestética del paisaje, la neuroestética del color, del retrato, entre otros.⁴³ Estas divisiones se relacionan con cada una de las áreas funcionales del cerebro. Por ejemplo, la neuroestética del paisaje explora temas como la percepción del espacio y de las oportunidades de acción motoras (del inglés, *affordances*).⁴⁴ La percepción espacial se relaciona no sólo con la corteza visual sino también con ciertas neuronas en las áreas parietales y motoras, las cuales se activan durante la observación

42. Zeki, *Inner Vision*, 9-11.

43. Zeki, *Inner Vision*, 91.

44. Perla Carrillo Quiroga, "La percepción visual del paisaje en la pintura y la fotografía: un enfoque interdisciplinario hacia la presencia espacial", *Cartaphilus, Revista de Investigación y Crítica Estética*, núm. 17 (enero de 2020): 51-71.

y el agarre de los objetos.⁴⁵ Por otra parte, el color es una construcción del cerebro que ocurre en el área V₄, no hay colores en el mundo fuera del funcionamiento de esta área en la corteza visual humana. Según Zeki, los rayos de luz no tienen color, sólo tienen propiedades para despertar la sensación de color en nuestro cerebro. Una lesión en el área V₄ ocasiona acromatopsia, una visión monocromática en blanco y negro. Otros ejemplos son la prosopagnosia y la akinetopsia. El síndrome de la prosopagnosia impide reconocer rostros familiares e indica una lesión anterior al área V₄, por lo que las personas con este síndrome no pierden la habilidad de ver colores o formas, sino únicamente rostros. La prosopagnosia impide apreciar la pintura o fotografía de retratos, puesto que no pueden reconocerse los rostros. En la akinetopsia, se pierde la habilidad para ver objetos en movimiento, e indica una lesión en el área V₅.⁴⁶ Para Zeki, no existe un único sentido estético sino muchos, cada uno vinculado con la actividad de un área de funcionamiento especializado en el cerebro.

Esta modularidad de la neuroestética ha producido diversas posturas críticas. Raymond Tallis denomina “neurocentrismo” al estudio de Zeki y a la propuesta modular de la neuroestética, como reduccionista.⁴⁷ El enfoque modular puede parecer reduccionista cuando se enfoca sólo al estudio de la actividad del cerebro y deja fuera el cuerpo y su entorno. Gallese y Guerra escriben que la neuromanía, ocasionada por las múltiples aplicaciones de la neurociencia en los últimos años, ha producido una neurofobia correspondiente.⁴⁸ Estas críticas tienden a generalizar los diferentes enfoques de la neuroestética, y algunas rechazan de forma categórica el positivismo asociado a la experimentación científica. Una crítica recurrente es la posible universalización de la experiencia de la belleza, una idea problemática si tomamos en cuenta que los ideales de belleza varían con la cultura.⁴⁹ Para promover un diálogo interdisciplinario entre las Humanidades y la neuroestética, es necesario comprender la experiencia estética como un mecanismo primordial en la

45. Mónica Maranesi, Luca Bonini y Leonardo Fogassi, “Cortical Processing of Object Affordances for Self and Others’ Action”, *Frontiers in Psychology*, núm. 5 (junio de 2014): 538.

46. Zeki, *Inner Vision*, 84-87.

47. Raymond Tallis, “The Limitations of a Neurological Approach to Art”, *The Lancet* 372, núm. 9632 (julio de 2008): 19-20.

48. Gallese y Guerra, *The Empathic Screen*, XVIII, 10.

49. Bevil R. Conway y Alexander Rehding, “Neuroaesthetics and the Trouble with Beauty”, *PLoS Biol.* 11, núm. 3 (marzo de 2013): 1-5.

percepción humana, integrado por múltiples procesos cognitivos, afectivos y neurobiológicos que no son exclusivos de las artes.

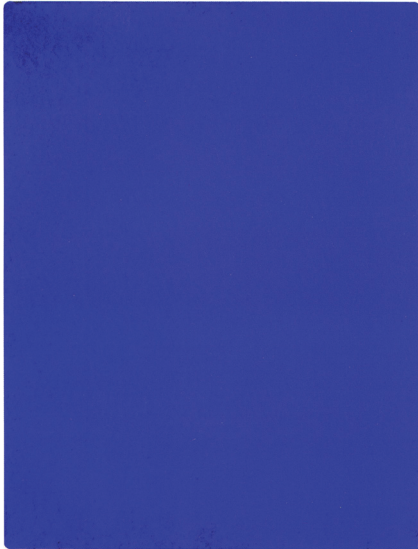
Procesamiento ascendente y descendente de las artes visuales

El estudio de la percepción del arte se ha debatido entre dos posturas que también reflejan la anatomía cerebral. Por un lado, sabemos que la experiencia estética del arte depende de la cultura visual del espectador, su gusto personal, el contexto social en el que vive, su formación, conocimientos y memorias. Por otra parte, la obra de arte transmite una experiencia sensorial que es inmanente a su propia forma. Estos dos aspectos de la experiencia estética nos llevan a considerar dos procesos cognitivos, el procesamiento descendente y otro ascendente. El primero se refiere al conocimiento que hemos adquirido con anterioridad y que sirve como una guía que determina y orienta nuestra percepción de la obra de arte. El procesamiento descendente indica que la interpretación de escenas complejas depende en gran medida del conocimiento que tenemos sobre lo que observamos.⁵⁰ Nos dice que la percepción fluye o “desciende” desde la mente hacia la realidad material, y da forma a lo que observamos. Factores que intervienen en el procesamiento descendente son la memoria, el conocimiento, el contexto desde el cual se observa, la historia que cuenta la imagen o la información que se tiene sobre lo que se observa; esto último afecta de manera profunda la forma en que se percibe el mundo, ya sea arte, naturaleza o personas.⁵¹

El segundo tipo es el procesamiento ascendente, el cual considera el flujo perceptual desde los estímulos que llegan a los sentidos, se procesan por medio del cuerpo y el cerebro, producen la experiencia sensorial del mundo y por consecuencia, del arte. Un ejemplo del procesamiento ascendente es la percepción visual que involucra un proceso en el que la luz, convertida en información electroquímica, llega a la corteza cerebral por la parte posterior en la zona occipital, identificada como VI. Esta zona se conoce como la corteza visual, desde ahí se procesa la información por dos corrientes, la ventral que va hacia abajo del lóbulo temporal y la dorsal que se extiende hacia arriba por el lóbulo parietal. En la corriente ventral se identifican y reconocen los

50. Shimamura, *Experiencing Art*, 17.

51. Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, 48.



1. Yves Klein, *Blue Monochrome (IKB 191)*, 1962, 195.1 × 140 cm, The Museum of Modern Art, Nueva York.

objetos. En la corriente dorsal se identifica y reconoce el espacio percibido. Estas corrientes juntas construyen en el cerebro una escena espacial con objetos reconocibles.⁵² En la corteza posterior-parietal situada entre ambas corrientes se integra y se procesa la información que proviene de diferentes sentidos. La parte frontal del cerebro, es decir, la corteza prefrontal funciona como un centro ejecutivo en donde se monitorea y controla la actividad cerebral. La corteza frontal es donde se pone en marcha el procesamiento descendente, al guiar los procesos sensoriales hacia metas o acciones apropiadas.

La combinación de los procesos descendentes y ascendentes nos permite interpretar el mundo sensorial y dirigir nuestra atención hacia ciertos objetos.⁵³ Por ejemplo, la pintura *Blue Monochrome* de Yves Klein (fig. 1) muestra el tono de azul ultramarino que Klein declaró y patentó como suyo. Para percibir el azul de esta pintura, utilizamos el procesamiento ascendente, de modo que la luz que pasa por nuestra retina llega al área V4 de nuestra corteza visual y genera el estímulo de color en nuestra mente. Sin embargo, para interpretar *Blue Monochrome* dentro de su contexto histórico y cultural, así como para relacionarla con la obra total de Klein, es necesario hacer uso de un proceso

52. Shimamura, *Experiencing Art*, 19.

53. Shimamura, *Experiencing Art*, 21.

cognitivo descendente en donde recordamos lo que conocemos sobre el artista o la producción artística de la época. Si no sabemos nada sobre la pintura podemos recordar otros momentos en donde hemos visto un color similar, por ejemplo, el color del lapislázuli o el pecho de un pavorreal. Aunado a los procesos ascendente y descendente, nuestro propio sistema de recompensa nos ayudará a otorgar un valor hedónico a la pintura, asociar su relevancia en nuestras metas y motivaciones y derivar sentimientos, ya sea con valencia positiva, por ejemplo: “me gusta o me interesa esta obra” o con valencia negativa “esta obra me desagrada, no la comprendo”.

Procesamiento cognitivo y afectivo del arte

Como mencionan Coburn, Vartania y Chatterjee, los tres grandes sistemas que intervienen en la percepción estética del arte son el sistema sensomotor, el de conocimiento-significado y el de emoción-valoración.⁵⁴ Estos sistemas se asocian con tres tipos de procesamiento propuestos por Shimamura: el *procesamiento cognitivo*, es decir, la información, el lenguaje, la memoria y los conocimientos; el *procesamiento afectivo*, es decir las emociones que sentimos cuando observamos una obra; y el procesamiento *sensorial*, los estímulos sensoriales inherentes a la obra de arte.⁵⁵

El procesamiento cognitivo del arte involucra la activación de campos semánticos amplios en donde la obra se interpreta en relación con los conocimientos previos, los cuales permiten identificar un estilo visual y recordar estilos similares, al asociar otras experiencias y recuerdos que retroalimentan la experiencia estética. La apreciación estética de los expertos en arte involucra una exploración visual más profunda de la composición, mientras que los no expertos se enfocan en los elementos que constituyen la obra.⁵⁶ De modo que el conocimiento que tenemos sobre la obra de arte interviene en la manera en que la observamos y además puede mediar la experiencia de placer que sentimos al observarla. Chatterjee en *The Aesthetic Brain* narra sobre el experimento de Ulrich Kirk, Martin Skov, Mark Schram Christensen y Niels Nyaard, en el

54. Coburn, Vartanian y Chatterjee, “Buildings, Beauty, and the Brain”.

55. Shimamura, *Experiencing Art*, 24.

56. Lilly K.V. y Sudhakar Venukapalli, “Art and Aesthetic Appreciation in Children”, *International Journal of Scientific and Research Publications* 11, núm. 1 (diciembre de 2020): 112-118.

cual utilizaron fMRI para estudiar juicios estéticos de estímulos arquitectónicos y rostros, con participantes en dos grupos conformados por arquitectos.⁵⁷ Midieron si el nivel de habilidad y conocimiento modula la actividad neural en áreas del cerebro relacionadas con el procesamiento perceptual, la memoria o la recompensa, y descubrieron que los expertos en arquitectura presentaron una mayor actividad en el hipocampo cuando observaron edificios que cuando observaron rostros. Esta respuesta neural sugiere que las imágenes de edificios activaron sus intereses y sus conocimientos. Cuando los estudiantes de arquitectura observaron edificios, también presentaron una mayor actividad neural que los otros estudiantes, en partes del cerebro vinculadas con la recompensa: la corteza media orbitofrontal y la corteza cingulada anterior. Chatterjee escribe que este experimento demuestra que el conocimiento puede mediar el placer.⁵⁸ De modo similar, Helmut Leder indica que cuando el espectador obtiene éxito en el procesamiento cognitivo de la obra de arte, experimenta un cambio positivo en su estado afectivo.⁵⁹ Es decir, cuando el espectador puede comprender la obra y asignarle un significado, experimenta emociones positivas como placer, satisfacción o sensación de recompensa.

El procesamiento *afectivo* del arte involucra las emociones que despierta una obra de arte dentro del espectador al observarla o al interactuar con ella. Chatterjee describe cómo se procesan las emociones en el sistema límbico del cerebro, compuesto por la amígdala, que regula emociones como la ansiedad y el temor y por los ganglios basales que regulan el placer y la recompensa. En las estructuras de los ganglios basales (el estriado ventral y el núcleo *accumbens*) es donde los neurotransmisores de dopamina y cannabinoides producen la sensación de placer.⁶⁰ La producción y el almacenamiento de conocimiento ocurre en los lóbulos temporales.⁶¹ La percepción del espacio ocurre en la corteza parietal. Los lóbulos frontales, conocidos como el centro ejecutivo del cerebro, se encargan de la toma de decisiones; la corteza motora, de los movimientos conscientes y automáticos del cuerpo. Chatterjee resume el placer de la experiencia estética de la siguiente manera:

57. Ulrich Kirk, Martin Skov, Mark Schram Christensen y Niels Nyaard, "Brain Correlates of Aesthetic Expertise: A Parametric fMRI Study", *Brain and Cognition* 69, núm. 2 (marzo de 2009): 306-315.

58. Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, 343.

59. Leder, "Next Steps in Neuroaesthetics".

60. Chatterjee *The Aesthetic Brain*, 79-80.

61. Chatterjee *The Aesthetic Brain*, 87.

La información llega de nuestros ojos a los lóbulos occipitales. Esta información se procesa en diferentes partes del lóbulo occipital, que interactúan con nuestras emociones en las áreas límbicas. Cuando nos gusta lo que vemos, los centros de placer o recompensa de nuestras áreas límbicas se encienden. Cuando pensamos en el significado de lo que estamos mirando, los lóbulos temporales están comprometidos. Cuando recurrimos a nuestros recuerdos y experiencias personales en encuentros estéticos, el interior del lóbulo temporal se conecta. A medida que las cosas hermosas nos atraen y captan nuestra atención y les respondemos, activamos nuestros lóbulos parietal y frontal.⁶²

Las diferentes áreas del cerebro que integran los estímulos sensoriales, los procesos afectivos y cognitivos, producen en conjunto la percepción estética del arte. Durante esta experiencia, algunos elementos específicos de la obra llaman nuestra atención, y producen así la comprensión de la obra. Varios mecanismos cognitivos dirigen nuestra atención a puntos específicos de la imagen. El cerebro funciona de modo que selecciona, exagera o acentúa los rasgos críticos que observamos, al descartar aspectos de la información visual que considera irrelevantes. En este proceso, las interacciones neuronales amplifican los rasgos críticos, como colores, bordes y contornos para construir una representación del espacio que nos rodea.⁶³

Cela-Conde, Marty, Maestú, Ortiz, Munar, Fernández, Roca, Rosselló y Quesney utilizaron magneto encefalografía (MEG) para estudiar la ubicación de las áreas activadas durante la percepción visual de objetos estéticos. Mostraron diferentes imágenes (arte abstracto, impresionista, clásico, postimpresionista, fotografías de paisaje, artefactos y escenas urbanas) a los participantes, quienes indicaron si cada imagen les parecía bella o no. Los resultados mostraron una diferencia importante entre las imágenes que se consideraron bellas y las que no, lo que relacionaba la percepción estética de la belleza con la activación de la corteza prefrontal dorsolateral (PDC) izquierda. El PDC se activó cuando los participantes percibían imágenes bellas, y alcanzó una diferencia significativa. Esta área del cerebro interviene en varias funciones, es un centro en donde se regula la percepción y la acción, es decir, las acciones consecuentes a los estímulos percibidos. El PDC es un área crítica para la memoria de trabajo visual y espacial, así como la toma de decisiones. Como Cela-Conde,

62. Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, 89-90 (trad. Perla Carrillo Quiroga).

63. Shimamura, *Experiencing Art*, 47-49.

Marty, Maestú, Ortiz, Munar, Fernández, Roca, Rosselló y Quesney demuestran, se ha encontrado evidencia de que el nodo prefrontal dorsolateral es clave para la percepción estética del arte, que funciona como parte de una red neural en la que se integran los diferentes procesos sensoriales, cognitivos y afectivos. Sabemos que no existe un área única en donde se conecten las áreas visuales especializadas y que la corteza visual no cuenta con la organización necesaria para funcionar como un centro de percepción estética. Sin embargo, Cela-Conde y colaboradores indican que existe un denominador común en la experiencia estética del arte. Se basan en la teoría de la integración de múltiples etapas (TMI), la cual sostiene que el cerebro cuenta con un sistema paralelo que procesa varias entradas perceptivas de forma asincrónica.⁶⁴

Por su parte, Skov escribe que la apreciación estética no es un sólo proceso, sino que abarca un sistema general centrado en el circuito de recompensa mesolímbico. Según Skov, antes se creía que la apreciación estética era un tipo de *juicio* sobre un estímulo, pero evidencia reciente indica que también está involucrada en la predicción y la motivación del comportamiento, lo que influye en la manera en que otros procesos perceptuales y cognitivos operan, así como en la modulación de varios sistemas fisiológicos. Según Skov, la experiencia consciente que sentimos cuando nos agrada algo, en realidad es “la punta del iceberg” de un gran número de procesos inconscientes que se desarrollan durante la apreciación estética.⁶⁵ La información fluye por medio de nodos funcionales que extraen rasgos importantes del estímulo sensorial, después los combinan en unidades fenomenológicas o Gestalts y finalmente proyectan los resultados a las redes asociativas en donde se infunden con conocimientos y memorias.

Tres modelos neurocognitivos de la apreciación estética del arte

Aunque la neuroestética experimental se divide en el funcionamiento modular de las distintas áreas del cerebro, el objetivo es la integración de teorías en

64. Camilo J. Cela-Conde, Gisèle Marty, Fernando Maestú, Tomás Ortiz, Enric Munar, Alberto Fernández, Miguel Roca, Jaume Rosselló y Felipe Quesney, “Activation of the Prefrontal Cortex in the Human Aesthetic Perception”, *Proceedings of the National Academy of Sciences* 101, núm. 16 (abril de 2004): 6321-6325.

65. Skov, “Aesthetic Appreciation”, 2.

un modelo que explore la experiencia estética como una sola unidad fenomenológica, es decir, como una percepción unitaria o un “episodio estético”.⁶⁶

Helmut Leder, Benno Belke, Andries Oeberst y Dorothee Augustin

El modelo desarrollado por Helmut Leder, Benno Belke, Andries Oeberst y Dorothee Augustin muestra las etapas de la experiencia estética y las variables que afectan el procesamiento cognitivo.⁶⁷ Involucra cinco etapas: percepción, clasificación explícita, clasificación implícita, dominio cognitivo y evaluación; diferencia dos tipos de resultados posibles, el juicio estético y la emoción estética. Una característica que destaca de este modelo de Leder y colaboradores es su posible aplicación al arte moderno, algo que muchos neurocientíficos involucrados en la experimentación estética han dejado de lado. Leder y colaboradores definen la experiencia estética como un proceso cognitivo acompañado de estados afectivos en continua actualización, que se valoran entre sí y resultan en una emoción o juicio estético.⁶⁸ El conocimiento previo del espectador sobre la obra de arte moderno afecta y motiva el interés subsecuente, entre más conocimientos adquiera el espectador, mayor será la sensación de recompensa.⁶⁹ El espectador acumula conocimientos para identificar conceptos e interpretar el significado de la obra de arte, hasta comprenderla dentro de un contexto significativo, histórico-social-político. Según Leder y colaboradores algunas variables afectan el procesamiento cognitivo durante la experiencia estética del arte. El contexto y espacio en el que se percibe la obra es clave en su preclasificación como objeto artístico, por ejemplo, dentro de un museo o galería. Otras variables son la valencia afectiva de la obra, si causa emociones positivas o negativas en el espectador. Además, el estado de ánimo del espectador antes de observar la obra afecta al procesamiento cognitivo de ésta; por ejemplo, un estado de ánimo positivo puede predecir la evaluación de la obra de arte como placentera.⁷⁰

66. Leder, “Next Steps in Neuroaesthetics”, 27-37.

67. Helmut Leder, Benno Belke, Andries Oeberst y Dorothee Augustin, “A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgements”, *British Journal of Psychology*, núm. 95 (diciembre de 2004): 489-508. <https://doi.org/10.1348/0007126042369811>.

68. Leder, Belke, Oeberst y Augustin, “A Model of Aesthetic Appreciation”, 493-494.

69. Leder, Belke, Oeberst y Augustin, “A Model of Aesthetic Appreciation”, 500.

70. Joseph P. Forgas, “Mood and Judgment: The Affect Infusion Model (AIM)”, *Psychological Bulletin* 117, núm. 1 (febrero de 1995): 39-66.

El modelo I-SKE de Arthur P. Shimamura

Arthur P. Shimamura propone un modelo para comprender la experiencia estética llamado I-SKE, basado en la idea de que la actividad neural durante la experiencia de observar una obra de arte depende de la manera como se mira y evalúa el arte.⁷¹ El modelo I-SKE considera por un lado la intención del artista, por otro las sensaciones, el conocimiento y las emociones del espectador, y se aplica a cuatro enfoques en la experiencia estética: el mimético, el expresionista, el formalista y el conceptual. El mimético se refiere a la imitación de la realidad en la técnica realista. Al ver una pintura realista podemos evaluar qué tan bien representa la realidad o qué tanto se asemeja la imagen a las escenas que observamos en nuestra percepción natural. El enfoque expresionista evalúa la intensidad de las emociones que evoca una imagen. El formalista se refiere a la forma en que el arte evoca sensaciones. El conceptual se refiere a la forma en que el arte representa ideas o pensamientos. Cada manera de observar el arte activa diferentes regiones y funciones neurales. Al igual que Coburn, Vartanian y Chatterjee, Shimamura describe tres procesos psicológicos relacionados con las formas de observar el arte: las sensaciones, las emociones y el conocimiento. Las sensaciones son enfatizadas por el enfoque mimético y formalista; las emociones se vinculan con el enfoque expresionista y el conocimiento con el enfoque conceptual. De acuerdo con Shimamura, las interacciones neurales actúan de modo que acentúan y distorsionan los estímulos sensoriales, amplifican elementos como los colores, bordes y contornos. Este proceso tiene la función de construir una representación mental del mundo espacial tridimensional que nos rodea.⁷² Durante este proceso automático de percepción, el cerebro determina la posición de los objetos en la escena, a esto se le llama segregación figura-suelo o figura-fondo. De modo que, al observar una escena, agrupamos los objetos visualmente similares y utilizamos la *memoria semántica* (el conocimiento previo que tenemos) y la *memoria episódica* (nuestra memoria personal) para identificar los objetos y hacer predicciones sobre las formas que vemos en el ambiente.⁷³ La identificación de formas y objetos se acelera mediante el procesamiento descendente.

71. El acrónimo I-SKE se refiere a: I= intención del artista, S=sensaciones, K=conocimiento, E=emociones. Véase Shimamura, *Experiencing Art*, 25.

72. Shimamura, *Experiencing Art*, 49.

73. Shimamura, *Experiencing Art*, 131.

La simulación corporizada

Los procesos cognitivos se han estudiado, por lo general, como fenómenos que ocurren dentro del cráneo. Sin embargo, las teorías sobre percepción corporizada consideran que los procesos perceptuales se extienden hacia el cuerpo y su relación con el mundo que lo rodea.

Las teorías de percepción corporizada se vinculan con el modelo de cognición situada y cognición extendida, aunque existe discrepancia entre los enfoques. El fisiólogo ecológico J. Scott Turner indica que algunos procesos fisiológicos, como el metabolismo, la transferencia de energía y la homeostasis se extienden más allá de las fronteras del organismo, lo que sustenta la idea de que la fisionomía de los organismos se amplía más allá de sus cuerpos.⁷⁴ De acuerdo con Robert A. Wilson y Andy Clark, el concepto de cognición situada se vuelve cognición extendida si consideramos las interrelaciones de los organismos con su medio ambiente.⁷⁵ En el modelo de cognición extendida, también conocido como computación amplia, el ser humano es un organismo inmerso en ambientes complejos con abundantes fuentes de información, en donde los procesos cognitivos ocurren dentro de un contexto amplio. La cognición extendida ocurre cuando los recursos internos y externos al organismo, se integran para permitir el funcionamiento de un sistema más amplio que abarca tanto los aspectos biológicos como los recursos naturales, tecnológicos o socioculturales.⁷⁶ Sus implicaciones en el campo de la neuroestética podrían señalar la conceptualización del entorno visual como parte de los sistemas externos integrados al organismo humano. Desde esta perspectiva, las artes podrían conceptualizarse como herramientas prostéticas que nos permiten comprender, percibir e intercambiar experiencias, emociones o significados.

La cognición situada y la percepción corporizada constituyen los mecanismos primordiales mediante los cuales experimentamos el mundo.⁷⁷ Por su

74. J. Scott Turner, *The Extended Organism: The Physiology of Animal-built Structures* (Cambridge: Harvard University Press, 2002).

75. Robert A. Wilson y Andy Clark, "How to Situate Cognition: Letting Nature Take Its Course", en *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, eds. Philip Robbins y Murat Aydede (Cambridge: Cambridge University Press, 2009): 55-77.

76. Wilson y Clark, "How to Situate Cognition", 64.

77. Perla Carrillo Quiroga y Julio César Chacón Hernández, "La percepción del espacio en realidad virtual, correlación entre posibilidades de acción y presencia espacial", *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, año 9, núm. 23 (julio de 2021): 1-22.

parte, la percepción corporizada hace énfasis en la experiencia del cuerpo, tanto sensorial como motora. Los antecedentes de esta línea de investigación pueden localizarse en la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty.⁷⁸ En las últimas dos décadas hemos visto la reconceptualización de la percepción como un proceso corporizado e intersubjetivo en la neurociencia, arraigado no sólo en la mente, sino en el cuerpo humano y sus sentidos. Este enfoque poscognitivo disuelve la frontera entre el ser perceptual y el mundo material, y rompe con el modelo cartesiano predominante hasta finales del siglo xx.⁷⁹ Los discursos neocartesianos fueron atacados desde diversos flancos a partir de 1980, en la fenomenología, la biología, la psicología y la neurociencia.⁸⁰ Esta disolución de la división entre cuerpo y mente es evidente también en los problemas de la inteligencia artificial, los estudios de realidad virtual y las tecnologías que permiten al cuerpo humano exceder su capacidad física y perceptual, como las prótesis robóticas.⁸¹

Vittorio Gallese concibe la experiencia estética como aquella en donde se privilegian los elementos sensomotores y afectivos de objetos perceptuales, sobre todo mediante el concepto de corporización. La estética experimental de Gallese se enfoca en la recepción de imágenes al investigar los mecanismos neurofisiológicos cerebrales y corporales que permiten la interacción humana con el mundo.⁸² Gallese propone un estudio corporizado de la relación entre el cerebro-cuerpo y las expresiones artísticas. No sólo explora los procesos cognitivos y cerebrales, sino que utiliza un enfoque que abarca el concepto de corporización (del inglés *embodiment*), el cual concibe la percepción como un proceso arraigado tanto en el cuerpo como en el cerebro. Gallese escribe que la experiencia humana del mundo involucra mecanismos corporales y cerebrales intersubjetivos, que se basan en la interacción interpersonal y social, así como sus efectos en los niveles perceptual y cognitivo. Una de las teorías más relevantes en esta área es la de la simulación corporizada (del inglés *embodied simulation*), se refiere a un mecanismo en el cerebro en donde las acciones de

78. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trad. Colin Smith (Londres: Routledge, 1962 [1945]).

79. Simon Penny, *Making Sense: Cognition, Computing, Art and Embodiment* (Cambridge: MIT, 2017).

80. Penny, *Making Sense*, 176.

81. Anna Munster, *Materializing New Media, Embodiment and Information Aesthetics* (Hanóver: Dartmouth University Press, 2006).

82. Gallese, "The Problem of Images", 72.

otras personas son simuladas internamente por las neuronas del observador.⁸³ La teoría de la simulación corporizada se basa en las neuronas espejo, que son neuronas premotoras activadas en el cerebro cuando realizamos una acción y cuando observamos la misma acción en otras personas. Según esta teoría, el acto de ver la expresión facial en el rostro de alguien más dispara este mecanismo interno, y causa que internalicemos de forma empática la emoción que observamos.⁸⁴ En otras palabras, que reflejemos las acciones que observamos en los demás dentro de nosotros mismos.⁸⁵ David Freedberg y Vittorio Gallese ilustran el mecanismo empático detrás de las imágenes, al mostrar cómo la simulación corporizada genera sentimientos empáticos durante la experiencia estética.⁸⁶ Al observar a otros, resonamos mutuamente con nuestros sentidos, comprendemos de manera interna (no abstracta pero mediante una cognición corporizada) las acciones, emociones, posturas y gestos de los demás. Cuando miramos una obra de arte, ocurre algo similar, resonamos con las imágenes de los objetos, cuerpos, paisajes o formas que vemos, sentimos internamente la expresividad de las representaciones artísticas. El gesto de una mano le comunica directo a nuestro cuerpo ese mismo movimiento.

La simulación corporizada, escribe Gallese, puede ser el vehículo de las cualidades proyectadas en la experiencia estética, donde nuestra identidad, el contexto y nuestras emociones moldean la forma en que nos relacionamos con los objetos perceptuales.⁸⁷ Pero esta teoría no abarca sólo la representación visual antropomórfica, sino que puede aplicarse al arte abstracto. En un experimento, Gallese descubrió que, al observar las consecuencias de los gestos de los artistas en las pinturas, los espectadores también los simulaban de forma interna, activaron parte de su sistema en la corteza motora, a pesar de no activar los músculos de las manos o de los brazos. Los espectadores realizaron una *abducción de inferencia* en la que la contemplación del resultado del

83. Vittorio Gallese y Michele Guerra, “Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies”, *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, núm. 3 (2012): 183-210, 184.

84. Vittorio Gallese, “Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, núm. 4 (marzo de 2005): 23-48.

85. Giacomo Rizzolatti y Corrado Sinigaglia, “The Functional Role of the Parieto-frontal Mirror Circuit: Interpretations and Misinterpretations”, *Nature Reviews Neuroscience*, núm. 11 (marzo de 2010): 264-274.

86. David Freedberg y Vittorio Gallese, “Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience”, *Trends in Cognitive Sciences* 11, núm. 5 (mayo de 2007): 197-203.

87. Gallese, “The Problem of Images”, 75.

gesto creativo del artista lleva a la simulación de su causa.⁸⁸ Gallese se basa en el concepto de abducción de Alfred Gell, en el cual —siguiendo la semiótica de Charles Sanders Pierce— se refiere a un caso de inferencia sintética, basada en afirmar el antecedente desde el consecuente, por ejemplo: *una sonrisa indica una actitud amistosa* o *el humo indica que hay fuego*. La abducción permite formarnos una noción de los “otros sociales”.⁸⁹

La neuroestética evolutiva y el valor hedónico del arte

Uno de los recursos de la neuroestética es la interpretación de la percepción humana desde la psicología evolutiva, un área conocida como estética evolutiva.⁹⁰ Esta postura nos dice que nuestras habilidades mentales, así como nuestros rasgos físicos, evolucionaron para mejorar la supervivencia. Al percibir la belleza en objetos, escenas o personas, a nivel evolutivo detectamos recursos que nos ayudarían a vivir una vida mejor o más saludable. Camilo J. Cela-Conde y colaboradores escriben que la percepción estética es un rasgo exclusivo del ser humano que nos diferencia de otros primates.⁹¹ Las características evolutivas que distinguen al *Homo sapiens* como la mente simbólica y el lenguaje son por lo común atribuidas a la expansión de la corteza prefrontal. La estética evolutiva se ha enfocado sobre todo en dos aspectos: las preferencias de paisajes para la selección de hábitat y las preferencias de belleza humana para seleccionar una pareja.⁹² Chatterjee indica que algunos rasgos humanos considerados hermosos pueden interpretarse también como signos de salud o fertilidad, mientras que algunas escenas naturales consideradas bellas pueden indicar un espacio abundante en recursos naturales.⁹³ Uno de los problemas de la neuroestética evolutiva es que gran parte de sus estudios utilizan pinturas del siglo XIX,

88. Vittorio Gallese, “The Aesthetic World in the Digital Era, a Call to Arms for Experimental Aesthetics”, *Reti, Saperi, Linguaggi* 1, núm. 17 (enero-junio de 2020): 55-84.

89. Alfred Gell, *Art and Agency: An Antropological Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 13-33.

90. Karl Grammer y Eckart Voland, eds., *Evolutionary Aesthetics* (Berlín: Springer-Verlag, 2003).

91. Cela-Conde, Marty, Maestú, Ortiz, Munar, Fernández, Roca, Rosselló y Quesney, “Activation of the Prefrontal Cortex”.

92. Francis Steen, “A Cognitive Account of Aesthetics”, en *The Artful Mind* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 57-72.

93. Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, 303.

evitan la complejidad conceptual del arte moderno y contemporáneo.⁹⁴ Aunque algunos estudios recientes emplean imágenes de arte abstracto, es necesario formular una teoría de neuroestética que abarque un rango más amplio de producción artística.

La estética evolutiva que propone Chatterjee apunta hacia una paradoja: la experiencia estética *del arte* no siempre parece ser útil para la supervivencia. Es fácil relacionar el arte clásico con la psicología evolutiva, pero el arte moderno y el arte contemporáneo presentan un reto mayor. El arte contemporáneo nos ayuda a comprender el mundo mediante formas inusuales que despiertan nuestra imaginación, asombro y curiosidad. Sin embargo, no siempre derivamos emociones con valencia positiva del arte contemporáneo. Algunas obras pueden provocar sensaciones como incomodidad o repulsión y emociones como temor, angustia o tristeza. Desde la perspectiva de la neurociencia, el placer que sentimos al contemplar una obra de arte está relacionado con su valor hedónico. El procesamiento hedónico motiva el comportamiento de modo que influye en nuestras decisiones. En general, gran parte de nuestro comportamiento está orientado a buscar experiencias placenteras y evitar experiencias desagradables o dolorosas mediante la valoración hedónica de las sensaciones.⁹⁵ El valor hedónico se asocia, más que a las propiedades inherentes del objeto o estímulo, a su utilidad homeostática para el organismo.⁹⁶ Phil A. Russell escribe que, en los últimos años, estudios experimentales han enfatizado el valor significativo y asociativo de las obras de arte.⁹⁷ Parte del placer que encontramos en observar obras de arte se debe a nuestra habilidad para comprenderlas e interpretar su significado. En un experimento realizado por Russell, predijo que proveer información al espectador en la forma de títulos y descripciones sobre pinturas abstractas y semiabstractas aumentaría el valor hedónico y significativo que percibe el espectador.⁹⁸ Cuando el espectador comprende lo que observa, es más probable que experimente placer o que le otorgue un valor al significado de la obra.

94. Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, 32.

95. Dan-Mikael Ellingsen, Siri Leknes y Morten Kringsbach, "Hedonic Value", en Tobias Brosch y David Sanders, eds., *Handbook of Value: Perspectives from Economics, Neuroscience, Philosophy, Psychology and Sociology* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 265-286.

96. Ellingsen, Leknes y Kringsbach, "Hedonic Value", 280.

97. Phil A. Russell, "Effort After Meaning and the Hedonic Value of Paintings", *British Journal of Psychology*, núm. 94 (febrero de 2003): 99-110.

98. Russell, "Effort After Meaning", 99.



2. Damien Hirst, *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything*, 1996, vidrio, acero pintado, silicón, acrílico, cables plásticos, vacas y formaldehído, 12 partes, cada una de 217 × 102 × 53 cm. The Saatchi Gallery, Londres. © Damien Hirst and Science Ltd. Todos los derechos reservados, DACS/Artimage 2022. Foto: Stephen White & Co. D.R.©Damien Hirst/ARS/Somaap/2022.

Podemos especular sobre cómo la función evolutiva del arte contemporáneo está relacionada con la comprensión del mundo y la formación de nuestra identidad. Por ejemplo, la instalación de Damien Hirst, *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (fig. 2), presenta el cuerpo de una vaca y un toro seccionados en forma vertical en doce partes, cada una colocada en un tanque de vidrio lleno de formaldehído. Los fragmentos de los animales están posicionados en direcciones opuestas de modo que están intercalados, y resultan en una composición con una cabeza en cada extremo. Sin duda, la obra puede provocar asombro, disgusto, repulsión o temor. Hirst argumenta que la pieza explora la violencia de las relaciones amorosas, la cual yace en la imposibilidad de tratar de unir a dos personas.⁹⁹

Muchos artistas contemporáneos rompen con las convenciones en el arte, por ejemplo, Matthew Barney, Samuel Salcedo y Maurizio Cattelan. Sus obras cuestionan el *status quo* a partir de una tradición artística que inicia con el *avant-garde* a principios del siglo xx. Parte de su importancia es la habilidad

99. El texto original en inglés se publicó en el sitio del artista (consultado en febrero de 2020), <https://www.damienhirst.com/exhibitions?p=10>.

de romper con las estructuras sociales y políticas establecidas, el academicismo y las normas de la tradición artística. Así, formulan experiencias estéticas provocativas que exploran un concepto por medio de prácticas inusuales, que facilitan un tipo de conocimiento que nos ayuda a comprender y cuestionar el mundo en el que vivimos. El arte contemporáneo produce discursos visuales capaces de reformular las relaciones del espectador con el mundo que lo rodea, pone a prueba sus propios procesos de significación. Estos planteamientos pueden parecer difíciles de comprender mediante la psicología evolutiva y nos llevan a formular preguntas como: ¿por qué nos atraen los objetos perceptuales inusuales, ambiguos o extraños?, ¿qué procesos neurales y cognitivos despierta el arte contemporáneo?, ¿es posible que mediante la contemplación estética del arte contemporáneo derivemos conocimientos útiles para nuestra evolución?

El gusto por el arte contemporáneo puede entenderse como una forma de experiencia estética que revela perspectivas significativas sobre el mundo actual o sobre nosotros mismos. Francis Steen propone que la experiencia estética es una forma de verdad que utilizamos para la construcción de nuestra identidad. Esto ocurre en un sentido literal, los mecanismos sensoriales necesitan calibrarse en la infancia temprana por medio de su uso, de este modo, aprendemos a ver y a distinguir el espacio, las formas y las líneas en el medio ambiente, porque estamos expuestos a estos estímulos desde que nacemos. Según Steen, la atracción que experimentamos hacia ciertos objetos y eventos refleja la necesidad biológica de ubicar cierta información en el ambiente, como un suplemento a la información genética.¹⁰⁰ Para Steen, la experiencia estética es una meta en sí misma, porque provee información útil para la adaptación y para la autoconstrucción. De modo similar, Mark Johnson escribe que la identidad del ser humano se encuentra en un proceso constante de construcción, el cual surge de la intersección entre la corporización y su entorno. Por tanto, la experiencia del arte es fundamental para la formación de la identidad porque optimiza nuestro sentido de significación.¹⁰¹

100. Francis Steen, "Chapter 3. A Cognitive Account of Aesthetics", en *The Artful Mind, Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, ed. Mark Turner (Oxford: Oxford University Press, 2006): 61, 57.

101. Mark Johnson, *The Aesthetics of Meaning and Thought, the Bodily Roots of Philosophy, Morality and Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2018), 203.

Atención y saliencia

A pesar de que incontables estímulos bombardean nuestros sentidos cada día, el cerebro y el cuerpo integran la información mediante los diferentes mecanismos de percepción, lo que nos permite experimentar el mundo con una aparente unidad y coherencia.¹⁰² Los procesos cognitivos y neurales que ocurren en el cerebro y cuerpo, como los antes mencionados descendentes y su concomitancia con la información sensorial ascendente, o el enfoque de nuestra atención y su resonancia hacia elementos significativos en el mundo que percibimos, son fenómenos que conforman la experiencia de la consciencia humana. Gracias a esto, podemos desarrollar un sentido de identidad y de continuidad en la vida. El cerebro es un sistema con autoorganización capaz de aprender de modo autónomo, rápido y estable, enormes cantidades de información en un ambiente no estacionario. Los estados conscientes en el cerebro son estados resonantes que disparan el aprendizaje de representaciones sensoriales y cognitivas. David J. Chalmers, Robert M. French y Douglas Hofstadter escriben que uno de los grandes problemas de la neurociencia cognitiva es la forma en que las personas comprendemos nuestro entorno al procesar de forma constante grandes cantidades de datos que llegan a nuestros sentidos.¹⁰³ A este proceso se le conoce como percepción de alto nivel, la cual está influida por factores como creencias, objetivos y contexto. La percepción de alto nivel se distingue porque es semántica, es decir, que con frecuencia extrae significados de las situaciones. La *saliencia* es la capacidad de nuestro cerebro de integrar múltiples estímulos perceptuales y decidir cuáles de ellos requieren de nuestra atención inmediata. Es un mecanismo selectivo que realiza el cerebro constantemente en la vida diaria y que permite mitigar los estímulos no prioritarios para concentrarnos en los más urgentes o necesarios para lograr objetivos concretos.¹⁰⁴ De modo que cuando observamos una obra de arte, la saliencia nos permite concentrar nuestra atención en los elementos más relevantes para

102. Grossberg, “The Link Between Brain Learning”, 2.

103. David J. Chalmers, Robert M. French y Douglas Hofstadter, “Chapter 4. High-level Perception, Representation, and Analogy: A Critique of Artificial-Intelligence Methodology”, en *Fluid Concepts and Creative Analogies, Computer Models of the Fundamental Mechanisms of Thought* (Nueva York: Basic Books, 1996): 169-193.

104. María José Sampedro, Manuel J. Blanco, Dolores Ponte y Luz I. Leiros, “Saliencia perceptiva y atención”, en *La atención (VI): un enfoque pluridisciplinar*, eds. Elena Añaños, Santiago Estaún y María Teresa Mas (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010), 91-104.

nuestros intereses u objetivos. Además, intervienen los mecanismos de reconocimiento visual.

Mecanismos de reconocimiento visual en el arte

Una idea clave es que el cerebro tiene recursos de atención y espacio neural limitados; por lo que en todas las etapas de procesamiento se genera una señal que produce activación límbica y lleva la atención hacia puntos que asemejan objetos conocidos.¹⁰⁵ Vilayanur S. Ramachandran y William Hirstein examinan los procesos de reconocimiento visual, como el efecto de cambio máximo, el espacio de postura y la agrupación y vinculación perceptual.¹⁰⁶ El efecto de cambio máximo se refiere al reconocimiento de cualidades visuales en el aprendizaje, como reconocer patrones en las imágenes. El concepto del espacio de postura, se refiere al reconocimiento de posturas o posiciones corporales, por ejemplo, la postura de ataque o una postura que indica tristeza o depresión. Este proceso nos permite identificar las emociones en las posturas corporales que observamos en las artes visuales. Por ejemplo, en la pintura *Hope Comforting Love in Bondage*, de Sidney Harold Meteyard (fig. 3), las emociones en los personajes se expresan por medio de su lenguaje corporal. Podemos relacionar este mecanismo de reconocimiento visual con la teoría de Gallese sobre simulación corporizada.

Este mecanismo empático puede ocurrir en objetos antropomórficos, por ejemplo, en la fotografía *Black and White Bunny #1* de Sarah Lucas (fig. 4), vemos una figura fabricada con medias rellenas posicionada en una silla. La forma comunica una postura corporal que parece hablar de una sensación de abandono, languidez o cansancio.

Otro tipo de reconocimiento visual es la agrupación y vinculación perceptual, se refiere al proceso de unir rasgos correlacionados para crear objetos unitarios o eventos. La agrupación de rasgos visuales lleva a la sincronización de potenciales de acción en las neuronas que extraen esos mismos rasgos. Cuando estamos frente a una imagen saturada de información, enfocar la atención resulta difícil, puesto que el conjunto de estímulos visuales compete

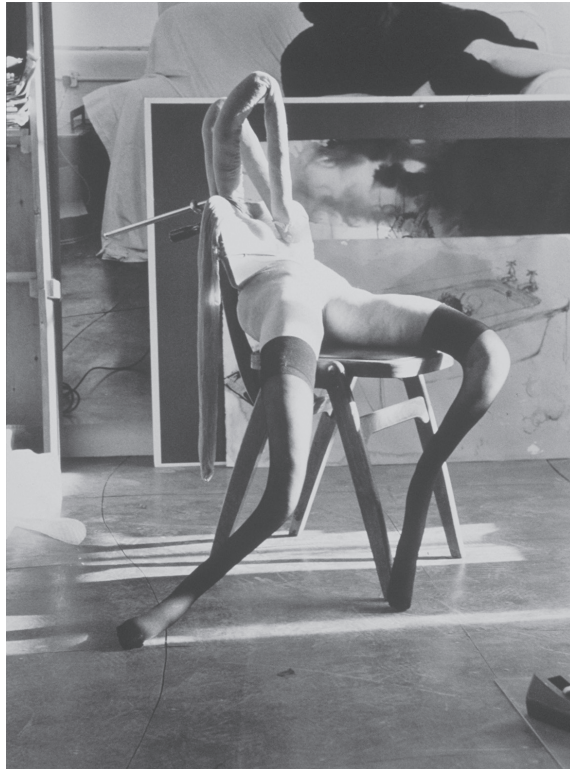
105. Vilayanur S. Ramachandran y William Hirstein, "The Science of Art, A Neurological Theory of Aesthetic Experience", *Journal of Consciousness Studies* 6, núms. 6-7 (enero de 1999): 21.

106. Ramachandran y Hirstein, "The Science of Art", 15-51.



3. Sidney Harold Meteyard, *Hope Comforting Love in Bondage*, 1901, 104.2 × 109.2 cm. Birmingham Museum Trust, Birmingham.

por captar nuestra mirada. En cambio, cuando observamos una imagen simple o un diseño con elementos aislados, la atención se dirige de modo más eficiente. Así, los rasgos similares se agrupan en formas u objetos para facilitar su reconocimiento. De acuerdo con Ramachandran y Hirstein, respondemos con una atención más enfocada cuando miramos imágenes con bordes claramente definidos. Las células en la retina, en el núcleo geniculado lateral (NGL) y en la corteza visual responden sobre todo a los bordes, es decir, a los cambios en luminancia; pero no a superficies de color plano, así que una línea o una caricatura estimula estas células de una manera tan efectiva como



4. Sarah Lucas, *Black and White Bunny #1*, 1997, 122 x 91 cm. Tate Modern, Londres. © Tate Modern, P78227.

una fotografía a medio tono.¹⁰⁷ Cuando vemos un dibujo lineal en blanco y negro, el impacto en nuestra atención es mayor comparado con observar una fotografía a color. Esto sucede porque las células en la retina son estimuladas por los bordes y son indiferentes a las regiones visuales homogéneas. Por este motivo, cuando miramos imágenes con más información como textura, sombreado y tonos de color, los datos redundantes pueden distraer los recursos limitados de atención de las características distintivas del objeto.¹⁰⁸ De modo que nuestro cerebro amplifica los rasgos más definidos y los acentúa para dirigir nuestra atención.

107. Ramachandran y Hirstein, "The Science of Art", 25.

108. Shimamura, *Experiencing Art*, 48.

Conclusión

La diversidad de los mecanismos que subyacen a la percepción estética revela la complejidad del cerebro humano. La relevancia de la neuroestética en el estudio de las artes visuales consiste en su capacidad de actualizar los modelos teóricos, al descartar la concepción de la experiencia estética como un fenómeno exclusivo a las artes. Dos aportaciones clave son el papel que tiene el valor hedónico en la experiencia del arte y la simulación corporizada como mecanismo empático e intersubjetivo en la percepción visual. La experiencia estética del arte vista desde el enfoque de la percepción corporizada es una forma mediada de intersubjetividad que abarca un involucramiento prelingüístico, más allá de las emociones, en el que el observador internamente mimetiza la expresividad de la obra. Este tipo de reconocimiento empático puede abrir diálogos que nos lleven a la comprensión de otras formas de expresión artística desde la materialidad del cuerpo. La investigación en neuroestética experimental continuará elucidando la base biológica de la percepción humana. Este campo de investigación tendrá aplicaciones en el desarrollo de los sistemas de percepción en inteligencia artificial y robótica en un futuro cercano. Sin duda, surgirá un mayor número de preguntas sobre la conciencia humana y su reproducibilidad. ♣

Obras, documentos

De la *alegre compañía* a la parábola evangélica y al desierto bíblico (o viceversa): a propósito de un cuadro atribuido al pintor flamenco Joos van Winghe

From the *Merry Company* to the Evangelical Parable and the Biblical Desert (or Vice Versa): on the Subject of a Painting Attributed to the Flemish Painter Joos van Winghe

Texto recibido el 19 de noviembre de 2020; aceptado el 10 de marzo de 2021, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2022.120.2779>

José Javier Azanza López Universidad de Navarra, jazanza@unav.es,
<https://orcid.org/0000-0002-0375-7899>

Líneas de investigación Iconografía e iconología; emblemática y cultura visual.

Lines of research Iconography and iconology; emblem studies and visual culture.

Publicación más relevante “*Cargado el cuerpo de vicios...* Catequesis, iconografía y emblemática en torno al sexto mandamiento”, en Rafael García Mahiques y Sergi Doménech García, eds., *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico* (Valencia: Universitat de València, 2015), 155-172.

Resumen Este trabajo tiene su origen en el recurso del “cuadro dentro del cuadro” característico de la pintura costumbrista de Flandes y de los Países Bajos en los siglos XVI y XVII, en la que las denominadas *Merry Companies* (*alegres compañías*) conectan con frecuencia con pasajes bíblicos o mitológicos para alcanzar una lectura en clave moral. En este contexto se inscribe *Compañía elegante, tocando con antorchas* (1570-1603), atribuido a Joos van Winghe, escena nocturna con la música como protagonista en la que el virginal que toca una muchacha está decorado con una escena de difícil interpretación. Un análisis más profundo nos conducirá por diversos escenarios que transitan desde el desierto bíblico y la parábola evangélica hasta la fiesta galante, por medio de los cuales se teje una tupida red de pensamiento encaminada, en última instancia, a la denuncia de los deleites mundanos y a adoptar una actitud vigilante ante el Juicio Final.

Palabras clave Pintura; grabado; flamenco; neerlandés; siglos XVI y XVII; Joos van

Winghe; *Alegres compañías*; Libro de los Números; Evangelio de san Mateo; iconografía; cultura visual.

Abstract This work finds its origin in the artistic device of the “picture within a picture”, especially characteristic of Flemish and Dutch genre painting of the sixteenth and seventeenth centuries, where “Merry Companies” frequently connect with biblical or mythological passages in order to attain an interpretation in a moral key. In this context is inscribed *Elegant Company, Making Music with Torchlight* (1570-1603), attributed to Joos van Winghe: a night scene with music as protagonist, in which the virginal played by a woman is decorated with a subject difficult to identify. A deeper analysis leads through various scenarios, from the biblical desert and the evangelical parable to the *fête galante* or “courtship party”. All these elements combine to weave a dense network of thought ultimately aimed at denouncing worldly pleasures and exhorting a vigilant attitude in view of the Last Judgment.

Keywords Flemish; Dutch; painting; engraving; sixteenth and seventeenth centuries; Joos van Winghe; *Merry Companies*; Book of Numbers; Gospel of Saint Matthew; iconography; visual culture.

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

De la alegre compañía a la parábola evangélica y al desierto bíblico (o viceversa):

*a propósito de un cuadro atribuido
al pintor flamenco Joos van Winghe*

Una fiesta galante a la luz de las antorchas

Suenan los acordes musicales en el interior de una amplia estancia que marca una perspectiva en sucesivos planos de profundidad. Un grupo de once personajes, siete hombres y cuatro mujeres, disfruta de los placeres de la lectura y de la música, con cuatro instrumentistas (dos hombres tocan el contrabajo y la flauta travesera, y dos mujeres el laúd y el virginal) y un quinto que, en el umbral de entrada, sostiene en la mano derecha un laúd. Completa la alegoría musical un bodegón sobre la mesa del primer plano compuesto por un libro con partituras, un trombón, un laúd, un violín pequeño o *viola da braccio*, una flauta dulce cónica y una flauta dulce tenor, a los que se suma el arpa diatónica que reposa en el otro extremo.¹ Las antorchas que portan dos hombres y un muchacho declaran, junto a la vela en su candelero que reposa sobre el mueble del virginal (¿símbolo, al igual que los instrumentos musicales, de la vanidad y brevedad de la vida?), que se trata de una escena nocturna, momento propicio para entregarse a los placeres y deleites mundanos.

1. Para la identificación de los instrumentos musicales, véase <https://www.recorderhomepage.net/recorder-iconography/artists-w/> (consultado el 22 de octubre de 2020).

A esta descripción obedece *Compañía elegante, tocando con antorchas* (subastado en Viena, Dorotheum, el 6 de octubre de 1999, lote 184)² (fig. 1), un óleo sobre lienzo atribuido a Joos van Winghe (Bruselas, ca. 1544-Fráncfort, 1603), uno de los pintores más representativos del manierismo flamenco.³ Entre los diversos temas que practicó no faltan las escenas de género con intención moralizante, fiestas y mascaradas nocturnas iluminadas por antorchas en las que los músicos tocan instrumentos y las parejas se abandonan al juego, al baile y a los placeres de la mesa y del amor.⁴ Pueden adscribirse dentro de las *alegres compañías*, que conectan con frecuencia, mediante el recurso del “cuadro dentro del cuadro”, con pasajes bíblicos para extraer de ellos una enseñanza moral, a la vez que son susceptibles de una lectura en clave sociopolítica.⁵

Una fiesta galante a la luz de las antorchas, con un grupo de jóvenes dedicado a la diversión. ¿O, quizás, detrás de la naturaleza lúdica de la escena subyace otro significado, bien desde el principio, bien asumido *a posteriori*? Un análisis más profundo, en el contexto de la producción artística de los Países Bajos en los siglos XVI y XVII, permitirá tejer una tupida red en la que dos asuntos bíblicos contribuyen a redefinir el tema: una parábola evangélica en clave escatológica y un episodio del pueblo de Israel en su peregrinación por el desierto.

2. Véase <https://www.dorotheum.com/en/l/6002850/> (consultado el 20 de octubre de 2020).

3. Formado en Italia (Parma y Roma) y en Francia (París, Escuela de Fontainebleau), Joos van Winghe desarrolló su producción entre Bruselas, donde se convirtió en pintor de la corte del gobernador de los Países Bajos, Alejandro Farnesio (con quien ya había coincidido en su etapa parmesana), y Fráncfort, ciudad en la que se instaló en 1584, donde alcanzó el favor del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Rodolfo II, gracias a la influencia en la corte del también pintor Bartholomeus Spranger. En su lenguaje formal, caracterizado por la grandilocuencia compositiva y el hábil equilibrio cromático, se aprecian ecos de Spranger y del manierismo italiano (Parmigianino), así como influencias puntuales de Correggio, Girolamo Bedoli y El Greco. Véase Karel van Mander, *Het Schilder-boek* (Haarlem: Paschier van Wesbusch, 1604), 264r-264v.

4. Se conserva un lienzo idéntico a éste (de ubicación desconocida, subastado por Christie's el 30 de octubre de 1998, sin vender), atribuido a su hijo Jeremias van Winghe (Bruselas, 1578-Fráncfort, 1645), en <https://www.recorderhomepage.net/recorder-iconography/artists-w/> (consultado el 22 de octubre de 2020).

5. Así lo entiende Veronique Bucken, para quien las fiestas y mascaradas adquieren su significado completo en el contexto de los calvinistas emigrados a Fráncfort, dado que en las Provincias del Sur estaba prohibido criticar a la alta burguesía formada por las élites hispanas, y este tipo de reproche se desarrollará en un entorno social mucho más popular. Veronique Bucken, “Joos van Winghe (1542/4-1603). Peintre à Bruxelles, en Italie et à Francfort”, vol. 1, tesis de doctorado (Bruselas: Université Libre de Bruxelles, 1991), 190-191.



1. Atribuido a Joos van Winghe, *Compañía elegante, tocando con antorchas*, 1570-1603, óleo sobre lienzo, 115 × 195,5 cm. Colección particular.

Cuando las vírgenes necias de la parábola hacen fiesta

En 1615 veía la luz el *Álbum con representaciones de sibilas y otros ejemplos de virtud*,⁶ del dibujante, grabador y editor neerlandés Crispijn van de Passe, el Viejo (Arnhemuiden, 1564-Utrecht, 1637)⁷ según Maarten de Vos. Daba principio

6. *Duodecim Sibyllarum imagines, in aes eleganter incisae: additae in super singularum breves descriptiones* (Traiecti Batavorum: Cr. Passaei, 1615), <http://hdl.handle.net/10934/RMOOI.CO-LECT.420447> (consultado el 18 de octubre de 2020).

7. Crispijn van de Passe, el Viejo, fue el fundador de una importante saga de artistas que llegó hasta el siglo XVIII. Representa a las familias de grabadores que, a causa de sus creencias religiosas, tuvieron que dispersarse por toda Europa, se establecieron inicialmente en Colonia y más tarde en Utrecht. Fue autor de una copiosa producción de imágenes religiosas, mitológicas y alegóricas, y retratos, editados tanto en forma de estampas sueltas como organizadas en series recogidas en libros o álbumes como el que nos ocupa, en los que la imagen primaba sobre el texto. En su primera época en Amberes grabó a partir de artistas flamencos, especialmente Maarten de Vos, y realizó también paisajes según Jan Brueghel, la mayoría publicados por Philip Galle. Ilja M. Veldman, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670). A Century of Print Production* (Róterdam: Sound & Vision Publishers, 2001); y Elena María Santiago Páez y Concha Huidobro Salas, “Rubens, Van Dyck y el grabado europeo de su época”, en *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2015), 334-335 y 356-357.

con la serie de doce sibilas,⁸ a la que seguían seis series con ejemplos de virtud y santidad: ocho virtudes,⁹ las parábolas de las vírgenes prudentes y necias (Mt 25:1-13) y del hijo pródigo (Lc 15:11-32), otras siete virtudes,¹⁰ nueve ejemplos de personajes virtuosos¹¹ y, por último, seis paisajes con santos.¹²

El álbum alcanzaba así 52 grabados, siete de ellos dedicados a la parábola de las vírgenes prudentes y necias, precedidos por un frontispicio alegórico que lleva por título: *Vigilate quia nescitis diem neque horam qua filius hominis veniet* (Velad, pues, porque no sabéis ni el día ni la hora, Mt 25:13).¹³

La parábola de las diez vírgenes,¹⁴ cinco necias y cinco prudentes¹⁵ (Mt 25:1-13), así como la ulterior de los talentos (Mt 25:14-30), es una llamada a estar vigilantes ante el día del Juicio Final; no es suficiente con esperar el aconte-

8. Délfica, Eritrea, Cumea, Samia, Cumana, Helespóntica, Líbica, Pérsica, Frigia, Tiburtina, Europea y Agripina. A propósito de ésta y otras series sibilinas de Crispijn van de Passe, así como de su repercusión europea y americana (pinturas de Pedro Sandoval en el Palacio de la Autonomía de la Ciudad de México), véase Santiago Sebastián, “Iconografía de las sibilas del pintor novohispano Sandoval”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 7 (1982): 51-76; José Miguel Morales Folguera, *Las sibilas en el arte de la Edad Moderna, Europa mediterránea y Nueva España* (Málaga: Universidad de Málaga, 2007); y Agustina Rodríguez Romero y Almerindo Ojeda, “Sibilas en Europa y América: repercusiones del *Sibyllarum icones* de Crispijn de Passe en los siglos XVII y XVIII”, *Archivo Español de Arte*, LXXXVIII, núm. 351 (2015): 263-280.

9. Caridad, Gracia, Justicia, Prudencia, Providencia de Dios, Justicia inviolable, Paz y Fe o Confianza.

10. Humildad, Austeridad, Castidad, Caridad, Paciencia, Bondad y Laboriosidad.

11. Josué, el rey David, Judas Macabeo, el rey Arturo, Alejandro Magno, Héctor de Troya, Julio César, Carlomagno y Godofredo de Bouillon.

12. San Jerónimo, María Magdalena en dos ocasiones, san Juan Bautista, san Onofre y san Antonio.

13. En <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?set=RP-P-1983-45#/RP-P-1983-45-22,33>; https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0612-2041; <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000005630> (consultados el 18 de octubre de 2020).

14. Diez es un número empleado con suma frecuencia en la Sagrada Escritura, una cifra redonda que expresa totalidad y perfección (el Decálogo del Sinaí) y cuya relevancia se detecta en multitud de lugares del Antiguo y del Nuevo Testamento, también en el primer evangelista. Luis Sánchez Navarro, *El logos del reino. Las diez parábolas de Mateo* (Estella: Verbo Divino, 2013), 32-37 y 176.

15. Para Cirilo de Alejandría (*Fragmentos sobre el Ev. de Mateo*, 280), las cinco vírgenes necias y las cinco prudentes simbolizan toda la humanidad dividida en cinco edades: infancia, adolescencia, juventud, madurez y vejez, de manera que en cada tiempo hay almas santas y almas impías. Manlio Simonetti, *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patristica. Nuevo Testamento, 1b. Evangelio según san Mateo (14-28)* (Madrid: Ciudad Nueva, 2006), 271-272.

cimiento definitivo, hay que mantener viva la fe y hacer buenas obras (san Agustín, *Sermones*, 93).¹⁶ En el horizonte decididamente escatológico de la parábola (es la única que emplea un tiempo verbal en futuro: “será semejante”, para referirse a la venida del Reino de los Cielos), las vírgenes prudentes son retratadas como buenas cristianas, en tanto que las insensatas representan la distracción con los placeres mundanos. La enseñanza moral que se extrae es clara: hay que estar preparado para la muerte en todo momento mediante una actitud vigilante que mantenga viva la llama de la fe por medio de las buenas obras, de una profunda caridad y de la infinita misericordia de Dios.¹⁷

Los siete grabados de la serie de Crispijn van de Passe recorren los sucesivos momentos de la parábola del primer evangelista, que tiene su punto culminante a medianoche, cuando una voz turba el sueño de las diez vírgenes ante la inminente llegada del novio y deben preparar sus lámparas, elemento indispensable para participar en la comitiva nupcial.¹⁸

Nos interesa el cuarto de ellos, que lleva por título *Las cinco vírgenes insensatas bailan y tocan música* (fig. 2). Las doncellas se muestran en un interior iluminado por antorchas sostenidas por dos sirvientes; tanto hombres como mujeres visten con elegancia, lo que denota el carácter urbano de la fiesta. En primer plano, una muchacha baila con su acompañante (su postura recuerda el estilo generalizado entre la aristocracia europea gracias a la circulación de tratados de danza italianos),¹⁹ en tanto que detrás, otras tres tocan el virginal, el laúd y la pandereta (esta última con un creciente lunar a modo de diadema, nueva Diana que ratifica el carácter nocturno de la escena, cuestión a tener en cuenta porque enlaza con la pintura de Joos van Winghe) y la quinta se funde

16. “Vela con el corazón, con la fe, con la esperanza, con la caridad, con las obras [...] prepara las lámparas, cuida que no se apaguen, aliméntalas con el aceite interior de una recta conciencia; permanece unido al Esposo por el Amor, para que Él te introduzca en la sala del banquete, donde tu lámpara nunca se extinguirá”. *Sagrada Biblia. Comentario* (Pamplona: EUNSA, 2010), 1018.

17. Sánchez Navarro, *El logos del reino*, 173-182.

18. F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts c. 1450-1700*, vol. 15. *Van Ostade-De Passe* (Ámsterdam: Menno Hertzberger & Co., 1964), 142; Daniel Franken, *L'Oeuvre gravé des Van de Passe. Augmenté d'un supplément d'additions et corrections par Simon Laschitzer* (Ámsterdam: G. W. Hissink, 1975), 197; Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, vol. 44. *Maarten de Vos* (Róterdam y Ámsterdam: Sound and Vision Rijksprentenkabinet, 1996), 133-134.

19. Alice Anna Schröder-Klaasen, *Tanzdarstellungen in höfischen und bürgerlichen Gesellschaftsszenen der flämischen und niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts* (Kiel: Christian-Albrechts-Universität, 2007), 133-134.



2. Crispijn van de Passe, *Las cinco vírgenes insensatas bailan y tocan música*, 1615, grabado, 22.7×17.8 cm., en *Duodecim Sibyllarum imagines* (vid supra n. 6).

en un abrazo amoroso con un hombre a los pies del lecho. La lámpara olvidada y rota en el suelo es significativa del abandono de sus obligaciones.

El grabado se acompaña de una inscripción en el borde inferior, a dos columnas en latín: *Lux nulla ubi est, densas tenebras esse ibi / certum est. Libidinem carnis sequens suae / sine dubio praecepta negligit Dei: / ideóque Luce et Oleo privatur sacro* (Cierto es que ninguna luz brilla donde se encuentra la densa oscuridad. Persiguiendo su propio deleite olvidan sin duda las reglas de Dios: y por lo tanto se ven privadas de la luz y del aceite sagrados). A ello se suman las referencias: *Martin de Voss inventor y Crispin d. Passe f. et exc.*

El tema de las vírgenes prudentes y necias tuvo un amplio desarrollo en la cultura visual de los siglos XVI y XVII en los Países Bajos (también en la pintura veneciana), al plantear la oposición simbólica entre la imagen positiva de la mujer que trabaja y la negativa de la mujer que baila, bajo la que subyace un complejo entramado de la representatividad social de la época con consecuencias hasta el presente.²⁰ Autores como Pieter Bruegel el Viejo en un grabado de 1560-1563, quizás el primero en oponer las escenas de la danza y el trabajo en su interpretación del tema (fig. 3a),²¹ Maarten de Vos (1550-1600, *La Fère*, Musée Jeanne-d'Aboville) (fig. 3b),²² Jan Saenredam (1606), Pieter Lisaert

20. Para Ilja M. Veldman, las razones del éxito de este tema deben buscarse ante todo en los cambios sociales y en la aceleración del desarrollo económico en este periodo en los Países Bajos, una de las regiones más pobladas de Europa en la que el trabajo y el ahorro se convirtieron en valores positivos de una población urbana compuesta principalmente por artesanos y comerciantes de clase media y profesionales de élite que contribuyeron al aumento de la riqueza. Ilja M. Veldman, "Images of Labor and Diligence in Sixteenth-century Netherlandish Prints: the Work Ethic Rooted in Civic Morality or Protestantism?", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 21, núm. 4 (1992): 227-264; Ilja M. Veldman, *Images for the Eye and Soul: Function and Meaning in Netherlandish Prints (1450-1650)* (Leiden: Primavera Pers, 2006). Por su parte, en su análisis de las estrategias utilizadas por los artistas para jugar con el contraste trabajo/baile, Marina Nordera plantea la hipótesis de que el recurso a la parábola de san Mateo no sólo contribuyó al desarrollo y difusión de ejemplos moralizantes apoyados por el discurso protestante (más concretamente calvinista) sobre la danza, bien a favor o en contra de ella, sino que sirvió con el tiempo para forjar los valores de una sociedad urbana moderna y dar forma a las relaciones sociales dentro de ella. Marina Nordera, "Working or Dancing: The Iconography of the Wise and Foolish Virgins (Low Countries, Sixteenth and Seventeenth Centuries)", *Clio. Women, Gender, History* 46, núm. 2 (2017): 198-218.

21. Manfred Sellink, "Philips Galle after Pieter Bruegel the Elder. *The Parable of the Wise and Foolish Virgins*, ca. 1560-63", en Nadine M. Orenstein, ed., *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2001), 58 y 208-209.

22. En <https://mjaboville-lafere.fr/a-propos-de/15-589411/> (consultado el 21 de octubre de

(varias versiones de finales del siglo xvi-principios del xvii, entre ellas la de Madrid, Museo Nacional del Prado)²³ y Hyeronimus Francken II (*ca.* 1616, San Petersburgo, Hermitage Museum) representaron la parábola en este periodo.

Se ha apuntado al cuadro de Maarten de Vos como fuente de inspiración para el grabado de Crispijn van de Passe. A la derecha quedan las cinco vírgenes prudentes provistas de sus lámparas y de los atributos de las ciencias, en tanto que a la izquierda las vírgenes frívolas se entretienen tocando música, leyendo o dormitando. Es evidente que existe cierta similitud al encontrarse en ambos casos presentes las diversiones por medio de la música reflejada en instrumentos y partituras, así como de las vasijas volcadas en el suelo; parecido que incluso puede extenderse al tipo femenino. Sin embargo, determinados aspectos del grabado faltan en la pintura de Maarten de Vos, y aparecen por el contrario en la de Joos van Winghe. Uno de ellos es la pareja que toca el virginal y el laúd, con una composición similar; y otro, los personajes con antorchas que iluminan la estancia, donde el muchacho imberbe de Winghe pudo servir como modelo para los dos jóvenes del grabado. Incluso la distribución espacial en distintos planos de profundidad que marcan una diagonal, la puerta abierta en la pared del fondo y el lecho (descubierto en el grabado, con el cortinaje corrido en la pintura) son recursos comunes en Winghe y Passe.

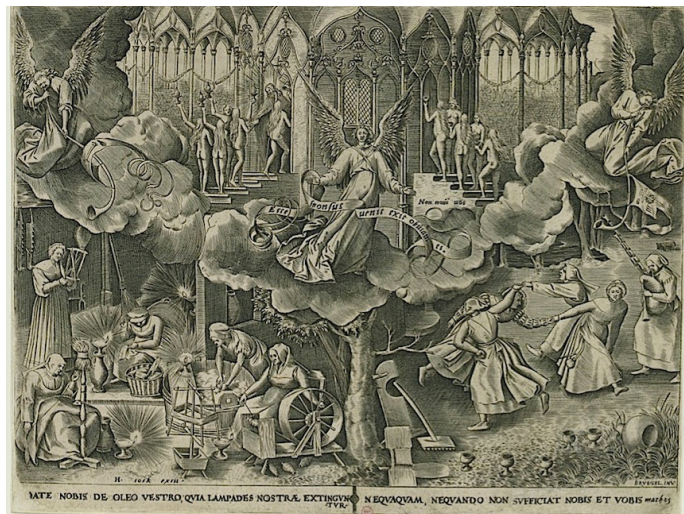
Alcanzamos, por tanto, una primera conclusión: muy probablemente Crispijn van de Passe tuvo presente la pintura atribuida a Joos van Winghe en la elaboración de su grabado; y, en consecuencia, éste posibilita la interpretación de aquella en clave de parábola evangélica, más allá de la intencionalidad primigenia de su autor.

Sin embargo, una ausencia resulta significativa: la pareja de amantes del grabado no figura en la pintura. Y es ahí donde nuestra mirada repara en el virginal que toca la muchacha. Con frecuencia, las tapas de los virginales se decoraban con escenas galantes ambientadas en jardines en los que no faltaban conciertos con parejas que tocan instrumentos, cantan o bailan. Existen muchos instrumentos de teclado de los siglos xvi y xvii animados con escenas musicales en la parte interior de la tapa,²⁴ si bien no parece que sea el caso del

2020). Maarten de Vos se inspira aquí en el manierismo flamenco de Frans Floris, así como en las figuras fluidas y coloridas de Tintoretto, a quien conoció con casi toda probabilidad durante un viaje a Italia entre 1550 y 1558.

23. Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo xvii*, t. 1 (Barcelona: Editorial Prensa Ibérica, 1995), 688-689.

24. Es el caso del virginal (Amberes, 1578, Patrimonio Nacional, Monasterio de Santa Clara



3. a) Atribuido a Philip Galle según el de Pieter Bruegel, *Parábola de las vírgenes prudentes y necias*, 1560-1563, grabado, 22.1 × 29.5 cm. Rosenwald Collection. National Gallery of Art. cco 1.0; b) Maarten de Vos, *Las vírgenes sabias y necias*, 1550-1600, óleo sobre tabla, 125 × 191.5 cm. © Musée Jeanne-d'Abouville, La Fère.

virginal de Joos van Winghe, que plantea una incógnita acerca del asunto representado.

Más allá de la parábola evangélica: el pueblo de Israel peca en el desierto

En 1657 la imprenta del editor Jan Moretus de Amberes publicaba una nueva edición de la *Biblia Sacra*,²⁵ ilustrada con estampas del grabador Christoffel van Sichem II (Basilea, 1581-Ámsterdam, 1658).²⁶ En ella, el texto de la parábola de las vírgenes prudentes y necias del evangelio de san Mateo (*Biblia Sacra, Nieuw Testament*, 54-56) se acompañaba de los siete grabados de la serie de Crispijn van de Passe, interpretados con gran fidelidad por van Sichem, cuyo monograma (CvS) figura en todos ellos. Pero no pasará inadvertido al atento lector el hecho de que el cuarto grabado de la serie sirve también para ilustrar en esta misma publicación el capítulo 25 del libro de los Números (*Biblia Sacra, Oudt Testament*, 207).

El libro de los Números, cuarto de la Biblia y uno de los más complejos del Pentateuco que conforma junto al Génesis, Éxodo, Levítico y Deuteronomio, recoge el largo peregrinaje del pueblo de Israel por el desierto desde el monte Sinaí hasta Moab, en la ribera oriental del río Jordán, donde acampó a las puertas de la Tierra Prometida. El desierto desempeña un papel decisivo, pues

de Tordesillas) de Hans Bos, decorado con una escena galante ambientada en un jardín palaciego con tres escenas musicales, si bien no existen datos sobre la autoría de esta pintura. John Koster, “The Virginal by Hans Bos, Antwerp, 1578, at the Royal Monastery of Santa Clara, Tordesillas”, en Luisa Morales, coord., *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas* (Madrid: Asociación Cultural LEAL, 2011), 67-90, <https://www.patrimonionacional.es/coleccion-reales/instrumentos-musicales/virginal> (consultado el 15 de octubre de 2020).

25. *Biblia Sacra. Dat is, de Geheele Heylige Schrifture. Beleydt in't Oudt en Nieuw Testament...*, *Verciert met veel schooner Figuren, gesneden door Christoffel van Sichem* (Amberes: von Ian van Moerentorf, 1657).

26. Christoffel van Sichem II fue un grabador en madera del Siglo de Oro neerlandés, perteneciente a una familia católica de artistas, en particular grabadores, que durante cuatro generaciones realizó y publicó una gran cantidad de grabados tanto para ilustraciones para libros como imágenes sueltas. Realizó numerosos grabados en madera de obras de Durero, Abraham Bloemaert, Hendrick Goltzius y Maarten van Heemskerck, entre otros, que firma con el monograma: CvS. A. J. van der Aa, *Biographisch woordenboek der Nederlanden*, Deel. 17 (Haarlem: J. J. van Brederode, 1874), 650-651, https://www.dbnl.org/tekst/aa__001biog21_01/aa__001biog21_01_0017.php (consultado el 18 de octubre de 2020).

en él se determina el destino de la generación de los hebreos que salieron de Egipto y de la generación siguiente que entrará en la Tierra Prometida. Se convierte así en el lugar que condiciona el proceso de liberación del pueblo judío, y adquiere, en consecuencia, una significación no sólo geográfica, sino existencial y teológica al confirmar a Israel como el pueblo de la Alianza.²⁷

En este escenario, durante su estancia en Moab y, más en concreto, en el valle de Sitín, ubicado en el lado este del Jordán, en su desembocadura en el Mar Muerto, los israelitas se dejan contaminar con cultos paganos que los arrastran a la lujuria e idolatría y abandonan su fidelidad a Yahvé (Nm 25).²⁸ Un primer momento (Nm 25:1-5) recoge la provocación al Señor que supuso la unión de los israelitas con las moabitas, tanto carnal como de adoración de sus ídolos en el santuario de Baal de Peor, y la muerte de los pecadores a manos de Moisés y sus jueces, en cumplimiento de la orden de Yahvé. Un segundo episodio (Nm 25:6-18) se centra en el castigo infligido por Pinjás, hijo de Eleazar y nieto de Aarón, al israelita Zimrí y la madianita Cozbí, al atravesarlos con su lanza cuando pecaban en el interior de una tienda.²⁹ Con la crudeza propia de un contexto y una época determinados, la acción de Pinjás se presenta como motivo de promesa y alianza divinas en favor de la tribu de Leví, cuya legitimidad sacerdotal se sustentaba en el celo por Yahvé.³⁰

27. Diversos autores han profundizado en la vertiente teológica del libro de los Números. Para la elaboración de este texto me he servido fundamentalmente de *Pentateuco. Traducción y notas* (Pamplona: EUNSA, 1997); y Francisco Varo, *Números* (Bilbao: Desclée de Brouwer, 2008).

28. Varo, *Números*, 184-187; Itamar Kislev, “P, Source or Redaction: The Evidence of Numbers 25”, en Thomas B. Dozeman, Konrad Schmid y Baruch J. Schwartz, eds., *The Pentateuch. International Perspectives on Current Research* (Tubinga: Mohr Siebeck, 2011), 387-399.

29. A juicio de Lauren Monroe, Pinjás sitúa la muerte de la madianita Cozbí en el marco de las actitudes sacerdotales israelitas hacia el pecado, la expiación y la expurgación y desempeña el papel de experto en rituales (en concreto del ritual del “chivo expiatorio” dentro de las antiguas tradiciones israelitas), con cuya acción apacigua a Yahvé, salva a su pueblo de una ruina segura y es un testimonio de su preeminencia sacerdotal. Lauren A. S. Monroe, “Phinehas’ Zeal and the Death of Cozbi: Unearthing a Human Scapegoat Tradition in Numbers 25:1-18”, *Vetus Testamentum*, núm. 62 (2012): 211-223.

30. John J. Collins, “The Zeal of Phinehas: The Bible and the Legitimation of Violence”, *Journal of Biblical Literature* 122, núm. 1 (2003): 3-21; Yonatan S. Miller, “Sacred Slaughter: The Discourse of Priestly Violence as Refracted Through the Zeal of Phinehas in the Hebrew Bible and in Jewish Literature”, tesis doctoral (Harvard: Harvard University Press, 2015), <https://dash.harvard.edu/handle/1/23845464> (consultado el 19 de septiembre de 2020).

Pese a que la corrupción idolátrica de Israel en el valle de Sitín contaba ya para el siglo xvi con abundantes representaciones gráficas fieles a la literalidad del relato,³¹ la *Biblia Sacra* apuesta por una imagen alejada de la recreación histórica que debe interpretarse en clave contemporánea. Y no es el único caso. Una década antes, en 1646, había salido de las prensas de P. J. Paets en Ámsterdam, *Bibels Tresoor ofte der Zielen Lusthof*³² (“Tesoro de la Biblia, o el jardín del placer del alma”), que ya empleaba los grabados de Christoffel van Sichem II a los que recurrirá la *Biblia Sacra*. De esta manera, el pasaje de Números 25 se ilustra con el mismo grabado (fig. 4) empleado en la parábola evangélica y en la idolatría desértica en la *Biblia Sacra*, en una composición tripartita que lo aproxima a la estructura del *emblema triplex* cuyo mote dice: “Cómo estaban los hijos de Israel en Sitín”. Viene a continuación la *pictura* interpretada en clave galante, seguida del epigrama que remite a Números 25 y a los rituales de idolatría a Baal de Peor que hacían las hijas de Moab, por lo que no hay duda en cuanto a su identificación con el pasaje bíblico.³³

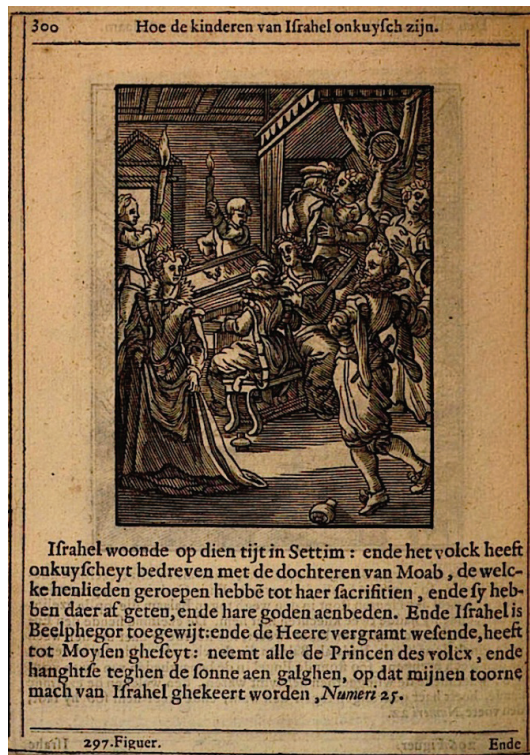
El hecho de que, en apenas una década, ambas biblias empleen la misma imagen para ilustrar la corrupción idolátrica de Israel y la parábola de san Mateo, evidencia una intencionalidad: los dos acontecimientos se convierten en un pretexto para advertir a los lectores del siglo xvii contra los placeres mundanos. En consecuencia, el relato de Números enmascara una admonición contra la lujuria y la vida desordenada y licenciosa. Y ello nos lleva a plantear diversas alternativas acerca del tema que decora la tapa del virginal de Joos van Winghe.

31. Sirvan como ejemplo, en una sucinta relación, diversos salterios y biblias de los siglos ix a xv, como los salterios griegos de *Constantinopla* y de *Teodoro*, la *Biblia de Pamplona* en sus manuscritos de Amiens y Augsburgo, la *Biblia de Estrasburgo*, la *Biblia de Nápoles* y la *Biblia de Alba o de Arragel*, así como las versiones de *Weltchronik* de Bohemia y Ratisbona.

32. *Bibels Tresoor, ofte der Zielen Lusthof... Ende gesneden, door Christoffel Van Sichem* (Ámsterdam: P. J. Paets, 1646). Sobre la naturaleza de esta obra, véase Gary Schwartz, “Terms of Reception. European and Persians and Each other’s Art”, en Thomas DaCosta Kaufmann y Michael North, eds., *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia* (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2014), 38-39; y Feike Dietz, “Dark Images, Clear Words: Pieter Paets’s Illustrated Devotional Literature from the *Missio Hollandica*”, en Karl A. E. Enenkel y Walter Melion, eds., *Mediatio-Refashioning the Self. Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture* (Leiden: Brill, 2010), 291-320.

33. El texto del epigrama dice: “Israel vivía en este momento en Sitín; y el pueblo cometió adulterio con las hijas de Moab, y los hombres hicieron sacrificios y rezaron a sus dioses. Los israelitas se volvieron devotos de Baal de Peor. Y el Señor dijo a Moisés: toma a todos los jefes del pueblo y empálos en honor de Yahvé, para que ceda la ira de Yahvé contra Israel, Números 25”.

4. Christoffel van Sichem II,
Corrupción idolátrica de Israel
en Sitín, 1646, en *Bibels Tresoor*
(Ámsterdam: P. J. Paets,
1646, 300).



¿Fiesta galante, escena religiosa o ambas? Datos para una hipótesis

En la tapa del virginal (fig. 5) se representa una escena compuesta por varias figuras desnudas o semidesnudas, sentadas o recostadas, y otras en pie ataviadas con indumentarias y tocados que, en algún caso, muestran carácter oriental, como en el personaje de espaldas del primer plano. Al fondo de la composición parece adivinarse un templete o altar. Sin descartar por completo la interpretación mitológica o alegórica, otra opción nos llevaría a ver en ella un episodio bíblico relacionado con la corrupción idolátrica narrada en Números 25, con el templo de Baal de Peor en un extremo y los israelitas y las moabitas abandonándose a los placeres. Datos objetivos pueden contribuir a avalar tal hipótesis.

En primer lugar, en la pintura de los Países Bajos las fiestas galantes y *alegres compañías* recurren con suma frecuencia a episodios bíblicos, bien a modo de “cuadro dentro del cuadro”, bien como escenas que acontecen en los planos



5. Atribuido a Joos van Winghe, *Compañía elegante, tocando con antorchas*, 1570-1603, óleo sobre lienzo, 115 × 195,5 cm., detalle. Colección particular.

del fondo, en su interpretación del asunto principal en clave moralizante. El propio Joos van Winghe es ejemplo de ello³⁴ en obras como *Escena de taberna nocturna* (atribuida, ca. 1570-1603), con las pinturas del casto José huyendo de la mujer de Putifar (Gn 39) y del hijo pródigo cuidando los puercos tras dilapidar su herencia (Lc 15:11-32) en la pared del fondo.³⁵ Nuevas alusiones bíblicas figuran en *Banquete nocturno y mascarada* (copia anónima a partir de un grabado de Johann Sadeler I, 1580-1630, Ámsterdam, Rijksmuseum) (fig. 6a), donde se advierten al fondo las pinturas de Lot y sus hijas (Gn 19) y Tobías y el pez (Tb 6) junto a la de Venus y Adonis; y *La casa de mala reputación* (fig. 6b),

34. Para el análisis de las fuentes y del mensaje moralizante en las fiestas, banquetes y mascaradas de Joos van Winghe, véase Konrad Renger, "Joos van Winghes *Nachtbancket met een Mascarade* und verwandte Darstellungen", *Jahrbuch der Berliner Museen*, núm. 14 (1972): 161-193.

35. El tema de la parábola del hijo pródigo resulta común a otras *alegres compañías* desde que Jan Sanders van Hemessen pintase una de las primeras versiones (*El hijo pródigo*, 1536, Bruselas, Reales Museos de Bellas Artes). James Snyder, *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575* (Nueva York: Abrams, 1985), 443-445.

con inscripciones tomadas del Libro de la Sabiduría que insisten en su vertiente aleccionadora.³⁶

A ello se suma el hecho de que Joos van Winghe conocía perfectamente el episodio del libro de los Números, como revela su obra *Pinjás traspasando a Zimrí y Cozbí* (desaparecida), que el pintor y poeta Karel van Mander (el “Vasari holandés”) vio en 1604 en casa de Melchior Wijntigis en Middelburg, y que en 1617 figuraba en un inventario de la Colección de Charles de Croÿ, duque de Aerschot, en el castillo de Beaumont.³⁷ Tres testimonios nos acercan a él: un dibujo a tinta (Fráncfort del Meno, Städel Museum), atribuido a su hijo Jeremias pero también al propio Joos;³⁸ un grabado del grabador y editor de estampas Jacques Granthomme a partir del anterior dibujo preparatorio (fig. 7);³⁹ y un óleo sobre cobre (colección particular, subastado en Christie’s de Nueva York en 1990), con dudas también acerca de su atribución a Joos o Jeremias van Winghe.⁴⁰ Con los protagonistas del drama estrechamente ligados mediante los gestos, la escena refleja en los tres casos la muerte de Zimrí y Cozbí a manos de Pinjás, mientras un grupo de mujeres intenta evitar el castigo, todo ello en presencia del ídolo de Baal de Peor sobre un altar para recordar que la idolatría se castiga tanto como la lujuria. En el contexto de la Reforma, el tema, destinado a quienes leen y conocen la Biblia, adquiere una nueva dimensión: los pecados de lujuria e idolatría no quedarán sin castigo.

36. *Venite ergo et fruamur bonis quae sunt et utamur creaturam tamquam in iuventute celeriter* (Venid, pues, y disfrutemos de los bienes presentes, gocemos de la realidad con impaciencia juvenil, Sb 2:6); *Nullum pratum exors sit luxuriae nostrae; ubique relinquamus signa laetitiae, quoniam haec est pars nostra, et haec est sors* (Que ninguno de nosotros se pierda nuestra orgía, dejemos por todas partes huellas de nuestra alegría; que ésta es nuestra suerte y nuestra herencia, Sb 2:9). Las inscripciones de la pintura presentan en ambos casos mínimas variantes que no afectan al mensaje final. Un grabado de la pintura a cargo de Johann Sadeler I (*Casa de la virtud fácil*, 1588, Rijksmuseum) incorpora al pie del mismo otra sentencia también atribuida a la Sabiduría, si bien procede del Eclesiástico: *Vinum et mulieres apostatare faciunt sapientes. Et qui se iungit fornicatoriis erit nequam* (Vino y mujeres pervierten a los inteligentes, el que anda con prostitutas se vuelve temerario, Eclo 19:2). Profundiza en las claves de esta obra Bucken, *Joos van Winghe*, vol. 1, 186-191.

37. Mander, *Het Schilder-boek*, 264v; Bucken, *Joos van Winghe*, vol. 1, 10, 179 y 237; y vol. 2, 322.

38. Georg Poensgen, “Das Werk des Jodocus a Winghe”, *Pantheon* XXVIII, núm. 6 (1970): 506; Bucken, *Joos van Winghe*, vol. 1, 179-180, 228 y 237-239; y vol. 2, 335. El dibujo incorpora en el ángulo inferior izquierdo el monograma I. V. W., quizás de otra mano.

39. Poensgen, “Das Werk des Jodocus a Winghe”, 511; Bucken, *Joos van Winghe*, vol. 1, 228; y vol. 2, 297-298.

40. Bucken, *Joos van Winghe*, vol. 1, 239; y vol. 2, 333-334.



6. a) Copia de Joos van Winghe, *Banquete nocturno y mascarada*, 1580-1630, óleo sobre tabla, 117 × 154.5 cm. © Rijksmuseum, Ámsterdam; b) Joos van Winghe, *La casa de mala reputación*, 1588, grabado, 38 × 41.5 cm. © Rijksmuseum, Ámsterdam.

7. Jacques Granthomme, *Pinjás traspasando a Zimrí y Cozbi*, 1588-1613, grabado, 51.5 × 38.3 cm.
© Kunsthistorisches Museum, Viena.



Por último, no podemos obviar que el episodio del libro de los Números como denuncia de la lujuria y de los placeres mundanos resulta frecuente en la cultura visual de los Países Bajos, en especial en el grabado, que se mostró particularmente receptivo a este tema al desplazar a otros asuntos bíblicos como José y la mujer de Putifar (Gn 39) y David y Betsabé (2 S 11).⁴¹ En el siglo XVI, la acción de Pinjás, además de figurar en las biblias ilustradas, se incorpora a los catecismos y doctrinas morales como expresión del sexto mandamiento y del pecado capital de la lujuria.⁴² Uno de los primeros ejemplos corresponde al clérigo reformista neerlandés Cornelis van der Heyden en *Corte instructie* (1545, s.p.) con grabados del arquitecto y pintor Lieven de

41. Veldman, *Images for the Eye and Soul*, 131-147.

42. Ilja M. Veldman, "The Old Testament as a Moral Code: Old Testament Stories as *Exempla* of the Ten Commandments", *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 23, núm. 4 (1995): 215-239; José Javier Azanza López, "Cargado el cuerpo de vicios... Catequesis, iconografía y emblemática en torno al sexto mandamiento", en Rafael García Mahiques y Sergi Doménech García, eds., *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico* (Valencia: Universitat de València, 2015), 155-156.

Witte.⁴³ De igual forma, una serie (ca. 1587) con grabados de Jan Collaert II a partir de los dibujos de Maarten de Vos y publicada por Philips Galle, recurre al episodio de Pinjás para ejemplificar el sexto mandamiento.⁴⁴ También la *Suma de la Doctrina Cristiana* (1589)⁴⁵ del jesuita Pedro Canisio, en la edición de Amberes de Christopher Plantin, con grabados de Galle sobre dibujos de Pieter van der Borcht, ilustra el sexto mandamiento con el encuentro entre Zimrí y Cozbí en el interior de la tienda; el relato bíblico tiene continuidad en los siete pecados capitales, por cuanto la lujuria se plasma por medio del asesinato de los amantes por Pinjás.⁴⁶ Precisamente los siete pecados mortales protagonizan una estampa (ca. 1612-1620, Londres, British Museum) del grabador de Amberes Theodoor Galle, en el que la lujuria vuelve a ejemplificarse con Pinjás alanceando a Zimrí y Cozbí en el interior de la tienda.

Es más, la representación de la corrupción idolátrica de Israel se disfraza de fiesta galante en *Los israelitas y las mujeres moabitas* (fig. 8) del grabador flamenco Nicolaes de Bruyn (Amberes, 1571-Róterdam, 1656),⁴⁷ que figura también como impresor y que fue editado por Frans van Beusecom.⁴⁸ En el marco general del desarrollo del paisaje como escenario de temas religiosos que caracteriza a la pintura y el grabado de los Países Bajos en los siglos XVI y XVII,⁴⁹

43. Veldman, *Images for the Eye and Soul*, 131.

44. F. W. H. Hollstein, *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. The Collaert Dynasty, Part 1* (Oudenkerck aan den IJssel y Ámsterdam: Sound & Vision Publishers & Rijksmuseum, 2005), 46 y 51; Veldman, *Images for the Eye and Soul*, 141.

45. Petrus Canisius, *Institutiones Christianae seu parvus catechismus catholicorum* (Amberes: Christophorus Plantinus, 1589).

46. Canisius, *Institutiones Christianae*, 61 y 91; Pedro Canisio, *Doctrina cristiana*, ed. Rafael Zafra Molina (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2014), 44 y 124.

47. Nicolaes de Bruyn se formó en Amberes con su tío Abraham de Bruyn. Por motivos religiosos se trasladó en 1617 a la ciudad protestante de Róterdam, donde su principal influencia fue Lucas van Leyden. Su obra es preferentemente religiosa, si bien grabó asimismo escenas costumbristas e imágenes mitológicas y alegóricas. Realizó también estampas de gran formato con escenas galantes con numerosos personajes en paisajes de densas arboledas en los que con frecuencia disimula una escena religiosa. Ana Sanjurjo de la Fuente, “Los nuevos géneros artísticos. Paisajes y escenas de costumbres”, en *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2015), 186-187; “Artistas, editores e impresores flamencos”, en *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2015): 423.

48. En <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-16.183> (consultado el 20 de octubre de 2020).

49. Reflexionan sobre este asunto, con alusiones concretas a Nicolaes de Bruyn, Joos Bruyn, “Le paysage hollandais du XVII^e siècle comme métaphore religieuse”, en Catherine Legrand,



8. Nicolaes de Bruyn, *Los israelitas y las mujeres moabitas*, 1617, grabado, 49 × 72 cm.
© Rijksmuseum, Ámsterdam.

la idolatría hebrea se transforma en un festín en medio de un bosque en el que multitud de parejas, ataviadas a la moda de la época, pasean y conversan, beben, se abrazan y bailan al son de la música que tañe un arpista (¿trasunto quizás del bíblico rey David?), instrumento presente en la fiesta galante de Joos van Winghe al que se suman la flauta y el contrabajo.⁵⁰

La escena pasaría por un jardín del amor si no fuera por dos detalles que transforman radicalmente su significado y lo convierten en asunto religioso. El primero se encuentra en el ángulo inferior derecho, donde leemos: IIII BOECK MOSE XXV CAP, que remite a Números 25. El segundo, en el suceso que tiene lugar en un plano intermedio a la izquierda de la composición, donde a

Jean-François Méjanès y Emmanuel Estarcky, eds., *Le Paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle* (París: Réunion des Musées Nationaux, 1994), 67-88; Larry Silver, "The Importance of Being Bruegel: The Posthumous Survival of the Art of Pieter Bruegel the Elder", en Nadine M. Orenstein, ed., *Pieter Bruegel the Elder*, 67-84.

50. F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, vol. 4 (Ámsterdam: Menno Hertzberger, 1951), 13.



9. Nicolaes de Bruyn, *Los israelitas y las mujeres moabitas*, 1617, grabado, 49 × 72 cm., detalle
© Rijksmuseum, Ámsterdam.

la sombra de la espesura de los árboles Pinjás, con gesto airado, se dispone a atravesar con su lanza a Zimrí y Cozbí, que yacen desnudos en el interior de la tienda (fig. 9). Todo un alarde de cómo un pormenor que pasa casi desapercibido altera por completo el significado final del grabado, conforme a un recurso empleado con cierta frecuencia por Nicolaes de Bruyn en sus grabados paisajísticos que esconden una escena religiosa.⁵¹

51. Así puede comprobarse también en *La danza de la Magdalena o Fiesta en un bosque* (1601), una escena galante con música, danzas y parejas conversando en un entorno paisajístico con arboledas, un puente y un conjunto palaciego al fondo donde el asunto religioso queda camuflado como si de una fiesta se tratase. Y quizá *Fiesta en los jardines de un castillo* (ca. 1604) oculte la danza de María Magdalena por la importancia de la pareja danzante, que ha sido relacionada asimismo con otras parejas del arte flamenco de finales del siglo XVI como las vírgenes necias (nuestro tema objeto de estudio) o Salomé. Sanjurjo de la Fuente, “Los nuevos géneros artísticos”, 206-209.

Este trastoque compositivo que invierte valores y multiplica significados pervivirá en el siglo XVIII en ejemplos cuyo argumento sigue siendo la corrupción idolátrica de Israel narrada en Números 25. Así ocurre en *Figures de la Bible*, cuyo grabado de Pieter Sluyter a partir de Gerard Hoet, que ilustra este pasaje (fig. 10), no olvida la adoración a Baal de Peor, el ajusticiamiento de los pecadores y el asesinato de Zimrí y Cozbí a manos de Pinjás; pero todos ellos quedan subordinados a la escena del primer plano a modo de fiesta galante en la que, alrededor de una mesa, israelitas y moabitas se abandonan a los placeres, estas últimas con un ídolo en la mano, de manera que gula, lujuria e idolatría se hacen evidentes.⁵²

Una última cita nos lleva al grabado *La lujuria seduce a un joven* (fig. 11), del que es autor el pintor y grabador neerlandés Dionys van Nijmegen (Róterdam, 1705-1798), e impresor el también pintor Jan Punt (Ámsterdam, 1711-1779), y que ilustra *Israëls Baalfegorsdienst of Gestrafte wellust* (“Adoración de Israel a Baal o lujuria castigada”), epopeya bíblica (con matices, como la falta de un héroe o personaje principal) en tres libros escrita por Dirk Smits (Róterdam, 1702-1752), autor de obras como *Abraham de Aartsvader* (“Abraham el patriarca”).⁵³ Dionys van Nijmegen era amigo personal de Dirk Smits.

El grabado presenta naturaleza alegórica, con la personificación de la Lujuria con los senos descubiertos y sosteniendo una copa en la mano derecha, que seduce a un joven para que se desvíe del camino correcto, mientras en el cielo se hace presente la Venganza, armada con una espada flamígera que levanta en la mano derecha y una antorcha cuya llama desprende humo, en la izquierda. A las alegorías se suman otros motivos como la serpiente que se oculta entre la vegetación del camino, y las flores y las Tablas de la Ley que pisotea, irreverente, la Lujuria. A la izquierda, en el plano intermedio, se aprecia el culto de Israel a Baal de Peor en una escena más orgiástica que bíblica, con figuras que adoran y ofrecen incienso y otras que se abandonan a la bebida y a los placeres de la carne. De hecho, la imagen traduce el contenido del Libro II, en el que, en la cima del monte Peor, cerca del templo de

52. *Figures de la Bible* (La Haye: Pierre de Hondt, 1728), s. p. (Numeri xxv:1-8).

53. Dirk Smits, *Israëls Baalfegorsdienst, of Gestrafte wellust* (Róterdam: Philippus Losel, 1737). Un exhaustivo análisis del autor y su obra, para cuya composición se sirvió además del relato bíblico de las *Antiquitates Judaicae* de Flavio Josefo, en Wisse Alfred Pierre Smit, *Kalliope in de Nederlanden. Het Renaissancistisch-klassicismische epos van 1550 tot 1850*, Deel II (Assen: Van Gorcum & Comp., 1983), 326-348, https://www.dbnl.org/tekst/smito21kalloi_01/smito21kalloi_01_0036.php (consultado el 16 de noviembre de 2020).



10. Pieter Sluyter, *Los israelitas y las mujeres moabitas*, 1720-1728, grabado, 35,3 × 21,1 cm. © Rijksmuseum, Ámsterdam.



11. Dionys van Nijmegen, *La lujuria seduce a un joven*, 1737, grabado, 21.4 × 16.2 cm.
© Rijksmuseum, Ámsterdam.

Baal, se sacrifican toros y cabras en siete altares y se honra al falso dios con incienso y oraciones, a todo lo cual sigue una fiesta que degenera en orgía, en la cual, sin embargo, el poeta evita profundizar.⁵⁴ Con todo, la corrupción idolátrica narrada en el libro de los Números, y la denuncia de la lujuria vuelven a caminar de la mano.

Conclusión

Compañía elegante, tocando con antorchas (1570-1603) es una obra atribuida a Joos van Winghe que se inscribe dentro del género de las *alegres compañías* tan característico de la pintura flamenca y neerlandesa de los siglos XVI y XVII, donde con frecuencia nada es lo que parece y la pintura de género ofrece diversas posibilidades en cuanto a su lectura e interpretación en clave moral.

En esta ocasión, un tema sale a su encuentro: la parábola de las vírgenes necias y prudentes, que recoge el evangelio de san Mateo. El grabado de Crispijn van de Passe, *Las cinco vírgenes insensatas bailan y tocan música*, inspirado con suma probabilidad en el cuadro atribuido a Joos van Winghe, confiere a este último una dimensión religiosa: ya no estamos únicamente ante la fiesta galante, sino ante una admonición contra los placeres mundanos y una llamada a mantener una actitud vigilante ante la llegada del Juicio Final.

Una vez la pintura de Joos van Winghe se transforma en una parábola evangélica y adquiere, en consecuencia, naturaleza religiosa y lectura moral, queda todavía un último enigma por descifrar, dentro del tradicional recurso del “cuadro dentro del cuadro”, que esta vez fija nuestra atención no en una escena del fondo o en un cuadro colgado en la pared, sino en la decoración de la tapa del virginal; la cual se aleja del típico concierto campestre y se abre a otras posibilidades, bien como escena mitológica, bien religiosa. Y, en este caso, un episodio bíblico presenta su candidatura: la corrupción idolátrica en el valle de Sitín, narrada en el libro de los Números, donde judíos y moabitas se entregaron a la idolatría y a la lujuria en las inmediaciones del templo de Baal de Peor.

Con independencia de que los argumentos aquí esgrimidos puedan inclinarse hacia lo bíblico en el tema representado en el virginal de la pintura de Joos van Winghe, mediante los ejemplos recogidos en este trabajo, ha quedado

54. Smit, *Kalliope in de Nederlanden*, 339-340.

demostrado que las conexiones entre el episodio del libro de los Números, la parábola de las vírgenes necias y prudentes de san Mateo y la fiesta galante, en absoluto resultan extrañas a la cultura visual de Flandes y de los Países Bajos en la Edad Moderna, que supo tejer una tupida red de conexiones entre los tres argumentos en su denuncia contra los placeres mundanos y la advertencia para estar preparados ante la llegada del Juicio Final, en ese maravilloso universo de los “juegos de ingenio y agudeza” tan propio del Barroco. ♣

N.B. Esta investigación se enmarca en el proyecto “Los tipos iconográficos de la tradición cristiana (Pentateuco I)”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) del Gobierno de España, Subdirección General de Proyectos de Investigación (HAR-2015-65176-P).

Una descripción iconográfica inédita del siglo XVIII, a propósito del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada

An Unpublished Iconographic Description of the 18th century, Regarding the Main Altarpiece of the Monastery of San Jerónimo de Granada

Artículo recibido el 21 de octubre de 2020; devuelto para revisión el 30 de noviembre de 2020; aceptado el 12 de enero de 2021, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2022.120.2780>

José Policarpo Cruz Cabrera Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, [jcruz@ugr.es](mailto:jacruz@ugr.es), <https://orcid.org/0000-0003-1306-8365>

Líneas de investigación Arte español de la Edad Moderna; urbanismo, arquitectura, escultura, barroco efímero.

Lines of research Spanish art of the Modern Age; urbanism, architecture, sculpture, ephemeral Baroque.

Publicación más relevante *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca*, coord., 2 vols. (Granada: Universidad de Granada, 2014).

Resumen El presente trabajo se centra en el estudio y edición de una anónima descripción de finales del siglo XVIII, sobre la estructura e imágenes del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada, una de las obras emblemáticas de la escultura andaluza en el paso del Renacimiento al Barroco. El documento mencionado se relaciona con la publicación en 1800 del *Diccionario de artistas* de Ceán Bermúdez, ya que se utilizó como fuente de información al respecto, a solicitud del pintor granadino Fernando Marín Chaves, director de la Escuela de las Nobles Artes de Granada y miembro de la Real Academia de San Fernando. También se comentan unas breves notas inéditas del mismo autor anónimo, fraile de aquel monasterio, sobre los autores del retablo.

Palabras clave Retablo mayor de San Jerónimo, Granada; escultura del siglo XVI; iconografía religiosa; Fernando Marín, Agustín Ceán Bermúdez

Abstract The present work focuses on the study and edition of an anonymous description from the end of the 18th century of the structure and images of the main altarpiece of the monastery of San Jerónimo de Granada, one of the emblematic works of Andalusian sculpture during the Renaissance-Baroque period. The aforementioned document is related

to the publication in 1800 of the Ceán Bermúdez *Dictionary of Artists*, since it was used as a source of information in this regard, at the request of the Granada-born painter Fernando Marín Chaves, director of the School of Noble Arts in Granada and member of the Royal Academy of San Fernando. Brief unpublished notes by the same anonymous author, a friar of said monastery, on the altarpiece's creators, will also be commented.

Keywords Main altarpiece of San Jerónimo, Granada; 16th century sculpture; Christian iconography; Fernando Marín; Agustín Ceán Bermúdez.

JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA
UNIVERSIDAD DE GRANADA

*Una descripción iconográfica
inédita del siglo XVIII,
a propósito del retablo mayor del monasterio
de San Jerónimo de Granada*

El retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada es, sin duda, una de las obras maestras de la escultura del bajo Renacimiento en Andalucía, por su magnitud, complejidad y calidad; además, es pieza clave ya que representa la transición del idealismo romanista al realismo barroco en el momento de la configuración inicial de las dos grandes escuelas escultóricas en la Andalucía de la Edad Moderna: Sevilla y Granada.¹

Se ubica, asimismo, en un edificio emblemático del Renacimiento andaluz: el Real Monasterio de San Jerónimo, que se erigió en 1492, en la ciudad cercana de Santa Fe; si bien, en 1496 la fundación se trasladó a Granada, bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, a los terrenos que hoy ocupa el actual hospital de San Juan de Dios, y se iniciaron los trabajos de construcción en su actual emplazamiento a partir de 1504, hasta que poco después de 1519,

1. El retablo mayor de San Jerónimo cuenta con numerosas referencias bibliográficas a lo largo de la historiografía granadina. Cito aquí los trabajos recientes que lo han abordado con mayor profundidad: José Manuel Gómez-Moreno Calera, “Evolución de la retabística granadina entre los siglos XVI y XVII”, en Lázaro Gila Medina, coord., *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (Madrid: Arco Libros, 2010), 239-272 (249-254); José Policarpo Cruz Cabrera, “En torno al retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada: sus artífices, proceso constructivo, iconografía y modelos visuales”, *Hispania Sacra*, núm. 139 (2017): 163-176.

concluido el primer claustro, pudo mudarse la comunidad. Por su parte, la iglesia se inició en 1513, como una versión monumentalizada del plan arquitectónico goticista de la Capilla Real (como en la también fundación regia del monasterio de Santa Cruz la Real, de frailes dominicos); sus muros perimetrales quedaron levantados hasta la altura de las capillas entre contrafuertes durante los años siguientes (fig. 1).²

En 1523 se produjo un hecho trascendental en el devenir del conjunto: la cesión regia de la capilla mayor para servir como enterramiento de don Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán (1453-1515), a solicitud de su viuda, la duquesa de Sesa y Terranova, doña María Manrique (fallecida en 1527). Dos años después se concertó este patronazgo mediante escritura, al tiempo que las obras de la cabecera quedaron bajo la dirección de Jacobo Florentino, el Indaco (1476-1526), responsable del cambio de dirección hacia un nuevo modelo a lo romano, pero cuya materialización en la primera gran fábrica clasicista de la ciudad recaería en el burgalés Diego de Siloe (1495-1563), llegado a Granada en 1528,³ y que compaginaría su trabajo en el monasterio con su labor al frente de la catedral de Granada y de su monumental capilla mayor, la cual dejó concluida poco antes de su muerte.

La capilla mayor quedó lista en 1543, a falta de completar su alhajamiento con la reja, sepulcros⁴ y retablo, el cual, según el contrato del 20 de abril de 1528, debió haber sido realizado por Siloe. Sin embargo, las crecientes

2. Sobre la historia constructiva del monasterio, véase: Saturnino Colina Munguía, *Monasterio de San Jerónimo de Granada* (León: Everest, 1986); Manuel Espinar Moreno y Antonio Luis García Ruiz, *Conocer y visitar el monasterio de San Jerónimo* (Granada: Natívola, 2003); Ana María Gutiérrez García y Fuensanta García de la Torre, *El monasterio de San Jerónimo de Granada. Musealización y puesta en valor de un monumento* (Granada: Universidad de Granada, 2007); Alfredo José Curiel Sanz, Carmen Martínez González y Rafael Villanueva Camacho, *El Real Monasterio de San Jerónimo* (Granada: Ilíberis, 2011).

3. Se acepta que la labor de Siloe comenzó a partir del entablamiento de la capilla mayor: Manuel Gómez-Moreno Martínez, *Diego Siloe* (Granada: Universidad de Granada, 1963), 54-55; Fernando Marías Franco, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español* (Madrid: Taurus, 1989), 366-367. El planteamiento general podría haber sido obra de Jacobo Florentino: Daniel José Carrasco de Jaime, “Documentos para una nueva aproximación al proyecto de la capilla mayor de San Jerónimo extramuros de Granada”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, núm. 32 (2007): 385-422.

4. La reja de 1601, de Francisco de Aguilar, se destruyó durante la francesada. Los proyectados sepulcros exentos, al modo de los cenotafios de los reyes católicos, en la Capilla Real, no llegaron nunca a materializarse: Agustín Bustamante García, “El sepulcro del Gran Capitán”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 62 (1995): 5-41.



1. Jacobo Florentino y Diego de Siloe, exterior de la iglesia de San Jerónimo, siglo xvi, Granada. Foto del autor.

desavenencias con el comitente, el tercer duque de Sesa, concluyeron con su despido en 1548, antes de que pudiera comenzar (fig. 2).⁵

El retablo mayor, que habría de completar en sentido doctrinal el programa heroico y mitológico en loor de las virtudes del Gran Capitán y su esposa, desplegado en las bóvedas del crucero,⁶ se empezó a construir décadas más tarde, ya muerto Siloe; esto debido a las dificultades económicas del duque de Sesa, don Gonzalo Fernández de Córdoba y Fernández de Córdoba (1524-1578), quien en 1568 cedió al monasterio el cortijo de Ánzola (cuyo valor ascendía a la nada desdeñable cantidad de 29,000 ducados) para liberarse de

5. En el mencionado contrato se expresaba que “el retablo de la dicha capilla lo hará el dicho Diego de Siloe y no otra persona”, en Manuel Gómez-Moreno Martínez, *Las águilas del Renacimiento español* (Madrid: Xarait, 1983), 182-183. Sobre el despido del artífice véase Adelina Romero Martínez, “Documentos para la historia del arte granadino. El monasterio de San Jerónimo”, en Antonio Luis Cortés Peña y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, eds., *Estudios sobre iglesia y sociedad en Andalucía en la Edad Moderna* (Granada: Universidad, 1999), 504-520.

6. Véase, al respecto, Antonio Luis Callejón Peláez, *Primus inter heroes: damas y guerreros en la decoración del monasterio de San Jerónimo* (Granada: Mouliáa Map, 2008).



2. Diego de Siloe, bóvedas del crucero y presbiterio de la iglesia de San Jerónimo, 1528-1543, Granada. Foto del autor.

las cargas de la capellanía fundada por su abuela y de la obligación de culminar el conjunto, tarea que recayó finalmente en los frailes, pero bajo su autorización final.⁷

Por fin, el 15 de septiembre de 1576, se concertó el retablo con el pintor Juan de Aragón (activo entre 1558 y 1594), según unas trazas proporcionadas por él,⁸ que tan sólo tres años después, por acta del 15 de abril de 1579, se sustituyeron por otras nuevas a cargo del licenciado Lázaro de Velasco (1521-1584), tras haber informado “oficiales muy primos en el arte de la arquitectura que la traza del retablo no estaba bien hecha [...] que sería más acertado hacerse

7. Rafael Marín López, “Origen y evolución del patrimonio del monasterio de San Jerónimo de Granada (siglos XVI-XVII)”, *Chronica Nova*, núm. 26 (1999): 233.

8. José Rodríguez Molina, “El monasterio de San Jerónimo de Granada. Patrimonio y más allá”, *Gazeta de Antropología*, núm. 25 (2009): 83. La noticia es transcripción del *Libro de Actas Capitulares* del monasterio, conservado en la sección Clero del Archivo Histórico Nacional (lib. 3693). Los datos sobre trazas y autores documentados proceden de dicha fuente.



3. Jacobo Florentino y Diego de Siloe, interior de la iglesia de San Jerónimo, siglo xvi, Granada. Al fondo, el retablo mayor. Foto del autor.

otra traza de nuevo”. Y no fue ésta la última modificación, pues en 1603 se completó, según unas trazas dadas años antes por Pedro de Orea (fallecido en 1592), con la participación del escultor y entallador Diego de Navas, y el pintor y estofador Pedro de Raxis (1555-1626) (fig. 3).⁹

Estos dos artífices, que trabajaron en la fase final de principios del siglo xvii, relativa sobre todo al sotabanco, último cuerpo y al ático del retablo en labores de ensamblaje y dorado, son los únicos que conocemos documentalmente ligados a la ejecución material del conjunto. No hay constancia, en cambio, sobre el nombre de los escultores que tallaron la mayor parte de las esculturas y los relieves, ni un acuerdo total al respecto entre la historiografía. Sin embargo, hay cierto consenso en cuanto a la intervención de varios artistas, entre los que se hallarían en una primera fase el sevillano Juan Bautista Vázquez el Mozo (activo entre 1570 y 1610) y el granadino Melchor de Turín (nacido hacia 1550), y puede que también el enigmático Rodrigo Moreno,

9. La demora pudo deberse al pleito mantenido por la comunidad, primero, con el mencionado Juan de Aragón, autor de las primeras trazas, y, luego, con su viuda, María de Tudela, resuelto justamente en 1603, véase Gómez-Moreno Calera, “Evolución de la retabística”, 249.

maestro de Pablo de Rojas; en una fase ulterior, pudo intervenir el propio Pablo de Rojas (1549-1611) y quizás alguno de sus deudos, Bernabé de Gaviria (1577-1622) y Diego de Aranda el Mozo.¹⁰

La anónima descripción iconográfica del retablo

Conocemos los datos arriba reseñados sobre la intervención progresiva de Aragón, Velasco, Orea, Navas y Raxis a partir de la publicación del magno *Diccionario histórico* de Ceán Bermúdez, en 1800, si bien con algunas imprecisiones y errores: menciona al primero como uno de los autores, no como primer tracista, honor que concede al licenciado Velasco y a Pedro de Orea, al que cita erróneamente con el apellido Uceda.¹¹ Por otro lado, cita a Diego de Navas como único escultor del conjunto, al tiempo que realiza una pormenorizada descripción de las imágenes del retablo,¹² de unas dos páginas de extensión, en verdad sorprendente, si tenemos en cuenta que es la más prolija de entre los seis volúmenes de su obra, dedicada a otras “grandes máquinas” hispanas: sólo el artículo relativo a Dancart y el retablo mayor de la Catedral de Sevilla, “el mayor que hay en el Reino”, cuenta con una mayor extensión —en su historia constructiva, la descripción iconográfica no es tan concreta—, mientras que despacha en pocas líneas retablos de la trascendencia de la catedral de Astorga, del monasterio de San Benito el Real de Valladolid o del jerónimo de Santiponce, obras, respectivamente, de Gaspar Becerra, Alonso Berruguete y Juan Martínez Montañés.¹³

Pues bien, las noticias sobre los artistas mencionados y tan pormenorizada descripción las proporcionó uno de los informantes granadinos de Ceán Bermúdez. En este sentido contó con la suerte, por mediación de Sebastián

10. Sobre los posibles autores a lo largo de la historiografía, véase Cruz Cabrera, “En torno al retablo”, 167-169.

11. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800), I, 41; IV, 161-162; V, 90 y 150-151. Sobre la importancia de Ceán como uno de los iniciadores de la historia del arte en España, véase: Elena María Santiago Páez, coord., *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016); David García López y Elena María Santiago Páez, coords., *Ceán Bermúdez y la historiografía de las bellas artes* (Gijón: Trea, 2020).

12. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, III, 228-231.

13. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, I, 116 y 139; II, 4-6; III, 90-91.

Martínez,¹⁴ de tener como corresponsal al entonces director de la sección de pintura de la Escuela de las Nobles Artes de Granada, Fernando Marín Chaves (1737-1818),¹⁵ quien le proporcionó un gran caudal de datos sobre las obras de arte repartidas por los templos de la ciudad, y cuya contribución en este sentido nos es conocida gracias a un trabajo de Xavier de Salas Bosch, en el que recopiló y dejó transcritos los documentos sobre Granada que había usado en su día Ceán Bermúdez.¹⁶

El propio Salas, en la introducción a su trabajo, cuenta cómo llegaron a su poder aquellos documentos, junto con los relativos a otras provincias: tras la muerte de Ceán Bermúdez, su amigo y coleccionista, el pintor Valentín Carderera y Solano (1796-1880),¹⁷ los adquirió, y pasaron de forma sucesiva al sobrino de éste, el pedagogo Mariano Carderera y Potó (1816-1893), y a una de sus hijas, Concepción Carderera, hasta que una descendiente suya, Concepción de Amunátegui y Pavía, los entregó a Salas en torno a 1962, y el historiador del arte los publicó poco después. Por último, todo el interesante legajo de noticias que había pertenecido a Ceán fue adquirido en diciembre de 2018 por la Biblioteca Nacional de Madrid, debidamente catalogado y etiquetado en el manuscrito 33290 de dicha institución.¹⁸

14. Sobre el papel como intermediario de Sebastián Martínez, amigo de Ceán y del pintor Francisco de Goya, véase David García López, “Haciendo historia de las bellas artes entre el Antiguo Régimen y la modernidad”, en García López y Santiago Páez, *Ceán Bermúdez y la historiografía*, 249-272.

15. Sobre este pintor véase: Matilde Santos Díez, “El pintor Fernando Marín”, tesis de licenciatura (Granada: Universidad de Granada, 1968); Ana María Gómez Román, “Empleo y uso de la copia italiana por los pintores granadinos del siglo XVIII y la Escuela de Dibujo”, en David García Cueto, coord., *La pintura italiana en Granada* (Granada: Universidad de Granada, 2019), 495-512. En la actualidad preparo una monografía sobre los escritos de Fernando Marín.

16. Xavier de Salas Bosch, “Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez”, *Cuadernos de Arte y Literatura*, núm. 1 (1965): 139-262. La mayor parte del trabajo transcribe dos textos de Fernando Marín, incluye también varias cartas de otros informantes y varios textos de archivo, relativos a Alonso Cano, así como a las partidas de defunción de los artistas granadinos Benito Rodríguez Blanes y Torcuato Ruiz del Peral.

17. Sobre la adquisición de manuscritos de Ceán por parte de Valentín Carderera, por medio de la hija del historiador, Beatriz Ceán (1802-1878), en la década de 1860, véase Beatriz Hidalgo Caldas, “Correspondencia entre Francia y España: el interés por los manuscritos de Ceán y la venta de su colección de dibujos en la segunda mitad del siglo XIX”, en García López y Santiago Páez, *Ceán Bermúdez y la historiografía*, 165-185.

18. Agradezco al profesor Jaime de Salas Ortúeta la información proporcionada para localizar los escritos, hoy integrados en el Mss. 33290 de la Biblioteca Nacional de Madrid: *Papeles y*

Salas no publicó, empero, todos los documentos del haz de noticias sobre Granada; quedaron inéditos dos textos relacionados con el retablo de San Jerónimo de Granada, que se reproducen en el apéndice documental de este trabajo, números 1 y 2, y el tercero se dedica a reproducir el texto de Ceán sobre el conjunto. El primero es un folio que confirma la autoría de Siloe sobre la fábrica arquitectónica del templo y la hechura del coro, amén de citar a los artistas del retablo ya mencionados arriba.¹⁹ Aunque es una cuartilla anónima, por su pulcritud y por tratarse de un resumen de las noticias aportadas por el pintor Fernando Marín a Ceán Bermúdez, parece una nota manuscrita de éste, para su incorporación posterior al *Diccionario*.²⁰ Los errores de Marín fueron arrostrados por Ceán, y en lo sucesivo hasta tiempos recientes:²¹ el documento número 1 señala a Lázaro de Velasco como primer tracista en 1579, a “Pedro de Ucea” (en el *Diccionario* de Ceán citado como “Uzeda”) como reformador de las trazas, y a Juan de Aragón, Diego de Navas y “Rages” como ejecutores; sin embargo, las primeras trazas son de Aragón (1576), modificadas después por Velasco (1579) y Pedro de Orea (transcripción correcta del apellido de este autor), mientras que Diego de Navas y Pedro de Raxis (el mentado “Rages”), intervinieron sólo en la fase final del retablo, y no en toda su hechura (fig. 4).

Mucho más jugoso es el segundo documento que aquí se aporta, bajo el título *Relación cumplida de los santos e imágenes, que adornan y están colocados en el magnífico retablo del altar mayor del gran templo de la iglesia del Real Monasterio*

correspondencia de Juan Agustín Ceán Bermúdez relacionada con el Diccionario de profesores de Bellas Artes. Se divide en once series, relativas a Granada, Toledo, León, Jaén, Murcia, Navarra, Palencia, Segovia, Sevilla, Valencia y Valladolid. A su vez, la serie granadina (23290/1) engloba 18 piezas, que constituyen la totalidad de los documentos transcritos por Salas.

19. *Monasterio de los padres jerónimos de Granada*, Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 1, Mss. 23290/1/4. Los datos, a su vez, proceden del *Libro de Actas Capitulares* del monasterio, lib. 3693 del Archivo Histórico Nacional.

20. Biblioteca Nacional de Madrid, Xavier de Salas Bosch, “Noticias de Granada”, art. 195, y Mss. 23290/1/17, 27: “Asimismo, en el monasterio de San Jerónimo, no se ha encontrado ni tienen los padres razón de quien construyó el retablo y estatuas; pero yo, por otro conducto [doc. 1] he podido rastrear lo siguiente. El licenciado Velasco, beneficiado de San Andrés, en el año 1579 dio la traza para el retablo principal. Juan de Aragón, pintor natural de Granada, lo empezó y Pedro Uzeda hizo el modelo, y Diego de Navas, escultor, y un tal Raxis hizo la pintura y estofado de él”.

21. Gómez-Moreno Calera, “Evolución de la retablística”, 250-251. El cotejo de datos deriva de la lectura de las “actas capitulares” del monasterio, lib. 3696 del Archivo Histórico Nacional, fols. 57 y 128.



4. Varios autores, retablo mayor de la iglesia de San Jerónimo, 1576-1603, Granada. Foto del autor.

de San Jerónimo de la ciudad de Granada.²² Conocemos el origen de esta pieza gracias al propio Fernando Marín, informante, como se ha dicho, de Ceán: “Asimismo, para que haya razón cierta de todas las esculturas que tiene el mencionado retablo, me valí de un amigo religioso de los principales del monasterio y aficionado a las nobles artes, para que él me sacase una razón individual de todas las estatuas, la que aquí remito, pues son muy dignas de hacer mención de ellas”.²³

Por tanto, se trata de una relación anónima de uno de los frailes del monasterio de San Jerónimo de Granada, cuya datación ha de ser casi contemporánea a la redacción del escrito del propio Marín, en el que afirma tener la edad de 58 años; es decir, el año 1795, dado que nació en 1737. En el texto se conjugan a partes iguales el carácter devocional y doctrinario propio de un religioso con el afán de erudición enciclopedista de un personaje adepto al ideario ilustrado y academicista del ambiente del pintor Fernando Marín, miembro de mérito de la Real Academia de San Fernando, desde 1783 y, desde 1795 al menos, supernumerario de dicha institución.²⁴ De ahí la admiración hacia Antonio Ponz y su *Viaje de España*, frente a la condena de las obras críticas del padre Benito Jerónimo Feijoo, en el párrafo final del escrito: si Ponz encarnaba la adhesión a los ideales racionalistas y universalistas antes de Antonio Rafael Mengs, en torno a la belleza, Feijoo, por su parte abogaba por la libertad del juicio crítico y la subjetivación de aquélla, desligada de un proceso puramente intelectual.²⁵

Si se compara el documento 2 del apéndice documental con el texto correspondiente del *Diccionario* de Ceán (doc. 3), puede decirse que no aporta novedades, más allá de una lectura más rica y contextualizada en el pensamiento religioso de su tiempo, dado que aquel lo redujo a una sinopsis meramente compilatoria de datos, y eliminó por completo todo aquello que sonara a digresión o alejamiento del dato objetivo.

Merece la pena, en ese sentido, comparar dos párrafos interrelacionados de ambos escritos. Así, Ceán menciona de manera escueta, en el segundo cuerpo

22. Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 23290/1/13.

23. De Salas Bosch, “Noticias de Granada”, 195; y Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 23290/1/17, 27.

24. Santos Díez, *El pintor Fernando Marín*, 7-14.

25. Feijoo defendió estas ideas en dos ensayos recogidos en el volumen sexto de su *Teatro crítico* de 1733: “El no sé qué” y “La razón del gusto”: Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya* (Madrid: Museo del Prado, 2001), 31-40.



5. Autor anónimo (¿Bernabé de Gaviria?), Presentación del Niño Jesús o Purificación de María, segundo cuerpo del retablo mayor de San Jerónimo, 1576-1603, Granada. Foto del autor.

del retablo, entre otras imágenes, los relieves de “la Encarnación del hijo de Dios y su Presentación en el templo”.²⁶ Por su lado, nuestro anónimo fraile nos cuenta lo siguiente:

asimismo está el misterio de la Encarnación del hijo de Dios, de medio relieve, y en el otro lado correspondiente la Virgen Santísima y Señor San José con el Niño Jesús en sus brazos presentándolo en el templo al Sumo Sacerdote, a cuyo misterio llamamos Purificación de Nuestra Señora, y la Santa Escritura añade divinamente, según la ley, porque a la verdad, no es posible blanquearse la nieve, ni purificarse la misma pureza de una Señora en cuya comparación las estrellas no son limpias (fig. 5).

26. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, III, 229-230.

Y lo mismo ocurre cuando el primero menciona la figura de “la Magdalena registrando el sepulcro de Cristo”, frente a la emotiva visión del segundo: “el Sepulcro del Crucificado levantada la piedra, el Ángel y la santa llorona, digo llorona porque todo parece que lo consiguió esta santa con sus lágrimas. Esta Santa Magdalena está inclinada, y mirando con ahínco aquel sagrado sepulcro donde no estaba ya su adorado”.²⁷

Con todo, lo más interesante del texto es ofrecer al lector una completa descripción iconográfica del retablo, inusual en el contexto de su tiempo, más allá de las prolizas guías de algunos eminentes lugares, y que tienen su más cumplido y completo ejemplo en la magna obra del padre Santos, dedicada al conjunto escurialense.²⁸ Es cierto que no abunda en la relación programática entre las diferentes imágenes, y el propio Ceán parece criticar algunas incoherencias, al decir que “aunque esta repetición de objetos no sea la más propia, se acomodaba al gusto de aquel tiempo, del que no pudieron prescindir los mejores artistas, conformándose con la devoción de los fieles”,²⁹ pero cabe pensar que el texto se movía en la línea admiradora del afán compilatorio de Ponz, más interesado por el dato histórico y formal que por las complejas relaciones simbólicas del Barroco que el nuevo ideario ilustrado se había empeñado en desterrar. En este sentido cabe señalar que hasta casi finales del siglo xx la historiografía granadina no presentaría un mínimo exordio sobre el discurso iconológico del retablo.³⁰

Por último, conviene relacionar la lectura del documento que presentamos con el estado actual del retablo. El conjunto está, en efecto, provisto de sotabanco y de banco, o “rebanco” y “pedestal”. El primero se describe, de izquierda a derecha, con seis bajorrelieves dedicados a los santos Esteban y Lorenzo, María Magdalena en el desierto, Santiago matamoros, San Martín

27. Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 23290/1/17, 4-5.

28. Francisco de los Santos, O.S.J., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* (Madrid: Imprenta de Bernardo Villa Diego, 1681).

29. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, III, 230.

30. Francisco Javier Martínez Medina, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca* (Granada: Universidad de Granada, 1989), 25-27. El autor propone, en consonancia con otros dos grandes programas iconográficos del quinientos granadino —el ciclo de vidrieras de la Catedral y el retablo mayor de la Capilla Real—, una lectura cristológica y redencionista, si bien “el orden del programa y su correspondiente ubicación no guarda ya la sistemática que observamos en los otros grandes conjuntos de la primera mitad del mismo siglo”. Ello podría deberse, en parte, a las sucesivas alteraciones de las trazas.

con el pobre, los santos Cosme y Damián y las santas Justa y Rufina. La historiografía local mantiene la identificación de los personajes, salvo en el segundo, tercero y último relieves, que vendrían a representar en realidad a santa María Egipciaca, a Constantino a caballo y a las santas Úrsula y Susana.³¹ En cualquier caso, es la parte del conjunto más diversificada en sus relaciones iconográficas, por haberse realizado en la ampliación de principios del siglo XVII, que respetó, en general, la alternancia entre santos y santas, en las calles angulares del conjunto, espejo virtuoso del Gran Capitán y la duquesa de Sesa: “lo sanador, lo martirial, la penitencia o la obediencia, amén de los santos caballeros Constantino y san Martín en lugar privilegiado, flanqueando el altar, como trasunto de la virtud heroica del comitente”.³²

La descripción del banco se atiene a un programa más ordenado, con referencias a la doctrina, la patrística y a los santos oradores: relieves de los Evangelistas, dos parejas con los cuatro Doctores de la Iglesia, más san Bartolomé y san Silvestre, con diez santas vírgenes en los pedestales, sin identificar, si bien cabe aquí citar una omisión —las estatuas orantes del Gran Capitán y su esposa— y otro error, dado que en lugar de san Silvestre figura san Ildefonso.³³

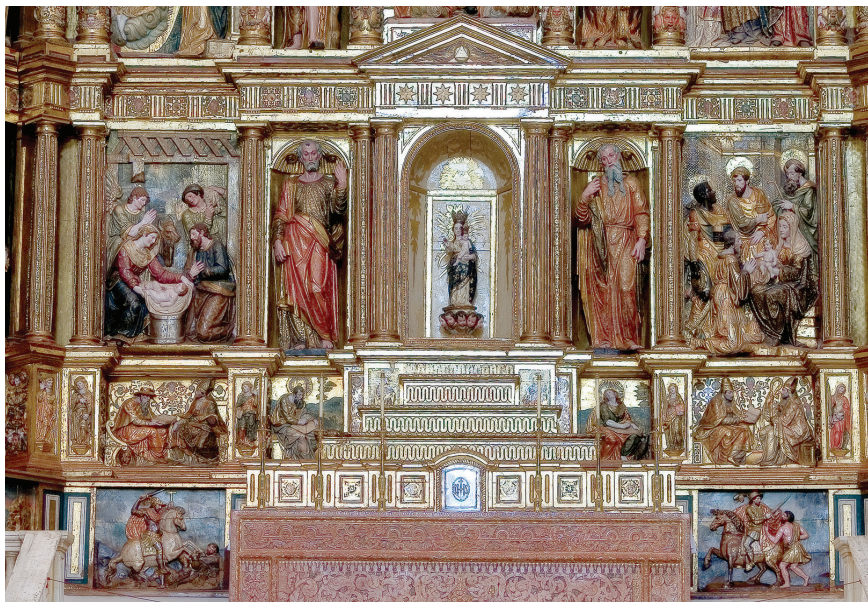
Nuestro anónimo fraile prosigue su relato en el que destaca la ordenación del retablo, con la sucesión de cuerpos arquitectónicos y su división en calles con relieves y entrecalles con esculturas. El primer cuerpo, dórico, por fin se describe sin errores iconográficos: los santos fundadores monásticos Benito y Bernardo en los extremos, junto con las mártires santa Catalina y santa Bárbara a un lado, y santa Margarita al otro,³⁴ los tableros dedicados a la infancia

31. Manuel Gómez-Moreno González, *Guía de Granada* (Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892), 369-370. En el último caso cita a dos santas de forma genérica, pero en nota manuscrita posterior añade que se trata de las santas Justa y Rufina en edición facsímil (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1982, II, 230). Por su parte, Martínez Medina, *Cultura religiosa*, 229, las identifica como santa Úrsula y Susana. Es más plausible esta interpretación que la relativa a las patronas alfareras de Sevilla, por relacionarse con la antigua ermita de Santa Úrsula y Susana de Granada, después basílica de la imagen patronal de Nuestra Señora de las Angustias.

32. Cruz Cabrera, “En torno al retablo”, 170.

33. Martínez Medina, *Cultura religiosa*, 226. Se ha propuesto que la pareja de san Ambrosio sea san León en lugar de san Gregorio Magno, pero lo creemos poco probable, pues fue nombrado Doctor en 1754, mucho después de la realización del retablo.

34. Se ha propuesto también la posibilidad de que sea santa Marina. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 369. La corrección viene en una nota manuscrita posterior, edición facsímil (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1982), II, 230. En cualquier caso, se trata del mismo personaje, santa Margarita o santa Marina de Antioquía.

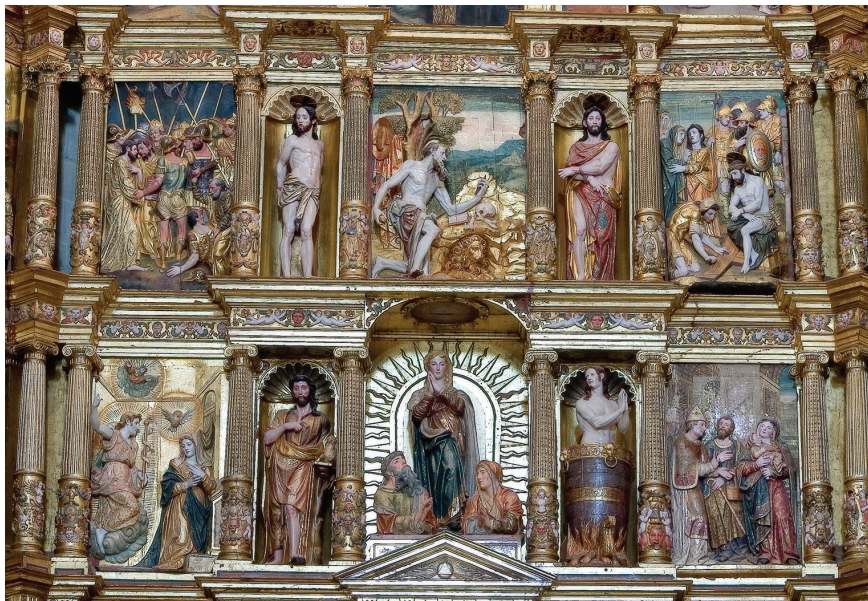


6. Varios autores, sotabanco, banco y primer cuerpo del retablo de San Jerónimo, 1576-1603, Granada. Foto del autor.

de Jesús —Adoración de los pastores y Epifanía— y los santos apóstoles Pedro y Pablo flanquean al manifestador, entonces ocupado por un “lienzo del Salvador de buen gusto” que hoy no se conserva, pero que sabemos era obra del propio Fernando Marín (fig. 6).³⁵

El segundo cuerpo, jónico, presenta también una clara ordenación: tablero central dedicado a la Inmaculada Concepción, como titular de la iglesia, con otros dos tableros también mariológicos (Anunciación y Presentación del Niño o más exactamente Purificación de la Virgen), con presencia de los santos Juanes (clara alusión a los patronos de la Capilla Real y de los reyes católicos), santo Domingo y san Francisco, como los grandes fundadores de órdenes mendicantes y ejemplos de virtud penitente y orante: santa María Magdalena

35. De Salas Bosch, “Noticias de Granada”, 190, y Mss. 23290/1/17 de la Biblioteca Nacional, 21: “un cuadro como de dos varas de alto, en el que está pintado Jesucristo Nuestro Salvador, que éste sirve de velo para ocultar el tabernáculo, y se quita cuando está el Santísimo manifestado”, a juego con las esculturas aledañas de los apóstoles. Tampoco se conserva el sagrario, en el que pintó un Niño Jesús Pastor y una Divina Pastora.

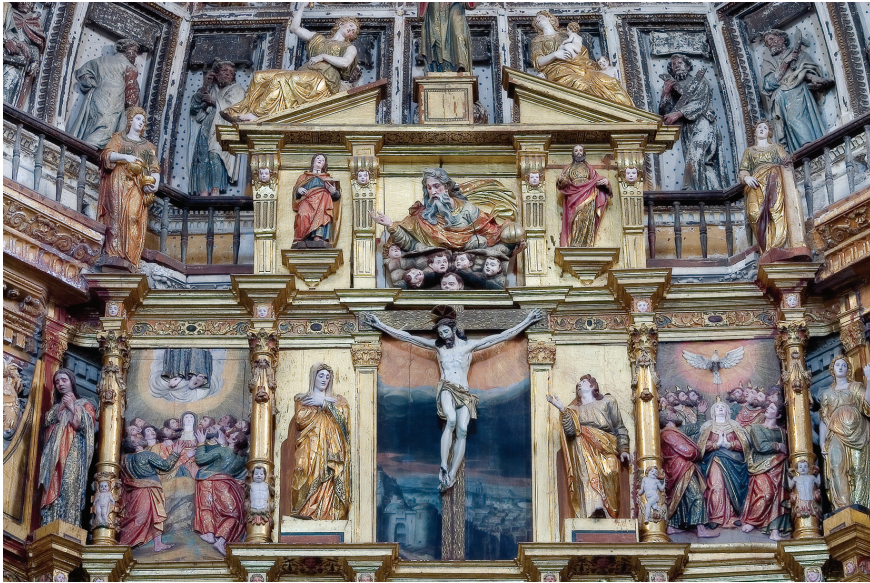


7. Varios autores, segundo y tercer cuerpos del retablo mayor de San Jerónimo, 1576-1603, Granada. Foto del autor.

junto al sepulcro y “dos santas vírgenes juntas, que yo no atino con sus nombres” y que, al estar bajo una lámpara encendida, Ceán tomó por dos de las vírgenes prudentes de la homónima parábola novotestamentaria, aunque en realidad recuerdan a las monjas jerónimas santa Paula y santa Eustoquia (fig. 7).³⁶

La lectura del tercer cuerpo, corintio, vuelve a ser del todo correcta: en el centro san Jerónimo penitente, como titular del monasterio; dos de los principales apóstoles, por su familiaridad con Pedro y con el mismo Jesús (Andrés y Santiago el menor, respectivamente); y representaciones pasionistas que dan protagonismo al mensaje redencionista superior, con las esculturas dedicadas a la Flagelación y al *ecce homo* y los relieves de la Oración en el Huerto, Prendimiento, Jesús de Humildad y Paciencia antes de la Crucifixión y la Piedad de María, con las santas mujeres (fig. 7).

36. Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, 370; Cruz Cabrera, “En torno al retablo”, 170. Sorprende que el fraile no reconociera a las dos santas jerónimas, lo que refleja la dificultad de lectura de los hábitos monásticos ante los ricos policromados a la estofa de la época.



8. Varios autores, cuarto cuerpo y ático del retablo mayor de San Jerónimo, 1576-1603, Granada. Foto del autor.

En efecto, el cuarto cuerpo, compuesto, está presidido por el Calvario (Cristo Crucificado, con la Dolorosa y san Juan) como culminación del programa pasionista, flanqueado por relieves glorificadores de la Ascensión y Pentecostés, y por dos virtudes cardinales, mientras que en el ático figuran el Padre Eterno, los santos Justo y Pastor —por la demarcación parroquial a la que pertenecía el monasterio— otras dos virtudes cardinales y las tres Virtudes Teologales de remate, Fe, Esperanza y Caridad (fig. 8).³⁷

En suma, y a pesar de algunos fallos de lectura y la ausencia de comentarios sobre relaciones entre las figuras, una más que completa descripción iconográfica a mitad de camino entre el mensaje doctrinario y el rigor compilatorio academicista.

37. Cruz Cabrera, “En torno al retablo”, 170-171. Se colocaron, a izquierda y derecha, la Prudencia y la Justicia, pero la primera desapareció a principios del siglo xx, sustituida por una efigie de san Juan Evangelista. Lo mismo ocurre con uno de los dos hermanos mártires, que es, en realidad, la efigie de un apóstol. Debo tales indicaciones al profesor José Manuel Gómez-Moreno Calera. En línea con el ático figuran la Templanza y la Fortaleza, a izquierda y derecha, respectivamente.

Apéndice documental

*Documento 1*³⁸

(página 1)

Monasterio de los padres gerónimos de Granada

Diego de Siloe fue el arquitecto de la iglesia, capilla mayor y del coro, y el licenciado Velasco, beneficiado de la parroquia de San Andrés, en el año de 1579 dio la traza para el retablo principal. Se encargó de ponerlo en práctica (así consta por documentos de esta casa) Juan de Aragón, pintor, natural y vecino de Granada; pero murió antes de concluirle, y con el fin de que lo acabase, y reformase alguna cosa, se le dio este encargo a Pedro de Ucea, que hizo modelo; y aprobado, se concertó la obra con Diego de Navas, ensamblador y escultor, y un tal Rages se encargó de la pintura y doradura del retablo, habiéndolo dado ambos finalizado. Este Rages trabajó mucho así en Granada como fuera de ella.

*Documento 2*³⁹

(página 1)

Relación cumplida de los santos e ymágenes, que adornan y están colocados en el magnífico retablo del altar mayor del gran templo de la yglesia del Real Monasterio de San Gerónimo de la ciudad de Granada.

Primeramente, y por fundamento de este excelente retablo, se levanta un rebanco proporcionado para recibir toda la obra. En él ai las ymágenes siguientes de medio relieve y como de vara en alto en medallones: primeramente un San Estevan y un San Lorenzo con sus dalmáticas, la bendita Magdalena en el desierto, y Santiago a cavallo con algunas figuras de moros a los pies; esto está al lado del Evangelio. Y en el lado de la Epístola, está San Martín a cavallo partiendo su capa con el pobre, después San Cosme

(página 2)

me [sílabo repetida en el cambio de página] y San Damián, y luego dos santas vírgines, que parecen ser Santa Justa y Rufina.

38. Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 23290/1/4. Se respeta la grafía original. El uso de signos de puntuación, tildes y mayúsculas, en cambio, es el actual.

39. Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 23290/1/17.

Sobre el referido rebanco se levanta el pedestra [*sic*: pedestal] de dicho retablo, de más primor que el revanco. Por todo el dicho pedestal están repartidos los santos siguientes: los cuatro Evangelistas, los cuatro Doctores maiores, San Bartholomé y San Silvestre, con otras muchas santas vírgines y mártires, todo de medio relieve.

Sobre el referido pedestra [*sic*: pedestal] empieza el primero cuerpo del retablo, echo con mucha ciencia, y es de orden dórico. El nicho de en medio está desocupado, porque no sirve más que para manifestar al Señor Sacramentado, y está cubierto con un lienzo del Salvador de buen gusto. A los lados inmediatos tiene

(página 3)

dos nichos, donde están los santos apóstoles San Pedro y San Pablo, de cuerpo entero y del natural. Se ve en este mismo primer cuerpo en dos medallones, o cuadros de madera, en el uno el Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo, y en el otro la Adoración de los Santos Reies, de medio relieve y poco menos del natural. Ai así mismo otros dos medallones, el uno con las santas vírgines y mártires Santa Catalina y Santa Bárbara, y el otro con Santa Margarita virgen y mártir con un dragón a los pies, todo de cuerpo natural y algo más de medio relieve. Y últimamente ai otros dos nichos con los dos santos abades San Bernardo y San Benito, de cuerpos enteros y del natural.

El segundo cuerpo de este retablo es de orden jónico. En él

(página 4)

se ven los santos y misterios siguientes en sus respectivos lugares y sitios, al modo que están los del primer cuerpo del dicho retablo. En el nicho del medio está de cuerpo entero y del natural la Purísima Concepción, a cuió misterio está dedicado este sumtuoso templo, y es el primero que en este reino de Granada, después de su conquista por los gloriosos y católicos reyes, se consagró a este tierno misterio, por los años de 1519; a los pies de esta Señora están sus santísimos padres San Joachim y Santa Ana, de medio cuerpo; a sus lados están los dos Santos Juanes: el Bautista, y el Evangelista dentro de la tina, de cuerpos naturales; así mismo está el misterio de la Encarnación del hijo de Dios, de medio relieve, y en el otro lado correspondiente la

(página 5)

Virgen Santísima y Señor San Joseph con el Niño Jesús en sus brazos presentándolo en el templo al Summo Sacerdote, a cuió misterio llamamos

Purificación de Nuestra Señora, y la Santa Escripura añade divinamente, según la ley, porque a la verdad, no es posible vlanquearse la nieve, ni purificarse la misma pureza de una Señora en cuia comparación las estrellas no son limpias. Perdona, mi buen amigo, estas mis disgresiones. También es este misterio de medio relieve. Ai también otros dos medallones de medio relieve y algo más: En el uno están dos Santas Vírgines juntas, que yo no atino con sus nombres, y tienen por cima lámparas encendidas, símbolo el más propio de las vírgines prudentes; en el otro está el Sepulcro del Crucificado levantada la piedra, el Ángel y la santa

(página 6)

llorona, digo llorona porque todo parece que lo consiguió esta santa con sus lágrimas. Esta Santa Magdalena está inclinada, y mirando con haínco aquel sagrado sepulcro donde no estaba ia su adorado. En los dos últimos nichos de los lados está Santo Domingo, y en el otro San Francisco, de cuerpos enteros y del natural.

El tercero cuerpo, que es el que se sigue, es del orden corintio, donde están en sus nichos los santos apóstoles San Andrés y Santiago el menor, cada uno en el suio, de cuerpos enteros y del natural. Después se ven cuatro medallones, o cuadros de medio relieve con estos misterios: La Adoración del Señor en el guerto con el Ángel, que tiene en sus manos aquel cáliz de amargura que apuró el hijo de Dios hasta las hezes; la Prisión del mismo

(página 7)

hijo de Dios que llevan atado (como si no se ubiera él mismo ofrecido a morir gustoso por el hombre) una infinidad de saiones, que no se pueden contar, pero se distingue bien; la Crucifixión del Señor, que está con su mansedumbre infinita aguardando que sus mismas criaturas acaven de hacer los taladros en cruz para subir a ella; y en el último está ia el Señor de la vida defunto en los brazos de su afligida Madre suia; finalmente, en el nicho de en medio está el Santísimo Doctor Gerónimo. haciendo penitencia en el desierto, y a sus lados ai otros dos nichos: en el uno está el Señor amarrado a la columna y desnudo, él, que vista [sic: viste] hasta las aves del campo, y en el otro el mismo Señor vestido con la purpura o capa de grana para hacer mofa del que era verdadero

(página 8)

rey de gloria, de cuerpos enteros y del natural, o algo más.

Síguese el cuarto cuerpo del retablo de orden compuesto. En el medio está un Crucifixo y a los lados la Santísima Virgen y San Juan, de cuerpos enteros y mucho + [se añade en superíndice: más] del natural. A este nicho de en medio se siguen otros dos: en el uno está la Ascensión o suvida a los cielos del Señor, elevado de la tierra, donde quedan su Madre y el Colegio Apostólico: y en el otro está la Venida del Espíritu Santo sobre dicho Colegio + [se añade en el margen izquierdo: de medio relieve]. En los extremos o lados están sin nichos dos personajes, que representan dos de las Virtudes Cardinales, de cuerpos enteros y maiores que el natural.

Últimamente conclúiese este gran retablo con un medio cuerpo toscano, donde está el Padre Eterno

(página 9)

de medio cuerpo con los brazos abiertos sobre su hijo crucificado, que cae devajo, como complaciéndose en verle en tanta obediencia hasta la muerte, y muerte de cruz. A los lados están los santos niños mártires Justo y Pastor, de cuerpos enteros y como de cinco cuartas. Y luego ai otros dos personaxes, que representan las otras dos Virtudes Cardinales, de cuerpos enteros. Y cava con su frontispicio triancular, y encima tres grandes figuras de la Fe, Esperanza y Caridad, Virtudes Theologales.

El mérito de toda esta famosa obra lo entenderá el profesor de inteligencia y gusto. Yo no lo soi; solamente discierno algo entre lo bueno y lo malo, ayudado con el auxilio de la obrita del gran Pons [*sic*: Ponz, autor del *Viaje de España*, 1772-1794], que ha desterrado más errores

(página 10)

con ella que el célebre padre Feijoo con todas sus obras. Y, sobre todo, lo bueno siempre parece bien a todos.

Amigo mío: vuestra merced con su bondad y discreción disimulará los defectos de este papelillo que me mandó hacer, y mi ignorancia mere [*sic*: merece] perdón, pues que me pone a cubierto de toda censura.

*Documento 3*⁴⁰

(página 228)

NAVAS (Diego de) escultor. Residía en Granada a mediados del siglo xvi, con quien se trató la ejecución del retablo mayor del monasterio de San Gerónimo de aquella ciudad, según el modelo que había hecho Pedro de Uceda por traza del licenciado Velasco. Se convino Navas y acabó con felicidad ayudado de sus discípulos y oficiales tan vasta obra; y

(página 229)

siendo una de las mayores del reyno en su clase, diremos lo que contiene. Comienza por un zócalo, como de vara de alto, con baxos relieves, que representan los santos Esteban, Lorenzo, la Magdalena, Santiago á caballo, San Martin, también caballero, San Cosme y San Damián, y las santas Justa y Rufina; y encima va el pedestal con los evangelistas, los doctores, San Bartolomé, San Silvestre, y otras santas vírgenes. Sobre tan rico cimientto se levanta el primer cuerpo de arquitectura, que es del orden dórico: el nicho principal sirve de manifestador, a los lados están las estatuas de San Pedro y San Pablo del tamaño del natural, y en los intercolumnios las medallas, que representan el nacimiento del Señor y su epifanía, las santas Catalina y Bárbara en un lado y santa Margarita con el dragón en otro, y luego las estatuas de San Benito y San Bernardo, iguales a las anteriores de San Pedro y San Pablo.

El segundo cuerpo es jónico y está presidido por la estatua de Nuestra Señora de la Concepción, a quien está dedicado aquel gran templo, que es el primero que se consagró en su obsequio en el reyno de Granada después de su conquista. A los pies de la Virgen están de medio cuerpo San Joaquín y Santa Ana: sigue el mismo número de medallas y estatuas del propio tamaño que en el anterior: representan éstas á San Juan Bautista y a San Juan Evangelista, a Santo Domingo y a San Francisco; y aquéllas la encarnación del hijo de Dios

(página 230)

y su presentación en el templo, dos santas vírgenes con sus lámparas encendidas esperando al esposo, y la Magdalena registrando el sepulcro de Cristo.

40. Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800), III, 228-231.

En medio del tercer, cuerpo, que es corintio, está San Gerónimo penitente, con igual número de estatuas y de baxos relieves que en los anteriores. Las estatuas son: un Señor a la columna, un Eccehomo, San Andrés y Santiago el Mayor; y los relieves la oración del huerto, el prendimiento, la crucifixión y la Virgen de las Angustias, cuyas figuras son mayores que el natural.

El cuarto es compuesto, y tiene en el nicho del medio un Crucifixo con la Virgen y San Juan: a los lados las medallas de la ascensión del Señor y de la venida del Espíritu Santo; y á los extremos dos estatuas, que figuran dos virtudes cardinales. Resta un ático que contiene el Padre Eterno de medio cuerpo, y a los lados los santos niños Justo y Pastor de cuerpo entero, y otras dos estatuas de las virtudes cardinales, rematando esta gran máquina con las tres teologales sobre el frontispicio triangular.

Aunque esta repetición de objetos no sea la más propia, se acomodaba al gusto de aquel tiempo, del que no pudieron prescindir los mejores artistas, conformándose con la devoción de los fieles. Cada estatua y cada baxo relieve son dignos del mayor aprecio, porque están desempeñados con inteligencia del arte, y se conoce que Navas, quando no hubiese estu-

(página 231)

diado en Florencia o en Roma con Micael Angel, o Bacio Bambineli, habría sido uno de los mejores y más adelantados discípulos de Berruguete, que traxo a España tan fiera y superior manera. *MS. de aquel monast.* ❀

N.B. El presente trabajo se enmarca en el desarrollo del proyecto I+D del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades: *El despliegue artístico en la monarquía hispánica, siglos XVI- XVIII*, ref. PGC2018-093808-B-I00.

El excepcional registro de Agustín Villagra de las pinturas rupestres “Mateo A. Saldaña de Ixtapantongo”

Agustín Villagra's Exceptional Record of Rock Painting “Mateo A. Saldaña of Ixtapantongo”

Texto recibido el 15 de octubre de 2020; devuelto para revisión el 13 de abril de 2021; aceptado el 13 de octubre de 2021; <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2022.120.2782>.

Iván H. Ibar ivanticcih@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5232-1936>.

Líneas de investigación Iconografía; análisis estilístico; religión mesoamericana; estudio del paisaje cultural; arte rupestre.

Lines of research Iconography; stylistic analysis; Mesoamerican religion; study of the cultural landscape; rock art.

Resumen Las pinturas rupestres de Ixtapantongo se conocen únicamente por el grupo I, sin embargo, Agustín Villagra registró seis grupos pictóricos; en este trabajo mostraré las calcas realizadas por Villagra, además de cinco fotografías tomadas por él en 1953. El arte rupestre del lugar contiene por lo menos cinco estilos, sobresale el estilo policromo por presentar dioses, ceremonias y sacrificios con características morfológicas y técnicas similares a las de los códices. Expondré las particularidades del lugar y lo que se ha dicho al respecto. Además, se ilustrará la descripción que hizo Villagra del grupo II, con su respectiva calca y el nuevo dibujo derivado del estudio que llevo a cabo. Es la primera ocasión en que se publican las calcas y las fotografías obtenidas por Villagra de este sitio rupestre, acervo custodiado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Palabras clave Arte rupestre; Agustín Villagra; iconografía; registro; Posclásico temprano.

Abstract The cave paintings of Ixtapantongo are only known by group I, however Agustín Villagra recorded six pictorial groups. In this work I will show the rubbings made by Villagra, in addition to five photographs taken by him in 1953. The rock art of the place contains at least five styles, the polychrome style stands out for presenting gods, ceremonies and sacrifices with morphological characteristics and techniques similar to the codices. I will expose the particularities of the place and what has been said about it. In addition, Villagra's description of group

It will be illustrated, with its respective tracing and the new drawing derived from the study that I am carrying out. It is the first time that the copies and photographs obtained by Villagra of this site have been published, a collection guarded by the Instituto de Investigaciones Estéticas of the Universidad Nacional Autónoma de México.

Keywords Rock Art; Agustín Villagra; iconography; record; Early Postclassic.

IVÁN H. IBAR

El excepcional registro de Agustín Villagra

*de las pinturas rupestres
“Mateo A. Saldaña de Ixtapantongo”*

El arte rupestre de Ixtapantongo cuenta con cinco tradiciones gráficas dispuestas sobre frentes rocosos que se reúnen en, por lo menos, diez grupos pictóricos.¹ Han sido un misterio por mucho tiempo, aunque se registraron a mediados del siglo pasado, sólo se conoce el grupo pictórico I, gracias a su publicación por parte de Agustín Villagra Caletí en 1954.²

Las pinturas se han mantenido inéditas por dos factores: es difícil tanto localizarlas, como observarlas. No obstante se conservan las extraordinarias copias de los seis grupos pictóricos principales que hizo Agustín Villagra en 1953; gracias a la donación de su archivo personal al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

1. Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología-Instituto Nacional de Antropología e Historia (en adelante ATCNA-INAH), Iván H. Ibar, “Informe técnico: registro fotográfico y mapeo fotogramétrico de las pinturas rupestres de Ixtapantongo”, 2020. Recientemente el arqueólogo Óscar Basante ha detectado otros grupos pictóricos, que está investigando (Óscar Basante, “Pinturas rupestres de la región de Temascaltepec de Valle (Valle de Bravo), Estado de México”, tesis de maestría (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2019).

2. Agustín Villagra, “Pinturas rupestres Mateo A. Saldaña Ixtapantongo, Estado de México”, *Por los Caminos de México. Revista Goodrich Euskadi*, núm. 9 (1954).

es posible consultarlas.³ El acervo, que cuenta, además, con seis fotografías tomadas por Villagra en esa época, está conformado por calcas y fotografías, material gráfico de invaluable valor para el conocimiento de una pintura rupestre *sui generis*.

Cuadro 1. *Estilos Ixtapantongo*

<i>Estilo</i>	<i>Características</i>	<i>Contenido</i>	<i>Paleta de color</i>	<i>Fecha* estilística (aproximada)</i>	<i>Ubicación Grupos</i>
1. Antropomorfo	Figuras esquemáticas	Desconocido	Rojo	Antes del Preclásico	IV, V, X
2. Círculos radiales /líneas onduladas	Diseños en forma de “peines” y círculos o cruces radiales	Desconocido	Rojo	Antes del Preclásico	IV, VI
3. Rostros/diseños geométricos	Rostros con rayos y triángulos escalonados	Astronómico y territorial	Rojo, ocre	Preclásico	II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX
4. Polícromo	Delineado negro Policromía	Mitológico/ Acceso al poder	Negro, rojo, ocre, verde, amarillo	Posclásico temprano	I, II, III, IV, V
5. Antropomorfo	Figuras esquemáticas	Marca de identidad	Negro	Posterior al Posclásico temprano	I, II

* Fechas relativas, conforme a la secuencia de superposición de los estilos.

Los frentes rocosos de Ixtapantongo se ubican al suroeste del Estado de México, en el municipio de Santo Tomás de los Plátanos, que a su vez colinda con el costado oriental de Michoacán; están colocados sobre la esquina noro-riente de la Barranca del Diablo. La variedad de figuras y estilos localizados sobre las paredes rocosas subrayan la relevancia que tuvo este lugar dentro de la región de Texcaltitlan-Valle de Bravo-Texupilco.

3. Gracias a la investigadora Leticia Staines Cicero me fue posible acceder al Fondo Agustín Villagra, del cual está a cargo y que fue donado por su hijo Adrián Villagra Vicens al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en 2006; agradezco la autorización para publicar las fotografías, calcas y dibujos.

La extensión de los frentes rocosos con pintura rupestre es de 41 metros de largo por 15 metros de alto; en ellos hay secciones planas poco rugosas que conforman paneles donde se distribuyen los grupos pictóricos. A simple vista hay imágenes con diferencias morfológicas y técnicas que responden, por lo menos, a cinco estilos (véase Cuadro 1); también es posible observar superposiciones de figuras que indican varios momentos de realización entre cada tradición gráfica. Se pintaron con la técnica de tinta plana con y sin delinado, por medio de colores minerales o vegetales sobre paredes de piedra basáltica.

A pesar de su gran variedad de estilos y su riqueza iconográfica no se han estudiado de manera integral. Los especialistas que han logrado visitar el sitio señalan su importancia como uno de los lugares con mayor variedad de figuras y complejidad simbólica.⁴

El principal motivo por el cual no existe una discusión exhaustiva del arte rupestre de Ixtapantongo es la inexistencia de un registro completo que ubique y describa todos los grupos pictóricos. Asimismo, no hay un trabajo que ordene y compare las calcas de Villagra con las imágenes que aún se conservan.

El objetivo de este artículo es mostrar las calcas de Villagra, ordenarlas de acuerdo con el grupo pictórico al que pertenece cada lienzo, y ubicar el lugar donde se encuentran las figuras rupestres calcadas en relación con el frente rocoso.

En tiempos recientes en el Fondo Agustín Villagra se localizaron seis fotografías que él tomó en 1953. En ellas se ilustra el sistema de andamiaje instalado por el pintor para trabajar en su registro (fig. 1), además de las condiciones en que se encontraban los grupos I y IV en 1953 (figs. 2a, 4a, 5a y 6a). Son documentos relevantes ya que constituyen los registros fotográficos más tempranos del arte rupestre de Ixtapantongo.

4. Agustín Villagra, “Las pinturas de Tetitla, Atetelco e Ixtapantongo”, *Artes de México*, núm. 3 (marzo/abril de 1954); José Hernández, “Arqueología de la frontera tarasca-mexica: conformación, estrategias y tácticas de control estatal”, tesis de licenciatura (Ciudad de México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1994); ATCNA-INAH, Óscar Basante, “Registro arqueológico del suroeste del Estado de México 1ª Etapa Valle de Bravo. Temporada enero”, 1996; Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004); Iván H. Ibar, “Registro y análisis iconográfico de las pinturas en roca de Ixtapantongo, Estado de México”, tesis de maestría (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2016).

Su descubrimiento y el primer registro

Con los trabajos en la instalación de la hidroeléctrica de Ixtapantongo en la década de los años cuarenta por parte de la recién creada Comisión Federal de Electricidad, se inician también los primeros reportes por parte de los trabajadores electricistas acerca de la presencia de vestigios arqueológicos en este sitio. El sistema hidroeléctrico de Ixtapantongo, compuesto por tres plantas generadoras que entraron en operación el 29 de agosto de 1944,⁵ ocasionó cambios en la región. La primera consecuencia fue que el sistema hidrológico en el suroeste del Estado de México se transformó drásticamente; además de que un grupo importante de obreros, técnicos ingenieros junto con sus familias, se establecieron de forma permanente en los antiguos campamentos de la Comisión Federal de Electricidad.

El 3 de febrero de 1953, Ignacio Marquina, director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, le solicitó al encargado de Monumentos Prehispánicos, Eduardo Noguera, que le informara sobre los restos arqueológicos encontrados por entonces en Ixtapantongo: “Me han comunicado que en la presa de Ixtapantongo en Valle de Bravo están saliendo objetos arqueológicos muy importantes y que en una de las cuevas de la región existen pinturas murales.”⁶

A raíz de estos primeros informes, Villagra visitó durante febrero de 1953 las pinturas, y al mes siguiente el INAH lo comisionó para realizar su registro.⁷ Según lo reportó Villagra: “Fue el pintor Mateo A. Saldaña, experto dibujante del Museo de Antropología a quien primero oí hablar de estas pinturas.”⁸

Sin embargo, Mateo A. Saldaña falleció el 31 de marzo de 1951,⁹ dos años antes del informe oficial en el que se reportaba la existencia de estas pinturas rupestres y de la fecha cuando se comisionó a Villagra. Este último terminó sus calcas a finales de 1953, y las nombró “Pinturas rupestres Mateo A.

5. Leonardo Ramos y Manuel Montenegro, “Las centrales hidroeléctricas en México: pasado, presente y futuro”, *Tecnología y Ciencias del Agua*, núm. 2 (2012): 109.

6. ATCNA-INAH, Departamento de Monumentos Prehispánicos, 1958, B/311.32(z52-8)/1, 3 de febrero de 1953.

7. ATCNA-INAH, oficio núm. 3, del 3 de febrero de 1953 al 3 de marzo de 1953.

8. Villagra, “Pinturas rupestres Mateo A. Saldaña Ixtapantongo”, s. p.

9. Manuel Romero, “El pintor Mateo Saldaña”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXIV, núm. 9 (1954): 90.

Saldaña de Ixtapantongo”¹⁰ en honor a su amigo dibujante y pintor, quien le hizo saber de la presencia de arte rupestre en el lugar.

Mas no existen testimonios al respecto, por lo que prevalece la duda sobre en qué momento Villagra supo de ellas. Aunque los pobladores las conocían, ya que formaban parte de su tradición oral; incluso los trabajos hidroeléctricos inician en Ixtapantongo a partir de 1938 y se concluyen —en su primera etapa— en 1944,¹¹ por tanto, es probable que los trabajadores electricistas supieran de la existencia de las pinturas mucho tiempo antes.

Villagra trabajaba en el Departamento de Monumentos Prehispánicos,¹² mientras el pintor Mateo Alfonso Saldaña laboraba en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología; Saldaña fue discípulo del famoso pintor José María Velasco, incluso lo sustituyó en el puesto de restaurador de pintura en el Museo Nacional.¹³ Tanto Saldaña como Villagra fueron los encargados, durante la primera mitad del siglo xx, de registrar y restaurar las pinturas murales prehispánicas, debido a su formación profesional.

La sensibilidad como pintor y su amplia experiencia en pintura mural prehispánica le permitieron a Villagra observar de manera atenta la iconografía de Ixtapantongo. Aunque realizó la calca de seis grupos pictóricos, no reportó otra serie de paneles con pintura rupestre con motivos rojos esquemáticos y bicromos.¹⁴ Le llamó la atención el estilo polícromo, en particular las deidades, ceremonias y sacrificios humanos ilustrados en el grupo I, el cual se publicó en 1954. En su artículo sobre estas pinturas rupestres publicado en la revista *Por los Caminos de México* en 1954, reconoce a las deidades del grupo I, identifica sus escenas y hace un valioso análisis iconográfico —aunque breve— de los grupos I y II.

10. Villagra, “Pinturas rupestres”.

11. Rafael Limón y Raúl Garay, “Comportamiento geotécnico de la C.H. Ixtapantongo”, tesis de licenciatura (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Ingeniería, 1985).

12. Leticia Staines, “Testimonios de pintura mural prehispánica: dibujos de Agustín Villagra Caletí”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXVII, núm. 89 (2006): 187; Leticia Staines, “Agustín Villagra Caletí: su contribución al estudio y conservación de las pinturas realistas”, en *Las pinturas realistas de Tetitla, Teotihuacan: estudios a través de la obra de Agustín Villagra Caletí*, coords. Leticia Staines Cicero y Christophe Helmke (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 30.

13. Romero, “El pintor Mateo Saldaña”, 89.

14. Basante, “Pinturas rupestres”; H. Ibar “Informe técnico”.

Las primeras investigaciones

A partir del registro de Villagra, y la publicación de la calca del grupo I, donde describe el primero y segundo grupo, se inicia el interés por el origen y significado del estilo polícromo.

Para Villagra, tanto los grupos I como el II tienen cualidades notables. Observa que son las primeras pinturas sobre roca que se conocen del “período tolteca”.¹⁵ Le sorprende su buen estado de conservación a pesar de ubicarse sobre frentes rocosos en contacto directo con la lluvia y el viento. También llama su atención la sencilla técnica de elaboración, es decir: “pinturas al temple colocadas directamente sobre la roca con pigmentos preparados con algún tipo de aglutinante muy resistente a la intemperie”.¹⁶

Pudo distinguir tres épocas: la primera pertenece a las figuras que tienen la forma de peines en color rojo, trazos escalonados semejantes a hojas y rostros simples rodeados de probables rayos de tonos rojo y amarillo naranja (figs. 7a y b, 8a y 10).¹⁷ Sobre éstas aprecia los personajes de la segunda época que corresponden a los motivos polícromos, y que considera de “origen tolteca”, realizados entre los siglos IX y XII; a la tercera época pertenecen las figuras “humanas muy primitivas que parecen haber sido hechas con crayón negro”,¹⁸ y que se dibujaron sobre las figuras de la segunda época. Sin embargo, recientemente Óscar Basante¹⁹ ha detectado cuatro estilos, de los cuales dos son únicos en la región. Están conformados por figuras esquemáticas rojas, pinturas bícromas rojo-ocre, símbolos mesoamericanos rojos y figuras polícromas, de las cuales el segundo y el último son los estilos sin equivalencias en la comarca. No obstante, he encontrado un quinto estilo de figuras esquemáticas negras, que son las formas “primitivas con crayón negro” de la tercera época para Villagra, colocadas sobre las figuras polícromas (figs. 3a y 4a), arriba a la izquierda).

Regresemos al trabajo de Villagra, respecto al grupo I propone la presencia de ocho deidades, cada una con atavíos singulares que le permiten identificar su

15. Villagra, “Las pinturas de Tetitla”, 42.

16. Agustín Villagra, “La pintura mural”, en *Esplendor del México antiguo*, t. I (Ciudad de México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959), 665.

17. Para Óscar Basante, la primera época identificada por Villagra debe dividirse en dos estilos diferentes: figuras esquemáticas rojas y bícromas rojas-ocre, véase Basante, “Pinturas rupestres”.

18. Villagra, “Pinturas rupestres”, s.p.

19. Basante, “Pinturas rupestres”.

nombre respectivo, conforme a la tradición religiosa del Altiplano central durante el Posclásico.²⁰ Además, observa la representación de sacrificios humanos, música y ceremonias, en sus palabras: “probablemente hacen referencia a una de las innumerables ceremonias que practicaban los toltecas dentro de los dieciocho meses de que se componía su año”.²¹ Más adelante agrega sobre el grupo I: “en el mes de Teotleco, había una fiesta en honor de todos los dioses; ésta parece que está dedicada a las ocho deidades pintadas arriba de la escena de sacrificio”.²²

En cuanto al origen cultural del estilo polícromo, la discusión se ha centrado entre los investigadores que coinciden con Villagra, en su manufactura tolteca,²³ o con una fuerte influencia de Tula,²⁴ también se las ha relacionado con la iconografía de Tula y Chichén Itzá,²⁵ o con la esfera de interacción extendida por prácticamente toda Mesoamérica alrededor del año 1000 d.C.²⁶

20. En este trabajo conservaré la identificación que hizo Villagra de las deidades del grupo I. En términos generales estoy de acuerdo en designarlas como dioses porque encuentro representaciones de sangre, círculos, rayas, puntos y círculos con puntos rojos que representan la sangre otorgada a los dioses en este grupo, no obstante hay una discusión más amplia al respecto en H. Ibar, “Registro y análisis”, y en Iván H. Ibar, “Las pinturas rupestres de Ixtapantongo: un espacio ritual construido”, tesis de doctorado (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2022).

21. Villagra, “Pinturas rupestres”, s.p.

22. Villagra, “Pinturas rupestres”, s.p.

23. Walter Krickeberg, *Felsbilder Mexicos: Als historische, religiöse und Kunstdenkmäler*, t. 2: *Felsplastik und Felsbilder bei den Kulturvölkern Altamerikas mit besonderer Berücksichtigung Mexicos* (Berlín: Palmen Verlag, 1969); Claire Cera, “Evolución de la pintura rupestre prehispánica en México: Problemas de identificación y cronología”, en *XV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología* (Ciudad de México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1977); H. B. Nicholson, “The Iconography of the Solar Deity. Tonatiuh the Late Prehispanic Central Mexican Pictorials”, en *Códices y documentos sobre México*, coord. Constanza Vega (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000).

24. Román Piña Chan, *Chichén Itzá. La ciudad de los brujos del agua* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993); María del Pilar Casado, “Una década en la investigación del arte rupestre en México”, en *Arte rupestre en México. Ensayos 1990-2004*, comps. y coords. María Casado y Lorena Mirambell (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005).

25. Karl Taube, “The Iconography of Toltec Period Chichén Itzá”, en *Hidden Among the Hills Maya Archaeology of the Northwest Yucatan Peninsula*, ed. Hanns J. Prem, First Maler Symposium Bonn, 1989 (Möckmüh: Verlag von Flemming, 1994).

26. ATCNA-INAH, Óscar Basante y Eugenia Barrios, “Informe del análisis de material cerámico de las temporadas 1991, 1993, 1996. Subdirección de Conservación y Rescate del Instituto Mexiquense de Cultura”, 1997.

La postura contraria, con la que no estoy de acuerdo, coloca el estilo polícromo del grupo I en el Posclásico tardío, y de un “probable origen mexicana”. Para José Hernández Rivero,²⁷ las figuras conmemoran la victoria de la batalla entre probables grupos de filiación mexicana contra guerreros tarascos.

Una propuesta que sigue a Hernández Rivero nos la ha proporcionado Eduardo Corona, quien identifica el grupo I como un código en roca de identidad mítica, festiva, ritual y militar; que remarca en sus paredes la importancia del guerrero en la reproducción de la sociedad mexicana. Para Corona el lugar debe nombrarse Ixtapantongo o Tzompahuacan: espacio que fue conquistado por las fuerzas mexicas y donde se realizaron sacrificios dedicados a los dioses creadores ilustrados en la pintura, pero también es ahí donde el imperio tenochca estableció un campamento o “atalaya” frente al estado tarasco durante las conquistas de Axayácatl entre 1477-1478, fecha que identifica como el momento de realización de la pintura policroma del grupo I.²⁸

En mi tesis de maestría²⁹ describo todas las características formales tanto de escenas, momentos y figuras representados en el estilo policromo del grupo I, con base en las calcas de Villagra. También formulo una interpretación, y fundamento el estudio tanto en la composición de la pintura como en el análisis del paisaje. Esta investigación me permitió darme cuenta de que el estilo policromo del grupo I forma parte de un programa pictórico complejo, el cual interactúa en diferentes niveles tanto con las demás figuras del estilo policromo, como con los estilos anteriores y posteriores.

Las figuras del grupo I destacan por su buen estado de conservación, pero sobre todo por la policromía de las imágenes. En este grupo se encuentran dioses, guerreros y sacrificios humanos reunidos en escenas ceremoniales, de manera similar a como se presentan en los códices prehispánicos (fig. 4a). Planteo que la reunión de seis deidades y el guerrero en torno a Tonatiuh celebra el nacimiento del Sol tanto en el plano divino como en el espacio terrenal con diferentes escenas de sacrificio humano, música y baile. La realización del grupo I podría tener por lo menos raíces en los procesos sociales que inician en el

27. Hernández Rivero, “Arqueología de la frontera”.

28. Eduardo Corona, “Las pinturas de Ixtapantongo: un código rupestre de identidad mexicana”, ponencia presentada en el I Coloquio de Etnohistoria, Arqueología y Etnografía: Interdisciplina y Praxis que se llevó a cabo en el Museo Nacional de Antropología el miércoles 31 de agosto de 2016.

29. H. Ibar, “Registro y análisis”.

Posclásico temprano (900-1150 d.C), con reminiscencias panmesoamericanas, pero con características locales.³⁰

Como se puede ver, las investigaciones sobre el arte rupestre de Ixtapantongo han girado siempre en torno al grupo I, y dejan de lado, por lo menos, a nueve grupos pictóricos desconocidos del todo. En la última sección de este trabajo retomaré la descripción de Villagra para el grupo II, sólo que en esta ocasión la ilustraré con las calcas y el nuevo dibujo, obtenido a partir de la comparación entre las copias de Villagra y mi registro fotográfico.

Las calcas

Agustín Villagra registró seis grupos pictóricos (figs. 3, 6, 9, 10, 11 y 20) por medio de un método de calca directa, estarcido y *gouache*.³¹ Este método consistía en adherir papel cristal sobre la roca con motivos pictóricos y calcar las figuras directamente por medio de plumines indelebles. Posteriormente, desprendía el papel cristal, el cual se utilizaba para recalcar las formas con lápiz sobre un lienzo de papel bond. Después por medio de una aguja picaba el papel bond de acuerdo con las formas redibujadas con el lápiz. Este papel picado le servía para esparcir el color del pigmento sobre el lienzo final, técnica conocida como estarcido; el color de los pigmentos se determinaba a partir de las observaciones que hacía de manera directa al pie de los paneles rocosos. Finalmente obtenía lienzos de papel pintado, por medio de la técnica de *gouache*, que servían para obtener la calca definitiva.

Con este método de registro, el pintor Agustín Villagra generó dibujos individuales por panel rocoso, y al anverso de cada copia escribió el número del grupo pictórico. Si bien nunca aclaró cuál fue el criterio para distinguir a cada grupo, sospecho que la designación numérica corresponde a la secuencia de su registro, lo cual explicaría porqué el grupo IV está dividido en dos paneles rocosos, y que el grupo V se ubique en otra área del frente rocoso. Los grupos pictóricos los registró en lienzos diferentes, en ocasiones incluso utilizó dos o más pliegos. Además de calcar el arte rupestre, Villagra pintó la rugosidad de la piedra y las grietas, incluso representó las áreas con sales y las franjas de escurrimiento pluvial.

30. H. Ibar, "Registro y análisis", 222.

31. ATCNA-INAH, Villagra, "Informe sobre los trabajos realizados en la copia de las Pinturas Rupestres de Ixtapantongo, Valle de Bravo", 1953.

No obstante, las calcas de Villagra no se ubican en relación con el espacio donde se encuentran, es decir los lienzos calcados se presentan en desorden y sin ninguna localización clara dentro de las paredes rocosas.

Además, el método empleado no permite identificar con claridad las superposiciones de figuras y estilos, un aspecto clave para comprender los distintos momentos gráficos que tuvo el lugar. Por otro lado, a partir de mediados del siglo pasado, las pinturas han sido visitadas de forma constante, situación que ha favorecido el vandalismo con la consecuente pérdida de figuras que Villagra sí pudo observar.

El grupo pictórico II: análisis por parte de Agustín Villagra Caletí

Si el grupo I es poco conocido, el grupo pictórico II es por completo desconocido (fig. 11), excepto por la descripción parcial que hizo Villagra. En este apartado pretendo mostrar la manera como fue descrito e interpretado por él. Si bien se dio cuenta de su alto valor iconográfico y simbólico, su calca nunca se publicó.

Agustín Villagra registró el grupo pictórico II de inmediato después del grupo I, en una primera temporada de campo durante 1953: “Como hubo de suspender las labores antes de terminar, será necesario organizar una nueva temporada de trabajo para completar la copia empezada.”³²

En la actualidad, sabemos que Villagra pudo finalizar el registro de los cuatro grupos restantes, ya que en su archivo personal se localizaron las calcas de éstos.³³ A partir de 1953 publicó las descripciones únicamente de los grupos I y II;³⁴ no obstante en sus artículos posteriores nunca hace alguna mención de las calcas de los grupos III, IV, V y VI³⁵ aunque esas copias se encuentran en su archivo.

32. Villagra, “Informe sobre los trabajos realizados”.

33. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Fondo Agustín Villagra.

34. Villagra, “Informe sobre los trabajos realizados”; Villagra, “Pinturas rupestres”; Villagra, “Las pinturas de Tetitla”; Agustín Villagra, *Pinturas rupestres “Mateo A. Saldaña”, Estado de México* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1954).

35. Agustín Villagra, “La pintura mural”, en *Esplendor del México antiguo*, t. I (Ciudad de México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959); Villagra, “Mural Painting in Central México,” en *Handbook of Middle American Indians*, eds. Robert Wauchope y Wille Gordon R. (Austin: University of Texas Press, 1971).

El mal estado de conservación del grupo II influyó para que lo describiera de manera parcial, permaneció inédito, aunque existen dibujos aislados del estilo polícromo en algunos artículos del autor, como el personaje con “máscara” (fig. 12b), el señor recibiendo una vasija de manos de una mujer sentada (fig. 12a) y el personaje sosteniendo una vasija al lado de un conejo (fig. 12c). Todos corresponden al estilo polícromo de la segunda época, según Villagra, así como seis dibujos del estilo en rojo pertenecientes a la primera época de acuerdo con él (fig. 13), y tres trompeteros del mismo grupo (fig. 14).³⁶

Describe el grupo II de arriba abajo y de izquierda a derecha. Las primeras dos figuras que refiere son —de acuerdo con su interpretación— dos guerreros colocados uno frente al otro. Ambos tienen un mayor tamaño (entre 1 m y 85 cm) en relación con las figuras colocadas por debajo de éstos (figs. 17 a y b). El primer personaje está muy deteriorado, se conserva parte de su brazo con el cual sostiene un lanzadardos, también sobrevive la silueta de su pie (fig. 17a). La segunda figura de gran formato frente a la anterior está en mejor estado de conservación; se aprecian tanto el gran pectoral, el tocado, así como la cara con barba y la nariguera tubular (fig. 17b).

Abajo de los dos guerreros en gran formato aparecen cuatro figuras que Villagra relaciona con Tláloc (figs. 15 a-d); observó la anteojera característica en las representaciones del numen, también señaló la presencia de pectorales mariposa a la manera tolteca utilizados por estos personajes.³⁷ La primera figura, al extremo izquierdo, está pintada en ocre (fig. 15a), la segunda, en rojo (fig. 15b), la tercera, en verde (fig. 15c) y la última no presenta color, sólo tiene un delineado en negro por lo que sugiere que representa el color blanco (fig. 15d).

Los colores y las semejanzas de estos personajes le hacen pensar en los ayudantes del dios de la lluvia. Aunque nunca mencionó que éstos sean los Tlaloque, por su color y características los relaciona con ellos; estas cuatro figuras presentan semejanzas en cuanto a posición e indumentaria, pero desafortunadamente sólo el personaje en rojo se encontraba en buen estado de conservación al momento de la calca.³⁸

36. Villagra, “Pinturas rupestres”.

37. Villagra, “Pinturas rupestres”, s.p.

38. Ha sido ampliamente documentada la relación que tienen los Tlaloque con el maíz, las montañas y los puntos cardinales, aspectos que pueden conocerse por la coloración diferenciada con la cual fueron representados. En especial la cualidad cardinal del dios de las tormentas en Teotihuacan lo han abordado en tiempos recientes Wrem y Helmke. Véase Wrem Anderson y

La siguiente forma que observó se encuentra justo por debajo del pie izquierdo del segundo guerrero en gran formato, aunque el cuerpo del personaje aparece incompleto, describió una punta de proyectil sostenida por la mano derecha, así como el tocado y el pectoral (fig. 15e). Al costado derecho de la figura anterior apreció una serie de vestigios pertenecientes a otras formas; pero son sólo eso, es decir, huellas de su existencia que Villagra ya no evaluó de manera completa. Sin embargo, en su registro se pueden ver por lo menos dos personajes: el primero lleva una gran nariguera y un pectoral en forma de mariposa (fig. 16a), el segundo, en el extremo derecho, muestra a una mujer en color rojo que usa falda con un motivo de huesos cruzados (fig. 16b). Ambos personajes fueron olvidados en la descripción del pintor, aunque existen en su registro.

A continuación, el orden de descripción del autor cambia; evita la mención de por lo menos seis personajes prácticamente completos y que referirá con posterioridad. Su descripción se dirige a dos grupos de músicos. Ambos presentan ciertas similitudes; en primer término, hay tres músicos sentados que hacen sonar largas trompetas, el autor llama la atención sobre la gran dimensión de estos instrumentos que deben sostenerse por sus respectivas bases, además de dos personas que percuten sendos tambores, así como el respectivo personaje que tañe una sonaja (fig. 19 a la izquierda y a la derecha).

Asimismo, detrás de los músicos observó a un grupo de mujeres en actitud contemplativa, aunque nunca nos dice cuántas son, ya que en la segunda escena de músicos ellas se encontraban en mal estado de conservación (fig. 21 a-derecha) y en el primer grupo pueden apreciarse con nitidez por lo menos dos mujeres, así como los vestigios del cabello y el borde del *quechquemiltl* de otra mujer (fig. 19 a la izquierda).

Después de este salto, Villagra retoma el orden de descripción: arriba del primer grupo de músicos hay cuatro individuos que presentan una rica indumentaria consistente en yelmos de águila, narigueras, lujosos tocados y pectorales; están dispuestos alrededor de un personaje que parece salir de un aro solar (fig. 19b); para Villagra esta figura tiene atributos de Tonatiuh. Al extremo inferior derecho de este grupo de cinco existe una sexta persona que se omitió en la descripción y que forma parte del mismo conjunto; consiste en un guerrero ricamente ataviado y que sostiene con la mano derecha un lanzadardos que levanta (fig. 19c). Nuestro autor dice al respecto de este grupo: “probablemente

Christophe Helmke, “The Personification of Celestial Water: The Many Guises of the Storm God”, *Contributions in New World Archaeology*, núm. 5 (2013).

se trata de la representación de una de aquellas fiestas en donde los nobles y altos jefes salían a bailar ataviados con sus mejores galas”.³⁹

En tanto, al costado derecho del primer grupo de músicos, señaló la representación de un personaje con los brazos extendidos, que presenta el pectoral tipo *oyohualli* y utiliza una “máscara de mono” echada hacia atrás, lo cual le hace pensar que lleva símbolos referidos a la danza (figs. 12b, 19d).

Abajo de este último observó la presencia de dos personajes en muy buen estado de conservación. La primera es una mujer sentada frente a una gran olla de la cual extrae algo con una cuchara, mientras con la otra mano sostiene una jícara o vasija que ofrece a un personaje masculino de pie frente a ella, quien recibe la vasija con la mano derecha extendida (figs. 12a y 19e).

Villagra no agregó comentario alguno sobre el rico atuendo del hombre de pie, pero en su calca puede apreciarse el formidable tocado, la compleja orejera, la nariguera de silueta compuesta y el gran pectoral. Además, no dice nada sobre el personaje inmediatamente debajo de las dos figuras mencionadas arriba (fig. 19f) ni del símbolo de flor presente a su costado, ni del numeral compuesto por nueve círculos. En su calca estos círculos no están registrados de forma clara. Respecto al conejo dibujado a un lado, indica que este animal se relaciona con el pulque y, por tanto, la escena podría referirse a las libaciones que se hacían en las múltiples ceremonias indígenas (figs. 12c, 19f).

Sin embargo, es curioso que el autor de la calca no haya notado que estos signos nombran al personaje como: Flor 9 Conejo. Ahí encontramos una observación deficiente por parte de Villagra, ya que el registro fotográfico ilustra con claridad el borde rojo en su vestimenta, la presencia de la flor, los nueve puntos apilados uno sobre el otro y el cuerpo del conejo. De acuerdo a mi propuesta, la escena central está conformada por el personaje Flor 9 Conejo junto con la pareja colocada arriba; en consecuencia, ellos son los protagonistas principales en toda la pintura del grupo II.⁴⁰

En el orden de su descripción, regresa al segundo grupo de músicos para subrayar que no presenta personajes alrededor, y le llama la atención una vez más el gran tamaño de las tres trompetas que deben sostenerse por soportes. En realidad, el segundo grupo de músicos tiene figuras muy similares al

39. Villagra, “Pinturas rupestres”, s.p.

40. Por razones de espacio no desarrollaré aquí mi propuesta respecto al significado del grupo II, pero considero que se está llevando a cabo una alianza entre dos grupos por medio del matrimonio de los personajes de la escena central, la cual permite el acceso al poder de Flor 9 Conejo. H. Ibar, “Las pinturas rupestres”.

primero, aunque incompletas, es decir, tanto por arriba como del lado derecho hay evidencia de los personajes que rodeaban a los músicos (fig. 19 a la derecha).

Por otro lado, no describe la figura colocada en el costado inferior izquierdo del panel, el cual levanta el brazo derecho de forma similar a como lo hace Flor 9 Conejo, incluso ambos intercambian miradas y mantienen sendas vasijas levantadas (figs. 19g y 19f). Entre estos últimos están registrados los vestigios de otro personaje que era parte de la escena que se desarrollaba, pero que desafortunadamente se ha ido perdiendo poco a poco y del cual el autor tampoco hace mención alguna (fig. 19h).

Por último, en el lado derecho de toda la composición existen vestigios bastante interesantes; es probable que su mal estado de conservación motivó al pintor-restaurador a no hacer mención alguna de ellos. Por ejemplo, los rasgos de un cautivo que está siendo sujetado por ambos brazos por otras dos personas (fig. 16d), o la escena donde se observa la silueta de un hombre con el pene en erección, junto a los restos de dos personajes que quizás están manteniendo relaciones sexuales, presentes en su registro, pero olvidadas en su análisis (fig. 16i).

En resumen, Villagra describe de forma parcial las figuras del estilo polícromo, se centra en los protagonistas o escenas completas, deja sin referir a los personajes a medias conservados o prácticamente desaparecidos, pero que conformaron una parte esencial en la composición de la pintura, incluso en ocasiones no menciona nada sobre algunas figuras completas.

También olvida el estilo que llama de época anterior, dispuesto al costado izquierdo del panel rocoso (fig. 18), aunque ilustra un artículo con seis imágenes (figs. 13, 18), no hace mayor mención de éste, centra su atención en el estilo polícromo y de época posterior. Para él, las figuras de estilo polícromo del grupo II son contemporáneas al grupo I, agrega que se elaboraron durante el Posclásico temprano, ya que tienen elementos que las emparentan a la manera de representar los atuendos en la época tolteca. Si bien para el grupo II basa su filiación en los pectorales mariposa de algunos personajes, el análisis estilístico de los cinco grupos pictóricos con pinturas polícromas de Ixtapantongo que he realizado me permite estar de acuerdo con la ubicación cronológica que propone Villagra.⁴¹ No obstante, este estilo tiene características panmesoamericanas y no sólo “toltecas”, así como rasgos propiamente locales. Por último, Villagra

41. H. Ibar, “Las pinturas rupestres”.

añade que estas pinturas rupestres son un ejemplo excepcional de la “plástica tolteca” expresada sobre la roca.

Nota final

Agustín Villagra tenía la sensibilidad artística para observar de manera atinada las características del arte pictórico prehispánico, además contaba con la experiencia técnica que le daba su oficio y la trayectoria para lograr el registro fidedigno. Aunado a su capacidad y conocimiento de la iconografía mesoamericana, todo lo cual le permitió obtener un registro excepcional en Ixtapantongo.

Existen pocos trabajos de registro como el que logró Villagra, ya que mantiene la memoria de uno de los lugares menos conocidos y en riesgo de desaparecer. La riqueza gráfica en el arte rupestre de Ixtapantongo es indudable, su estudio proveerá de nuevos datos sobre los procesos históricos y artísticos de las sociedades prehispánicas, y gracias al trabajo de Villagra podremos discutirlos.

Por lo pronto, es necesario concluir con el registro sistemático de todos los estilos, figuras y motivos. Además, es preciso comprender la construcción del paisaje cultural y su relevancia en la elección de estos frentes rocosos, lugar donde existe una profunda tradición gráfica. Pero, sobre todo es indispensable conformar un programa de conservación y protección del arte rupestre de Ixtapantongo, antes de que desaparezca por completo. ✿

Anexo / Catálogo de imágenes



1. Foto de Agustín Villagra del sistema de andamiaje instalado en 1953 para realizar las calcas de Ixtapantongo, diapositiva 35 mm. Fondo Agustín Villagra, IIE-UNAM. Procesamiento digital: Ricardo Alvarado, 2020.



2. a) Foto del grupo I, tomada por Agustín Villagra en 1953, diapositiva 35 mm. Arriba está el guerrero, abajo a la derecha Tonatiuh y a su lado Xiuhtecuhtli (conforme a la designación que les otorga Villagra). Fondo Agustín Villagra, IIE-UNAM. Procesamiento digital: Ricardo Alvarado, 2020; b) la misma fotografía con Dstretch, aplicado por H. Ibar.



3. Calca del grupo I, realizada por Villagra en 1953. Fondo Agustín Villagra, IIE-UNAM. Foto: Ricardo Alvarado, 2014.



4. a) Foto del grupo I, tomada por Agustín Villagra en 1953, diapositiva 35 mm. Fondo Agustín Villagra, IIE-UNAM. Procesamiento digital: Ricardo Alvarado, 2020; b) misma fotografía con Dstretch, aplicado por H. Ibar, 2020.



5. a) Foto del grupo IV, tomada por Agustín Villagra en 1953, diapositiva 35 mm. Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM. Procesamiento digital: Ricardo Alvarado, 2020; b) misma fotografía con Dstretch, aplicado por H. Ibar, 2020.



6. Calca del grupo pictórico IV, realizada por Agustín Villagra. Fondo Agustín Villagra, IIE-UNAM. Foto: Ricardo Alvarado, 2014. Tres lienzos unidos por H. Ibar.



7. a) y b) Calcas del grupo IV, realizadas por Agustín Villagra. Fondo Agustín Villagra, IIE-UNAM. Procesamiento digital: Ricardo Alvarado, 2020.



8. a) Foto del grupo IV, realizada por Agustín Villagra, 1953, diapositiva 35 mm. Fondo Agustín Villagra, IIE-UNAM. Procesamiento digital: Ricardo Alvarado, 2020; b) misma fotografía con Dstretch, H. Ibar, 2020.

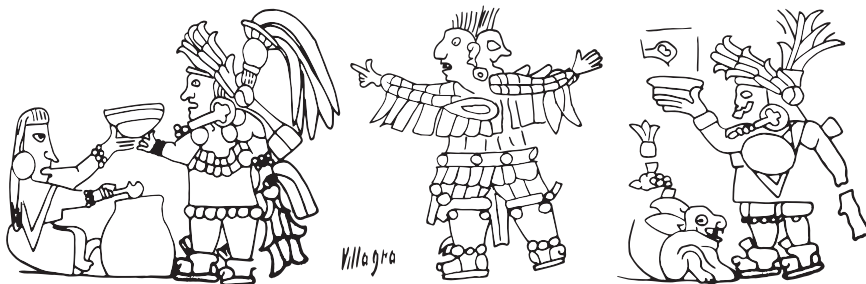


9. Calca del grupo pictórico V, realizada por Agustín Villagra. Fondo Agustín Villagra, IIE-UNAM. Foto: Ricardo Alvarado, 2014.

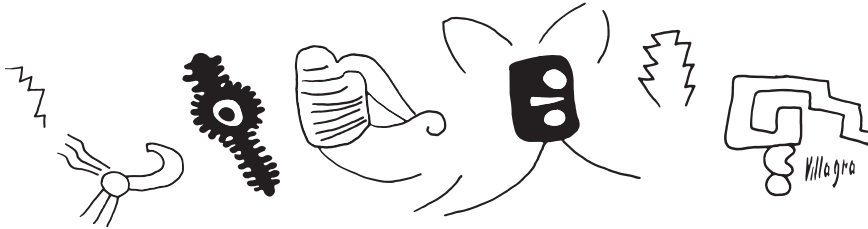
10. Calca del grupo pictórico VI, realizada por Agustín Villagra. Fondo Agustín Villagra, IIE-UNAM. Foto: Ricardo Alvarado, 2014. Dos lienzos unidos por H. Ibar.



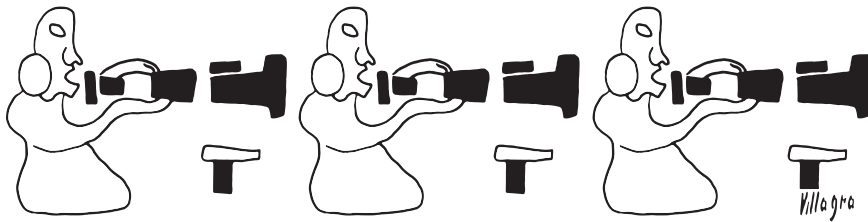
11. Calca del grupo pictórico II, realizada por Agustín Villagra. Fondo Agustín Villagra, IIE-UNAM. Foto: Ricardo Alvarado, 2014. Dos lienzos unidos por H. Ibar.



12. Personajes del estilo policromo del grupo II, dibujados de manera aislada por Villagra, tomados de Agustín Villagra, “Las pinturas de Tetitla, Atetelco e Ixtapantongo”, *Artes de México*, núm. 3 (marzo/abril de 1954).



13. Seis formas de la primera época, grupo II. Se ilustran sin mayor mención espacial en el artículo de Villagra, tomadas de Agustín Villagra, “Pinturas rupestres Mateo A. Saldaña Ixtapantongo, Estado de México”, *Por los Caminos de México. Revista Goodrich Euskadi*, núm. 9 (1954), s.p.



14. El mismo trompetero repetido tres veces en la publicación, no tiene mayor ubicación en el artículo de Villagra, pertenece al grupo II (Agustín Villagra, “Pinturas rupestres Mateo A. Saldaña Ixtapantongo, Estado de México”, *Por los Caminos de México. Revista Goodrich Euskadi*, núm. 9 [1954]), s.p.



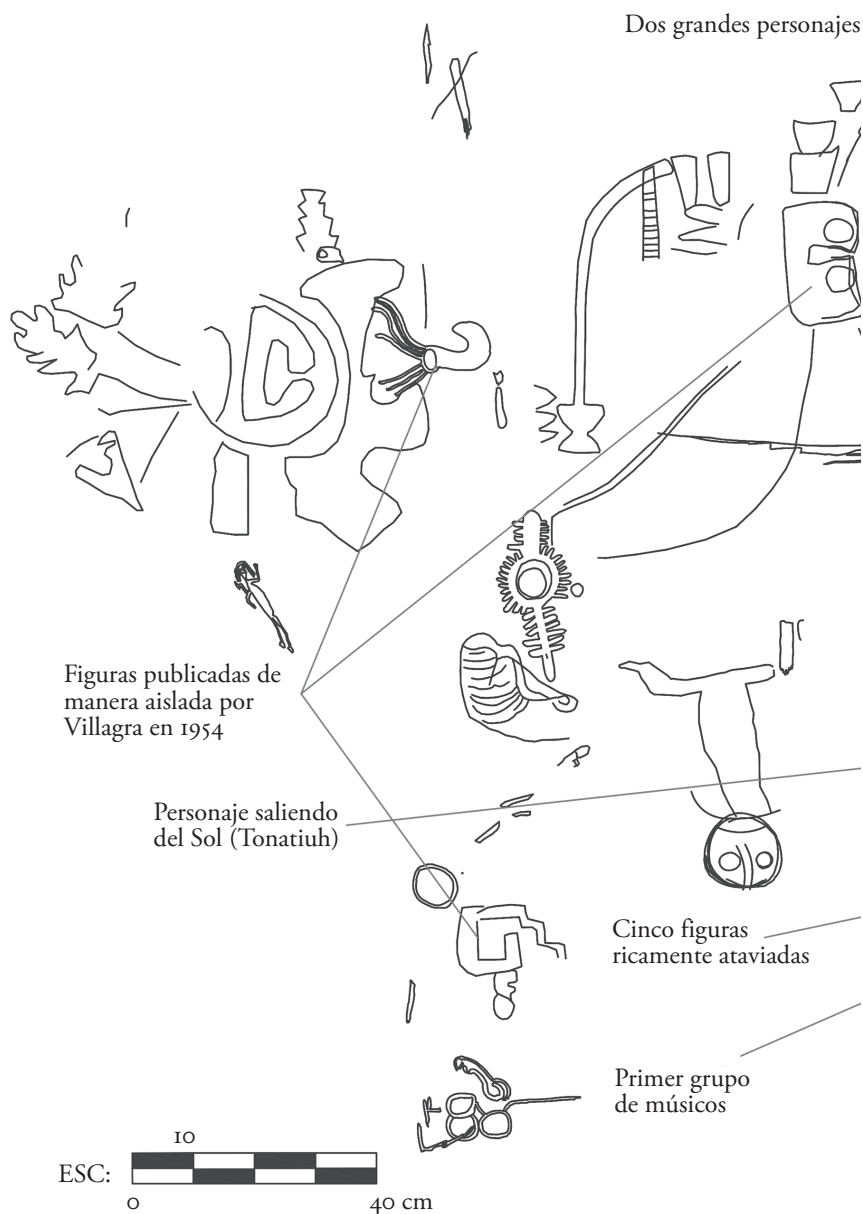
15. a) Tláloc ocre; b) Tláloc rojo; c) Tláloc verde; d) Tláloc blanco; e) personaje con pectoral y punta de proyectil, calca según Villagra. Grupo pictórico II. Fondo Agustín Villagra, IIE-UNAM. Foto: Ricardo Alvarado, 2014. Dos lienzos unidos por H. Ibar.



16. Extremo derecho del grupo pictórico II. Figuras que no fueron descritas por Villagra (1954). Fondo Agustín Villagra IIE-UNAM. Foto: Ricardo Alvarado 2014.

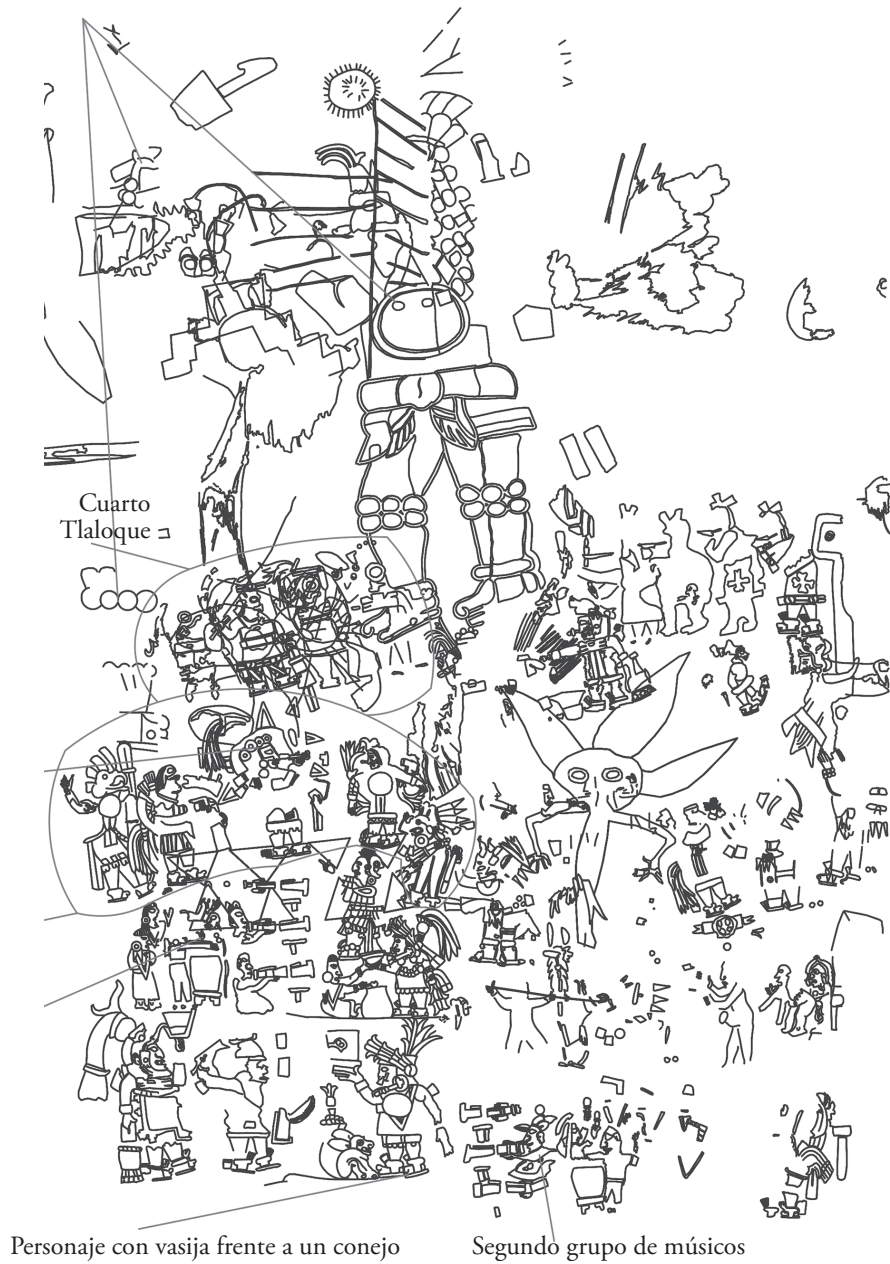


17. a) Personaje en gran formato, solamente se observa el lanzadardos y el pie; b) figura en gran formato mejor conservada. Grupo pictórico II. Fondo Agustín Villagra, IIE-UNAM. Foto: Ricardo Alvarado, 2014. Dos lienzos unidos por H. Ibar.



Dibujó: Iván H. Ibar.

18. Dibujo del grupo II, figuras reportadas por Villagra, 1954. Dibujo de H. Ibar, comparando la calca de Villagra de 1953 con la foto digital.





19. Calca del grupo pictórico II, realizada por Agustín Villagra. Fondo Agustín Villagra, IIE-UNAM. Foto: Ricardo Alvarado, 2014.



20. Calca del grupo pictórico III, realizada por Agustín Villagra. Fondo Agustín Villagra, IIE-UNAM. Foto: Ricardo Alvarado, 2014. Tres lienzos unidos por H. Ibar.



21. Grupo II, dibujo del estilo polícromo. Dibujo de H. Ibar comparando la calca de Villagra de 1953 con la foto digital.

Reseñas



Jesús Fernando Monreal Ramírez*
Máquinas para descomponer la mirada.
Estudios sobre la historia de las artes
electrónicas en México

por

BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO**

A partir de los años noventa, pero sobre todo desde la celebración de la exposición “La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997” (2007) y de la construcción del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC, en el campus de la Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]), en 2008, se han publicado diversos trabajos que buscan explicar la configuración de la escena del arte contemporáneo en México. Académicos, curadores, críticos y otros agentes del mundo del arte se han dado a la tarea de analizar los factores que hicieron posible que los modos de hacer artísticos diferenciados de la pintura, la escultura y el grabado terminaran por dominar

* Texto recibido el 14 de febrero de 2021; devuelto para revisión el 26 de julio de 2021; aceptado el 7 de agosto de 2021; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2022.120.2783>.

** Profesora adscrita a la Facultad de Artes y Diseño, UNAM.

la escena artística nacional entrado el siglo XXI.

En ese horizonte, y coherente con su formación como filósofo interesado no sólo en los hechos sino también en los discursos que construyen su significado, Fernando Monreal decidió investigar el papel de una vertiente escasamente atendida en los estudios sobre arte contemporáneo en México: la que articula arte y tecnología. Desde una perspectiva genealógica de la historia y una mirada arqueológica del arte, que abrevan en el pensamiento de Michel Foucault, el autor nos presenta un conjunto de estudios sobre los entrecruzamientos entre prácticas artísticas multimedia, electrónicas y digitales, políticas institucionales y elaboraciones discursivas entre 1985 y 2005, periodo decisivo para la conformación de esas vertientes del arte contemporáneo en México.

El texto se apoya en un riguroso análisis de obras, sucesos y proyectos artísticos y de fuentes primarias. Destacan, sin duda, los archivos del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, la recuperación hemerográfica y las entrevistas a figuras importantes en esta historia, tales como Andrea di Castro, Tania Aedo, Manuel Gándara, Humberto Jardon, Jorge Morales, Antonio Albanés y Adriana Casas.

Fiel a las ideas de genealogía y arqueología, el libro está conformado por nueve estudios ordenados en tres partes. La primera se titula “Fragmentos para un discurso de las artes electrónicas y digitales”; la segunda, “Breve historia

institucional de la artes electrónicas y digitales en México”, y la tercera, “Máquinas para navegar. Interactividad y realidad virtual en la configuración de las artes digitales”. La estructura del libro es la de una constelación que traza las relaciones entre objetos, prácticas y discursos en un entramado que, de manera importante, incluye las políticas culturales oficiales hacia el arte contemporáneo. Se trata de una cartografía cuyos puntos de referencia son conceptos como “gráfica periférica”, “otras gráficas”, “gráfica electrónica”, “electrografía”, “poesía visual”, “tecnoarte”, “arte multimedia”, “arte interactivo”, “arte digital” y “arte electrónico” y, no menos importante, pintura, grabado y fotografía. El libro cierra con un epílogo, es decir, con un apartado que muestra que la historia reconstruida no ha concluido y que sus coordenadas pueden modificarse con subsiguientes investigaciones.

Después de explicar que fue el historiador del arte Jorge Alberto Manrique quien acuñó la expresión “artistas en tránsito” para referirse a aquellos creadores que realizaron apropiaciones de la cultura visual, se interesaron por la experimentación con tecnologías no convencionales y mostraron interés en el uso de herramientas y soportes diferenciados de los de las artes plásticas, y que se desplazaron entre diferentes disciplinas artísticas, se presenta el estudio del primer fragmento de la arqueología de las artes electrónicas y digitales en México: el Primer Salón de Espacios Alternativos que formó parte del Salón de Artes Plásticas de 1985, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Ese suceso marca la aparición de un primer conjunto de operaciones discursivas orientado a nombrar a esas prácticas y distinguirlas de las bellas artes, para integrarlas al espectro artístico sancionado por la gestión gubernamental, es decir, para institucionalizarlas. Se establece

que, por encima de las expresiones “arte alternativo” o “arte experimental”, el término “multimedia” permitió acoger a un tipo de prácticas que rompieron con una visión modernista de las bellas artes basada en la singularidad de los medios artísticos, y borran las fronteras entre artes plásticas y medios de comunicación masiva como la televisión y el cine, de ahí la importancia de la idea de tránsito recuperada de Manrique. Se afirma que esa diferenciación está en el centro de la genealogía de las artes electrónicas y digitales, de modo que aquel primer salón señala la aceptación institucional de un arte en cuya producción intervienen las máquinas y que se opera mediante la posproducción, definida como el conjunto de operaciones de montaje y edición propias de medios como el cine y la televisión.

El término multimedia es clave para entender que las discusiones sobre los medios legítimos del arte atraviesan la historia que se reconstruye en el libro. En esa dirección, al estudio sobre el primer Salón de Artes Plásticas de 1985 le siguen el de la aparición y usos de las expresiones como “arte electrónico” y “arte digital” que, al igual que el término “multimedia”, operaban de manera periférica entre los artistas que realizaban los tránsitos de la pintura, la fotografía, la instalación y el *performance* a las que ellos mismos llamaron “nuevas tecnologías” con lo que se referían a la fotocopidora, el fax, el video y la computación digital. En esa perspectiva, se analizan las exposiciones: “Arte digital”, del artista Luis Fernando Camino, celebrada en 1987 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México y organizada por el INBA, donde el artista incluyó la pieza *Velázquez digital*; el Encuentro “Otras gráficas”, organizado por la UNAM, una especie de festival conformado por diversos eventos celebrados en diferentes

foros de la Ciudad de México, en los que la discusión giró en torno al problema del “medio expresivo” y “el lenguaje de las artes” en relación con el trabajo “artesanal”; y, por último, la exposición del fotógrafo Pedro Meyer “Verdades y ficciones”, que tuvo lugar en 1994 también en la Ciudad de México, donde se presentaron imágenes realizadas con tecnología digital, con las cuales buscó descomponer “la episteme implícita en el positivismo” (76) dominante en la tradición fotográfica nacional.

Los estudios que conforman la segunda parte del libro exploran la configuración de los discursos sobre las artes electrónicas y el papel que en este proceso desempeñara el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, un organismo creado durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari para promover la creación y la investigación en torno al arte y la tecnología basados en la interdisciplina. De tal suerte, la expresión “multimedia” pasa a formar parte de la institucionalidad cultural del país. El análisis describe los diversos momentos de la configuración de un discurso sobre la “gráfica digital”, el “arte digital” y el “arte electrónico” como categorías propias de las políticas culturales gubernamentales, a decir del autor, como “arte culto” que comienza a ser apoyado por medio de estímulos a proyectos y programas de formación. Se afirma que el gobierno promovió las prácticas llamadas “multimedia” y se las apropió “como recursos tecnológicos y conceptuales para producir una representación adecuada de la modernización y la modernidad” capaz de flegar un Estado inscrito en los procesos de globalización. De ahí que para 2000, el año de la alternancia política en México, el Centro Multimedia abandonara su sentido inicial y se convirtiera en una empresa de producción electrónica y digital del sector cultu-

ral oficial. De tal suerte, se traza el proceso de su declive en las exposiciones “Bitácora. Diseciones de un topógrafo”, de Gerardo Suter, una especie de “ambiente multimedia”, y de la exposición “Momenta. Arte electrónico”, ambas celebradas en el Centro Nacional de las Artes (CNA) y organizadas con el apoyo del Centro Multimedia en 1997 y 2000, respectivamente. A lo largo de ese periodo, el Centro estableció las condiciones de posibilidad de la diferenciación entre “arte electrónico” y “arte digital”, donde el primero “era un término abarcador que incluía prácticas que utilizaban la fotocopidora, el video, el fax, la computación gráfica, la interactividad, la inmersión y el trabajo en red, mientras que ‘artes digitales’ fue una expresión tardía empleada para hablar exclusivamente de la interactividad, la inmersión y el trabajo en red” (136).

La aparición de los discursos en torno a la interactividad, la realidad virtual y la participación propios del *new media art* (“arte de los nuevos medios”) se explica en la tercera parte del libro a partir de la muestra “Net@Works. Newmedia Art” de Canadá en México y de la elaboración, en el ámbito local y de lo que el autor llama “una estética de la participación social y una filosofía de la tecnología”. De manera importante la exposición de arte de Canadá incluyó instalaciones interactivas, videos, robótica, holografía, realidad virtual, así como conferencias y teleconferencias. Estas últimas se transmitieron por el Canal 3 del sistema Edusat en colaboración con Televisión Educativa de la SEP. Asimismo, se analizan las ideas de una “estética de la participación”, elaborada por el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez, y de “transitio” de la filósofa Ana María Martínez de la Escalera. El término *transitio*, que remite a ocupar un lugar de tránsitos y transiciones, define el sentido de los festivales internacionales titulados

Artes Electrónicas y Video Transito_MX, celebrados a partir de 2005 en el Centro Nacional de las Artes que también son objeto de análisis en esta parte del texto.

La hipótesis del libro sugiere una interesante explicación sobre la existencia de una concepción “modernista” del arte en el campo artístico mexicano, es decir, entre los artistas, las instituciones educativas y en la gestión institucional; esto es, propone que los diversos agentes, las autoridades culturales incluidas, pensaban el arte y organizaban sus políticas de gestión con base en la idea de la pureza de los medios artísticos. Quedan por explicar, no obstante, los supuestos y las premisas que dan forma a esa concepción, sus condiciones históricas de emergencia, así como sus mecanismos de operación. Esta cuestión puede discutirse en futuras investigaciones y no hay duda de que aportaría elementos importantes para repensar la arquitectura de las narrativas sobre el arte reciente en México.

El libro presenta aportes en varios sentidos. En el aspecto teórico introduce una perspectiva que concibe las prácticas artísticas como prácticas sociales que, entre otras cosas, producen su propia discursividad. Destaca, de manera especial, el análisis sobre el papel desempeñado por el Centro Multimedia, un espacio creado en 1994, que actúa como bisagra entre dos momentos diferenciados del proceso que se explica en el libro, en el cual críticos, teóricos y filósofos, pero también los mismos artistas y los miembros de la burocracia cultural intentaron dar nombre y significado a esas prácticas en el marco del llamado “arte culto”, que basaba su identidad en un conjunto de dicotomías y exclusiones que incluían las máquinas. En ese mismo orden, a lo largo del texto se demuestra la importancia que los artistas confieren a la explicación y comprensión de su quehacer y a las

formas en las que ellos mismos contribuyen a su significación, lo que los presenta como figuras que conciben el arte como una actividad que borra la falsa diferenciación entre producción y comprensión, o entre práctica y teoría, entre producción artística y producción discursiva.

Por otro lado, y en el mismo orden teórico, la presentación del conjunto de prácticas artísticas desde la perspectiva de una “desestabilización de la mirada” es un acierto pues sintetiza una tradición del arte en México al tiempo que introduce un punto de vista diferente para narrar la emergencia de las diferentes vertientes del arte contemporáneo. En otras palabras, habida cuenta de la primacía de la pintura, la gráfica y en buena medida la fotografía en las artes plásticas y visuales durante la mayor parte del siglo xx, el sugerente título del libro “Máquinas para descomponer la mirada” resume las derivas y problemáticas de las articulaciones entre arte y tecnología, y los discursos que los acompañaron al introducir una tensión entre los conceptos *vista* y *mirada* por medio de la aparición de un nuevo tipo de imágenes artísticas: las imágenes manipuladas por máquinas y aparatos que, además, dio lugar a subjetividades artísticas distanciadas de las del genio creador. En efecto, si bien se puede afirmar que la vista había sido desafiada como el sentido privilegiado de las artes plásticas desde los años setenta, lo cierto es que la historia de la gestión de las artes llevada a cabo por los sucesivos gobiernos, desde la posrevolución hasta los años ochenta, se basaba sobre todo en la producción que privilegiaba el sentido de la vista; muestra del dominio de esta concepción es la obra de Octavio Paz titulada precisamente *Los privilegios de la vista*, que incluye también objetos e instalaciones como algo que “se ve”.

El libro concluye con una síntesis de lo expuesto. Se afirma que las vertientes del arte electrónico y digital interrumpieron el “valor de la pintura como materia plástica, de la fotografía como instancia jurídico-documental y el de la gráfica como un trabajo arraigado en la mano del artista sobre el material” (238), y en su tránsito hacia los “nuevos medios” ubicaron sus producciones en nuevas coordenadas perceptuales, las desplazaron de su interpretación en términos estilísticos para plantear nuevos problemas de orden discursivo, y dieron lugar a una subjetividad artística en la que conviven el trabajo manufacturero y el trabajo inmaterial propio del capitalismo

cognitivo. Todo ello sentó las condiciones que hicieron posible que, entrado el siglo XXI, los proyectos interactivos, de realidad virtual y Netart pudieran ser presentados como una vertiente singular del arte contemporáneo en México en la época globalizada.

Se trata de un libro importante, cuyo estudio y discusión sienta las bases para futuras investigaciones, como el estudio de los lugares y los espacios de producción basado en la articulación entre arte y tecnología, como Tijuana, Monterrey y Guadalajara, o los desarrollos del llamado arte sonoro, la poesía visual y el video, señalados por el mismo autor.

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*: Gombrich y la tradición”, en ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. Las referencias hemerográficas deberán incluir: autor, “Título del artículo”, *Nombre de la Publicación* (en altas) número del volumen, número (fecha de publicación): páginas citadas; por ejemplo: Francisco Egaña Casariego, “Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York”, *Archivo Español de Arte* 86, núm. 343 (2003): 237-262. Cuando se trate de periódico: Autor, “título del artículo”, *Nombre del Periódico*, volumen, número, sección, fecha, año, página; por ejemplo Teresa del Conde, “Naturaleza herida: González Serrano”, *La Jornada*, vol. 54, núm. 24, secc. Opinión, 20 de agosto, 2013, 12.
5. Si por la naturaleza del texto es necesario hacer referencias a las obras dentro del mismo y utilizar el sistema de documentación autor-año entre paréntesis, se pide seguir también lo establecido por *The Chicago Manual of Style*; por ejemplo: (De la Fuente 1996, 114).
6. Las referencias a documentos en archivos se presentarán de la siguiente manera: emisor; título del documento; fecha; nombre completo del repositorio la primera vez que se cite y, entre paréntesis, las siglas que serán utilizadas posteriormente; localización interna del documento y fojas consultadas, por ejemplo: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 22, foja 3, 7 de enero de 1684.
7. Las páginas web se citarán como sigue: nombre del autor, “título”, liga directa al texto (consultado y la fecha), ejemplo: Rocío Robles Tardío, “La metáfora y la huella del ferro-

- carril en la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier”, www.dialnet.uniroja.es/servlet/ejemplar?codigo=339925 (consultado el 30 de octubre, 2013).
8. Para las referencias filmográficas: director, *Título de la película* (lugar: casa productora, año), duración; por ejemplo: Federico Fellini, *La dolce vita* (Roma/París: Riana Film/Panthé 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.unirioja.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

ELISA VARGASLUGO, 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, ARTURO PASCUAL SOTO, DÚRDICA ŠÉGOTA TOMAC[†], PABLO ESCALANTE GONZALBO, ARNULFO HERRERA CURIEL, EMILIE CARREÓN BLAINE, DIANA MAGALONI KERPEL, JAIME CUADRIELLO, MARÍA ELENA RUIZ GALLUT, RENATO GONZÁLEZ MELLO, CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ, MARÍA DE LA LUZ ENRÍQUEZ RUBIO, LETICIA STAINES CICERO, MARÍA TERESA URIARTE, MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL, ENRIQUE X. DE ANDA ALANÍS, ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA, PETER KRIEGER, PATRICIA DÍAZ CAYEROS, JESÚS GALINDO TREJO, ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA, HUGO ARCINIEGA, PABLO F. AMADOR MARRERO, CONSUELO CARREDANO, DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN, LAURA GONZÁLEZ, FERNANDO BERROJALBIZ, LINDA BÁEZ RUBÍ, OSCAR FLORES FLORES, DAVID M. J. WOOD, ROBERT MARKENS, GENEVIÈVE JEANINE ALICE LUCET, KARLA LETICIA JASSO LÓPEZ, HELENA CHÁVEZ MC GREGOR, ANA GUADALUPE DÍAZ ÁLVAREZ[†], DANIEL MONTERO FAYAD, IVÁN RUIZ, DENISE FALLENA MONTAÑO, MARIANA AGUIRRE, RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA, GONZALO ALEJANDRO SÁNCHEZ SANTIAGO, JOAQUÍN BARRIENDOS, HIRAM VILLALOBOS, YARELI JAIDAR, ELSA ARROYO, DAFNE CRUZ PORCHINI, LUIS ADRIÁN VARGAS SANTIAGO, CLAUDIO MOLINA, FLORENCIA SCANDAR, MANUEL ESPINOSA PESQUEIRA[†].

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,
volumen XLIII, número 120 (primavera de 2022)
se terminó de imprimir el 20 de abril de 2022,
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.

