

ANALES DEL INSTITUTO DE  
INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS



NÚMERO 125 Otoño DE 2024 MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*  
volumen XLVI, número 125,  
otoño de 2024

*Consejo editorial*

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

*Consejo consultivo*

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

*Edición académica*

Laura González Flores

*Edición técnica*

Karla Richterich, Jaime Soler

*Corrección de estilo y lectura de pruebas*

Gilda Castillo

*Corrección de estilo en inglés*

Christopher J. Follett

*Corrección de estilo en portugués*

Gabriela Torres

*Correspondencia*

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

Portada: Representación del tema del encendido del Fuego Nuevo en la cerámica huasteca posclásica. Redibujado por el autor según Caecilie Selser-Sachs, *Die Huasteca-Sammlung des KGL. Museum für Völkerkunde zu Berlin* (Berlin: Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1916), fig. 14c.

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

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

LAURA GONZÁLEZ-FLORES <i>Presentación</i>	5
 <i>Artículos</i>	
PAULO MASELLA <i>The Concealment of Erotic Images in Art History: An Inquiry Inspired by Cave Paintings at the Brazilian Archaeological Site of Serra da Capivara</i>	9
CANDY BARBERENA <i>Arte y cultura del patrón en zigzag ngäbe-buglé: antes y después de la Conquista</i>	37
JUAN EDUARDO CANDELARIA AMPACÚN <i>El dhayemlaaby el Sol-fuego: una aproximación a la operatividad mnemónica de los componentes figurativos de la prenda sagrada de las mujeres teenek</i>	79
ABAN FLORES MORÁN y EUGENIO MARTÍN TORRES TORRES <i>Los epígrafes de la pintura mural conventual del Altiplano Central en la Nueva España (siglo XVI)</i>	119
LAURA ILLESCAS DÍAZ <i>La fiesta barroca en la Nueva España: el estudio de las arquitecturas efímeras a partir de la Gazeta de México en el ocaso de la Edad Moderna</i>	161
JUAN DE LARA <i>El Coco de Vigo: el coco chocolatero de la Batalla de Rande, 1702</i>	197
EVA MAYO <i>Aproximación al libro de artista desde los debates en torno a la recepción de la obra</i>	217
MARÍA FUKELMAN <i>Sólo un compendio de buenas intenciones: el vínculo entre la Federación Argentina de Teatros Independientes y la Federación Uruguaya de Teatros Independientes a partir del análisis de documentación interna</i>	249

ALEXA ROSALES RIVERA y ELEOCADIO MARTÍNEZ SILVA

*El camp como detonador de des-fusiones dramáticas: liberación y cinismo  
en la posmodernidad*

285

## *Presentación*

*Nada, aquí, permanece mucho tiempo bajo la serena luz de las evidencias.*

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo*

En un artículo publicado en 1974,<sup>1</sup> T. J. Clark declaró que una historia del arte contemporánea centrada en buscar lo nuevo estaría perdiendo de vista que buena parte de la historia producida en el siglo XIX ya contenía las claves de una práctica radical de la disciplina. Para Clark, no sólo era necesario descubrir las presuposiciones y alianzas de la historia del arte mediante la crítica, sino hacer un estudio arqueológico de sus temas y métodos. Ese tipo de práctica crítica disciplinar es la que abordan los artículos del número 125 de *Anales*. Sea porque rescatan los recursos de campos afines, como la arqueología o antropología, como sugería Clark, o porque estudian las producciones visuales desde el giro archivístico o la teoría de los medios; los textos que componen el presente volumen analizan, desde distintas perspectivas, aquello que permanece oculto, obviado o directamente censurado en las producciones imaginarias y artísticas.

De Paulo Masella, el texto que abre el número, “The Concealment of Erotic Images in Art History”, formula la pregunta en torno a la perceptibilidad de ciertos temas e imágenes —en su caso, las pinturas eróticas de las cuevas de Serra de Capivara en Brasil—, en los estudios hegemónicos y globales de la historia del arte. Masella señala la distinción entre *visualidad* (lo perceptible por

1. T. J. Clark, “The Conditions of Artistic Creation”, *Times Literary Supplement* (24 de mayo de 1974): 561-562.

el sentido de la vista) y *visibilidad* (la apreciación inteligible de la esencia de las imágenes) como una dialéctica determinada por el relativo acceso físico a las imágenes, tanto como por los propios intereses protocolares de la disciplina. Paradójicamente, sostiene Masella, más que las cuestiones técnicas de localización, acceso y reproductibilidad de las imágenes, lo que determina la visibilidad limitada de ciertas imágenes, como las eróticas, son los valores subyacentes a la misma historia del arte.

Otro elemento clave de los textos del volumen es la consideración de la historia del arte como un “orden del discurso” variable en el tiempo, capaz de considerar (o no) las imágenes de una u otra época distinta. Así, como propone el artículo de Candy Barberena, “Arte y cultura del patrón en zigzag ngäbe-buglé”, hay formas esquemáticas, como las figuras en zigzag del pueblo originario de Panamá (siglo XVI), que acaban apareciendo doscientos años después en el arte religioso barroco indigenizado de Veraguas (siglo XVIII). El estudio comparativo de Barberena de las obras prehispánicas y barrocas demuestra cómo los patrones geométricos de la cultura aborígen no sólo no desaparecen, sino perviven e incluso muestran un apogeo en la cultura foránea posterior.

También el artículo de Juan Eduardo Candelaria Ampacún, “El *dhayemlaab* y el Sol-fuego: una aproximación a la operatividad mnemónica de los componentes figurativos de la prenda sagrada de las mujeres teenek”, analiza afinidades formales entre imágenes de dos tiempos diferentes: en su caso, el arte posclásico de la Huasteca (900-1521 d. C.) y los diseños contemporáneos del *dhayemlaab* o *quechquemitl* teenek. Candelaria aplica la noción de *memoria plástica* a una continuidad de formas que resulta de su uso simbólico: en el caso de los teenek, la recursividad de los patrones no sólo se asociaría a su importancia cósmico-religiosa, sino a la necesidad de los teenek de contar con un recurso mnemotécnico. En ese sentido —y ésa es la apuesta hipotética del texto—, el autor comprueba que tales figuras no sólo funcionan como ornamento, sino como pictogramas: son unidades de sentido con una *capacidad quimérica* de producir relaciones entre lo visible y lo invisible, y, en consecuencia, de clausurar un conocimiento determinado del mundo.

El siguiente artículo de Aban Flores Morán y Eugenio Martín Torres Torres, “Los epígrafes de la pintura mural conventual del Altiplano Central de la Nueva España (siglo XVI)”, se enfoca en la poco estudiada complementariedad de las pinturas conventuales y los epígrafes verbales (citas, poemas, fechas y relatos) anexos a ellas. Además de identificar la proveniencia y autoría de las pintadas, los autores también las asocian con las formas arquitectónicas y preferencias de

cada orden religiosa, e interpretan, asimismo, su posible función grupal o personal, estratégica, didáctica o reflexiva.

Una reconstrucción semejante del sentido y función de las imágenes es la que hace Laura Illescas Díaz en el siguiente artículo, “La fiesta barroca en la Nueva España. El estudio de las arquitecturas efímeras a partir de la *Gazeta de México* en el ocaso de la Edad Moderna”. En su investigación, Illescas procura paliar la poca o nula *visualidad* de diversas formas de arquitectura efímera al estudiar la *visibilidad* implícita en las fuentes textuales de la *Gazeta de México*, una publicación que comenzó a editarse en 1722, gracias al tesorero de la Catedral de México, Juan Ignacio María de Castorena Ursúa y Goyeneche. La autora revisa la publicación en sus distintos periodos de edición a lo largo del siglo XVIII y entresaca la información relativa a los contratos de obras, relaciones impresas o grabados (los menos) de las distintas formas de arquitectura efímera. El estudio de Illescas se enfoca en los arcos triunfales, graderías o catafalcos que se construyeron en la Nueva España por distintas razones: en muchas ocasiones propagandísticas, en otras conmemorativas, y en otras tantas, fúnebres. Como describe Illescas, en todos los casos las construcciones efímeras buscaban transformar el entramado urbano en una puesta en escena de los valores de los comitentes gubernamentales, civiles o religiosos.

Juan de Lara, en “El coco de Vigo: el coco chocolatero de la Batalla de Rande, 1702”, estudia una forma típicamente novohispana, un recipiente de coco para tomar chocolate adornado con plata, a partir del ejemplar más antiguo conocido hasta ahora: una pieza datada entre 1650 y 1680 que tuvo una accidentada circulación, apropiación y posterior aparición en Inglaterra tras la batalla de Vigo de 1702. En esa batalla, la armada británica buscó incautar la mayor carga de plata jamás registrada procedente de la Nueva España. Testimonio de la destreza alcanzada por los plateros mexicanos, el coco estudiado no sólo es un ejemplo del consumo coleccionista de la aristocracia novohispana, sino de la política colonial y extraccionista europea, en este caso, la española e inglesa.

En “Aproximación al libro de artista desde los debates en torno a la recepción de la obra”, Eva Mayo describe un tipo de publicación artística de edición limitada y circulación alternativa, cuya producción se populariza en los años sesenta como alternativa vanguardista y democrática a las obras del mundo establecido del arte. Caracterizados por su intención política o ideológica, los libros de artista constituyen una alternativa de *desmaterialización* del arte. En razón de su estructura formal, promueven un efecto de proximidad física vital con el público, así como un modo de contemplación diferente, activa, distinta

de la del museo. Inevitablemente atrapado en la aporía arte *vs.* vida de otras formas de vanguardia, el libro de artista podría asumir, en el presente digital, un papel integrado a este nuevo tiempo y contexto.

Desde la praxis investigativa relativa al “giro archivístico”, el artículo de María Fukelman, “Sólo un compendio de buenas intenciones”, estudia las relaciones entre dos asociaciones de teatro independiente en el Cono Sur, la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) y la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI). Fundada en 1937, la Federación Argentina sirvió como modelo para la Uruguay, constituida siete años más tarde, en 1944. A partir del análisis de las anotaciones del libro de actas de la primera de 1962 a 1964, Fukelman estudia la relación entre ambas asociaciones: un catálogo de buenas intenciones que no acabó por fructificar, pero que, en opinión de la autora, tiene el mérito de constatar la lucha colectiva de los grupos artísticos independientes.

El volumen cierra con el artículo “El camp como detonador de des-fusiones dramáticas: liberación y cinismo en la posmodernidad”, de Alexa Rosales Rivera y Eleocadio Martínez Silva. Centrada la discusión en el estar social como representación, el texto propone al camp como una *fusión imposible* de forma y fondo dramáticos. Al adquirir la forma una preeminencia hiperbólica, la representación fracasa y resulta en un quiebre de sentido. Si bien tal colapso de los símbolos posibilita la resignificación de la crítica política, su poética *gatopardista* también erosiona la posibilidad de defensa de los propios valores. Forma propia del desencantamiento moderno, el camp podría ampliar la capacidad de agencia, así como la construcción de nuevas perspectivas propias del periodo posterior a la posmodernidad.

Como conjunto, los artículos de este volumen podrían entenderse como ejemplos de una arqueología crítica de la historia del arte. Al movilizar críticamente las fuentes y las producciones, y reflexionar sobre el desplazamiento de los patrones formales y las obras concretas en el tiempo y el espacio, los textos invitan a cuestionar los protocolos en los que fundamentamos la historicidad. Porque, como se comprueba en ellos, tanto la *visualidad* como la *visibilidad* son procesos cuya constructibilidad e intencionalidad se han de estudiar.

LAURA GONZÁLEZ-FLORES  
Editora académica

*The Concealment of Erotic Images in Art History:  
An Inquiry Inspired by Cave Paintings at the Brazilian  
Archaeological Site of Serra da Capivara*

*El ocultamiento de imágenes eróticas en la historia del arte:  
una investigación inspirada en las pinturas rupestres del sitio arqueológico  
brasileño de Serra da Capivara*

Artículo recibido el 2 de junio de 2023; devuelto para revisión el 14 de marzo de 2024; aceptado el 15 de abril de 2024, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2024.125.2865>.

**Paulo Masella** Instituto Federal do Paraná, Paraná, Brazil, paulomasella@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6866-9577>

**Lines of research** Epistemology of communication; freedom of speech; ethics and politics.

**Líneas de investigación** Epistemología de la comunicación; libertad de expresión; ética y política.

**Most relevant publications** “A comunicação dos afetos no tango: função, improvisação, sexualidade e ambivalências na linguagem da dança”, *Intexto*, no. 32 (jan.-apr. 2015), <http://doi.org/10.19132/1807-8583201532.83-101>

**Abstract** Since Brazilian cave paintings with erotic content are barely published in art history books, questions arise about the reasons for their absence: Are these images being censored, or are they simply unknown? Are they being concealed on account of their erotic or even pornographic content? In what fields of knowledge is one authorized to see and talk about these images? Such inquiries led this research towards issues such as the relationship between artwork and sexuality, as well as between visual art and the technical image, in addition to considering the hypothesis of a post-colonialist approach in the case of their simply being unknown. Thus, the aim is to address the place of erotic pictures in the artistic context, as well as the very meaning of visual arts in a world full of technical images.

**Keywords** Philosophy of art; sexuality; art censorship; pornographic images; technical images; post colonialism; ontology of the image; epistemology of communication.

**Resumen** Dado que las pinturas rupestres brasileñas con un contenido erótico no se publican ampliamente en los libros de historia del arte, surgieron preguntas sobre las razones de su ocultamiento o posible censura: ¿se ocultan estas imágenes o simplemente se desconocen? ¿Se esconderían por su contenido erótico o incluso pornográfico? ¿Qué campos del saber están autorizados para ver y hablar de estas imágenes? Tales indagaciones llevaron esta investigación hacia cuestiones como la relación entre obra de arte y sexualidad, así como entre arte visual e imagen técnica, además de considerar la hipótesis de un abordaje poscolonialista en el caso de su desconocimiento. Se pretende así abordar el lugar de las imágenes eróticas en el contexto artístico, así como el significado mismo de las artes visuales en un mundo lleno de imágenes técnicas.

**Palabras clave** Filosofía del arte; sexualidad; censura de arte; imágenes pornográficas; imágenes técnicas; poscolonialismo; ontología de la imagen; epistemología de la comunicación.

PAULO MASELLA  
INSTITUTO FEDERAL DO PARANÁ

# *The Concealment of Erotic Images in Art History:*

*An Inquiry Inspired by Cave Paintings at the Brazilian  
Archaeological Site of Serra da Capivara*

*Epistemological constraints based on the observation of technical images*

The invention of photography facilitated the technical reproduction of objects in the form of images. The consequences of this have become widely discussed, especially since the iconic text by Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*.<sup>1</sup> So strictly speaking the images we are concerned with here are not the cave paintings as such—or categorized as any particular sort of visual art: they will be dealt with as technical images—ones that entail distinct forms of representation with different epistemological approaches. Likewise, in the wake of Benjamin's text, polemics about the effects of the mass media as regards democratization or social domination took new directions. This debate has widened even further with the advent of the internet and the possible shift from linear thinking

1. Benjamin's cited text can easily be found in several editions, e.g., Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* (Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2008), 19-55.

(based on writing) to a two-dimensional logic of surfaces in a world full of images.<sup>2</sup>

None of this is exactly what concerns us at this point. In agreement with Benjamin, we admit that the technical image—unlike woodcut, engraving, or lithography—gains autonomy from mechanical reproduction, just as aspects previously enshrined in the uniqueness of the artwork are profoundly altered. However, disregarding these differences, we will refer, as images, to both the original paintings and the ones we now have access to through technical reproducibility. It is thus important to stress that, despite such indistinction, what we are considering here are only the technical images to which we have access and, furthermore, whether their non-circulation in media such as printed and digital art books is linked to censorship or to “concealment”, aimed at restricting their availability to certain users.

After all, one will hardly have access to the landscape context of the Serra Capivara, in northeastern Brazil, to better interpret the cave paintings from the perspective of their geographical and cultural contexts. So, we are talking about reception; and the circuit to be interrupted by potential censors is found there because, even with the inevitable epistemological constraints in the interpretation of a work, its observation depends on free access to these images through several media.

Therefore, our research starts from the observation that even though they have been known to archaeologists since the 1970s, the erotic cave paintings located in Serra da Capivara are barely mentioned in works of art history or textbooks.<sup>3</sup> On the other hand, references to cave images of an erotic nature have been frequent in scholarship from the interface between the areas of archeology and anthropology.

2. See, for example, Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press, 1962), and especially Vilém Flusser, *Into the Universe of Technical Images* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011) among other works of this author.

3. It is worth mentioning that this article stems from the academic research of Carla Maciel that I had the opportunity to supervise. See Carla V. Maciel, “Imagens proibidas: a arte rupestre do Parque Nacional Serra da Capivara (PI),” Hoppen Tonial, Débora Mergen Lima Reis, *Anais da XII Contextos e Conceitos: Mostra de Produção Científica e Extensão*, 12 (Palmas: IFPR, 2022), 565-576, <https://ifpr.edu.br/palmas/about/menu-institucional/eventos/contextos-2/anais-do-evento/> (accessed March 2023).

In Brazil, the academic analysis of these images stems initially from the work of French-Brazilian archaeologist Niède Guidon who, together with other researchers,<sup>4</sup> promoted the creation of the Parque Nacional da Serra da Capivara, covering an area of approximately 130,000 hectares designated by the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [National Historical and Artistic Heritage Institute], and continues to gain some visibility due to articles by Brazilian scholars who have published on topics related to the Brazilian archeological sites.

Since we depend on technical images for our knowledge of paintings and other visual works, we face a double epistemological challenge as second-order observers. Thus, since the advent of photography, images have spread, but they are still subject to discourses that allow them to be seen only by certain people, under certain circumstances, and in certain places of exhibition. This can be noticed in Brazilian cave paintings with more erotic content that are not widely available in art history books, not to mention textbooks, suggesting censorship. Are these images being concealed, or are they just unknown? Are they ignored as a result of the geopolitics of knowledge? Are they being hidden because of their erotic or even pornographic content? What fields of scholarship are authorized to see and talk about these images?

To contemplate these issues, I address topics such as the relationship between artistic and erotic objects, as well as that between visual art and the technical image, in addition to considering the hypothesis of a post-colonial approach as the reason for the unawareness of these images outside Brazil. It should also be noted that, while archeology and cultural studies—each in its theoretical and epistemological domain—discuss the meaning of erotic images, art history still seems to disregard them. Thus, my aim is not only to make Brazilian cave paintings better known, to facilitate their interpretation by a wider audience, but also to discuss the place of erotic paintings in the artistic context, as well as the very meaning of visual arts in a world full of technical images.

The technical image implies the presence of an absence, which can cause us a certain epistemological awkwardness in dealing with objects of nature that are so alike and so different at the same time: an object informed by the idea

4. See Niède Guidon, “Peintures rupestres de Várzea Grande, Piauí, Brésil,” *Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales*, no. 3 (1975); and Anne-Marie Pessis and Gabriela Martin, “As Pinturas Rupestres da Tradição Nordeste na Região do Seridó, RN, no Contexto da Arte Rupestre Brasileira,” *Clio Arqueológica* 35, no. 3 (2020): 18-59.

of authenticity and uniqueness, such as an artwork; and one as ordinary as a technical image. Being present in front of an artwork would mean being able to contemplate more accurately the details of its composition, its constitutive material, its dimensions, and even better to imagine the historical context of its production. In the case of cave paintings, the possibility of witnessing them *in loco* is even more significant, since, especially in the case of Serra Capivara, which is quite far from urban centers, we could hardly escape the impact of the surroundings, the ambience, allowing us to be impressed by its uniqueness. An image, on the other hand, produces a presence of the second or third order because it is mediated by third parties and by the mechanical apparatus of photography. The assumption of this reasoning is the belief that the ambivalence between the artwork and its image could be mitigated if the observer and the work could enjoy a mutual presence. However, such epistemological and ontological ambivalence is tangential to this research, since my inquiry is addressed to the possible moral and political reasons for the absence of these images, and not to their ontological nature.

My research is not intended to involve a systematic or quantitative survey of the literature to find out how much it offers or withholds erotic content, but seeks to understand the reasons for the concealment of these images. My inquiries about concealment or censorship of erotic images ultimately give us a pretext for discussing both the relationship between artwork and sexuality, and the meaning of the visual arts in the face of the ubiquity of the technical image.

*The images we see—and don't see—in art history*

Art history books seem generally to overlook rock art. They may mention the bison of Altamira, the bulls of Lascaux, as well as other images of rituals, where humans and anthropomorphic forms perform dance rites, kill animals in symbolic hunts, or carry out shamanic acts,<sup>5</sup> but erotic representations are

5. See Laurie Schneider Adams, *A History of Western Art*, 5th ed. (New York: McGraw-Hill, 2011); Julian Bell, *Mirror of the World: A New World History of Art* (London: Thames & Hudson, 2007); Ernst Gombrich, *The Story of Art* (New York: Phaidon Press, 1951); Arnold Hauser, *Social History of Art, vol. 1: From Prehistoric Times to the Middle Ages* (London and New York: Routledge, 1999); H.W. Janson, *A Basic History of Art* (Hoboken, JC: Prentice Hall, 1971 revised and expanded by Anthony F. Janson), *History of Art*, vol. 1, 4th ed. (New York: Harry N.

not usually shown despite the many discovered in archaeological sites around the world in recent decades.<sup>6</sup>

The Brazilian cave paintings of Serra da Capivara form part of a broader context, called Tradição Nordeste [Northeastern Tradition], which includes the northeastern states of Piauí, Rio Grande do Norte, Bahia, Ceará, Paraíba, and Pernambuco, and even areas of the states of Minas Gerais, and Mato Grosso, and also entails certain stylistic features, such as the use of zoomorphic or anthropomorphic forms, different themes, and graphical representation.<sup>7</sup>

Admittedly, the erotic scenes in cave paintings in Brazil are of fairly recent discovery, and it is hard to say how many erotic images from other archaeological sites were unknown or deliberately hidden from art books. However, the fact is that classic art history books, written in the mid-twentieth century, by authors such as Ernst Gombrich, Arnold Hauser, and H.W. Janson, as well as earlier and more conceptual works that discuss the meaning of art such as *Principles of Art History* by Heinrich Wölfflin, or Erwin Panofsky's *Idea: A Concept in Art Theory*, do not emphasize or even contemplate erotic images from Greco-Roman antiquity discovered as long ago as the nineteenth century.<sup>8</sup> Even if we disregard the re-editions of certain art history books that could have included these discoveries, we have more recent examples such as *Mirror of the World: A New History of Art* by art critic Julian Bell which was published in

---

Abrams, 1991); H.W. Janson and Dora Jane Janson, *The Story of Painting: from Cave Painting to Modern Times* (New York: Harry N. Abrams, 1977); and Grant Pooke and Diana Newall, *Art History: The Basics* (London and New York: Routledge, 2008).

6. See "Sexual Images in Prehistoric and Tribal Art", *Expression: Atelier Etno*, no. 15 (March, 2017), <https://www.atelier-etno.it/e-journal-expression/> (accessed June 6th); Joseph Ki-Zerbo, ed., *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África* (Brasília: UNESCO, 2010); Trond Lødøen and Gro Mandt, *The Rock Art of Norway* (Barnsley: Windgather Press, 2010); and Timothy Taylor, *The Prehistory of Sex: Four Million Years of Human Sexual Culture* (New York: Bantam Books, 1997).

7. See Gabriela Martin, "Casa Santa: um abrigo com pinturas rupestres do estilo Seridó, no Rio Grande do Norte," *Clio: Revista do Curso de Mestrado em História*, no. 5 (1982): 55-78; Gabriela Martin and Irma Asón, "A tradição nordeste na arte rupestre do Brasil," *Revista Clio: Série Arqueológica*, no. 14 (2000): 99-109; and Graça Proença, *História da Arte*, 18ª ed. (São Paulo: Ática Didáticos, 2021).

8. Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2015); and Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory* (Columbia: University of South Carolina Press, 1968).

2007, but still does not mention either Brazilian rock art or any other that includes images of an allegedly erotic nature.<sup>9</sup>

*The space of the erotic and its possible meanings*

Regarding Brazilian cave images, before considering them an isolated case, we need to bear in mind that concealment, or even censorship of artworks, is not the prerogative of any time or place. Here again, we can resort to the words of Walter Benjamin about the tensions between cult value and exhibition value in which, in the first case, the works are only accessible to those initiated into magic or religion.<sup>10</sup> At this point, the presence of the work of art, even if not seen, plays an important role in the power of seduction of those who hold authority over those who are content with the sign that is imposed on them.

In the case of mosaics, frescoes, works of architecture, as well as cave paintings, immobility is an impediment to their exhibition were it not for the possibility of their technical reproduction by photography. Therefore, in the age of technical reproducibility, the argument that cult value might govern the concealment of images would no longer hold. Nor can we say—as suggested by art history books about prehistoric records, visual representations, whether sculptures or paintings—that they necessarily have a character associated with magical, ritualistic, or religious practices. It seems to us that it is presumptuous to assume that the work of art must necessarily have this sacred and not profane character; elitist and non-trivial.<sup>11</sup>

9. For instance, Proença's recent Brazilian textbook on art history introduces archaeological sites of the Northeast Tradition, but makes no mention of erotic imagery. See Graça Proença, *História da Arte* (São Paulo: Ática Didáticos, 2021).

10. For a better understanding of *cult value* and *exhibition value*, see Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, 19–55.

11. Cf. Patchen Barss, *The Erotic Engine: How Pornography has Powered Mass Communication, from Gutenberg to Google* (Toronto: Doubleday Canada, 2010); Hans Belting, *Art History after Modernism* (Chicago: University of Chicago Press, 2003); John Berger, *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series*; John R. Clarke, *Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C.–A.D. 315* (Berkeley: University of California Press, 2003); John R. Clarke, *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C.–A.D. 250* (Berkeley: University of California Press, 2001); Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (New Jersey: Princeton University Press, 1997); R. Dale Guthrie, *The Nature of Paleolithic Art* (Chicago: The University of Chicago

Undoubtedly, there is a long philosophical tradition,<sup>12</sup> at least since Plato, that discusses not only the meaning of art but its place in the social milieu. This is not about advancing this aesthetic and epistemological debate, although it is up to art historians and professors to discuss the “ideological orientations” of the authors whose works circulate as references in art teaching. In this sense, it is intriguing to notice that authors of the Enlightenment and Marxist tradition carry the burden of a markedly elitist view of the artwork that has been progressively broken down under the influence of structuralism.<sup>13</sup>

Thus, based on this other theoretical record, we can state that the segregation of works of art follows a logic of inclusion or exclusion regarding what can be said and seen, and by whom. Foucault, in his archaeological method, never tired of exploring themes such as madness, prison, and sexuality from this spatial perspective. From this theoretical-methodological bias, the idea of an exhibition value is not necessarily conditioned by a capitalist mode of production, but it is enough to say that each time—and each place—has its way of organizing social practices: its places of exhibition and interdiction, its technologies of production of truths, its taxonomy and its syntax.<sup>14</sup>

---

Press, 2005); David Hockney and Martin Gayford, *A History of Pictures: from the Cave to the Computer Screen* (London: Thames & Hudson Ltd, 2016); Catherine Johns, *Sex or Symbol: Erotic Images of Greece and Rome* (London: British Museum Publications Ltd, 1982); Susanne Kappeler, *The Pornography of Representation* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986); and Timothy Taylor, *The Prehistory of Sex*.

12. See Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (London: Continuum, 2002); Alexander Gottlieb Baumgarten, *Estética: a lógica da arte e do poema* (Petrópolis-RJ: Vozes, 1993); Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. vol. I. (Oxford: Oxford University Press, 1988); and Immanuel Kant, *Critique of Judgement* (Oxford: Oxford University Press, 2007).

13. For a striking example of this scathing critique of Marxist-biased elitism primarily associated with the theorists of the Frankfurt School (particularly Theodor Adorno), see Jesús Martín-Barbero, *Dos meios às mediações: comunicação, cultura, hegemonia* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003). But, in fact, I believe that it is structuralism—as well as analytical philosophy and the philosophy of language—that offers a more forceful opposition to Marxism. Structuralism, and the theoretical lineages that follow it, make it possible to break with the teleological and/or metaphysical aspects contained both in the historical-dialectical method and in the philosophies grounded in consciousness that preceded it.

14. Eva C. Keuls, *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens* (Berkeley: University of California Press, 1993) brings an approach to the erotic or even pornographic content of archaeological objects of Greek art, confirming Foucault's point of view by showing that, although far more permissive and lascivious than the Judeo-Christian heritage, Greek culture had its own moral rules as well. Although not talking about art, Gale S. Rubin, “Thinking Sex:

However, before proceeding, we need a definition of what erotic art is. Foucault<sup>15</sup> makes a detailed analysis of the concept of eroticism in Ancient Greece. Thus, although the term erotic does not explicitly appear in two Platonic dialogues dealing with love—*Phaedrus* and *The Symposium*—Foucault employs it when analyzing these two works. In *The Symposium* we read:

If someone decides to put himself at another's disposal because he thinks that this will make him better in wisdom or in any other part of virtue, we approve of his voluntary subjection: we consider it neither shameful nor servile. Both these principles—that is, both the principle governing the proper attitude toward the lover of young men and the principle governing the love of wisdom and of virtue in general—must be combined if a young man is to accept a lover in an honorable way. When an older lover and a young man come together and each obeys the principle appropriate to him [...] and when the lover is able to help the young man become wiser and better, and the young man is eager to be taught and improved by his lover—then, and only then, when these two principles coincide absolutely, is it ever honorable for a young man to accept a lover.<sup>16</sup>

Besides having a pedagogical aspect, Plato's passage above is exemplary of Foucault's argument concerning "the possible conversion—an ethically necessary and socially useful one—of the bond of love (doomed to disappear) into a relation of friendship, of *philia*",<sup>17</sup> since it insists that the relationship between an older man (*erastes*) and his young beloved (*eromenos*) must be informed by something beyond mere desire.

---

Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality", in Carole Vance, ed., *Pleasure and Danger* (Abingdon: Routledge & Kegan, Paul, 1985), 267-319, brings forward an enlightening sample of these rules about sexuality and their political implications. See also John R. Clarke, *Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C.-A.D. 315* (Berkeley: University of California Press, 2003); and Clarke, *Looking at Lovemaking: Kappeler, The Pornography of Representation*; Amy Richlin, ed., *Pornography and Representation in Greece and Rome* (Oxford: Oxford University Press, 1992).

15. Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1: *An Introduction* (New York: Pantheon Books, 1978); and Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 2: *The Use of Pleasure* (New York: Vintage Books, 1990).

16. Plato, *Complete Works*, ed. John M. Cooper (Indianapolis: Hackett Publishing, 1997), 468-469. The quoted passage is from the *Symposium*.

17. Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 2: *The Use of Pleasure*, 201.

Such philosophical literature finds support in John Beazley's research on ancient Greek vases, followed by Kenneth Dover's interpretation, which establishes the possible rules of sexuality in Ancient Greece.<sup>18</sup> These works certainly opened not only a flank of empirical investigation into sexuality in the field of human sciences but also made it possible to strengthen the relations between archeology and anthropology.<sup>19</sup> In such an interface, we may observe a vast bibliography that deals with issues of gender, sex, and/or sexuality.<sup>20</sup> It can be said that, from the 1980s onwards, in the wake of post-structuralism and social constructivism, these issues have gained enormous repercussions in the academic world. What is intriguing, however, is that the impact of archaeological

18. See respectively John Beazley, *The Development of Attic Black-Figure* (Berkeley: University of California Press, 1986); and Kenneth James Dover, *Greek Homosexuality* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978).

19. On this subject, Randall McGuire, *Archaeology as Political Action* (Oakland: University of California Press, 2008), 9, comments that "scholars have offered alternatives to current practices and achieved some success in transforming the discipline", but recalls that "less attention, however, has been given to issues of class within archaeology." That is, he understands the political relevance of these studies on gender and ethnicity in archeology and cultural anthropology, but, due to his Marxist orientation, he underlines the importance of a less fragmented view and reminds that, "Archaeology has traditionally been a middle-class practice that has served middle-class needs" and that "More and more, the discipline of archeology depends on a proletariat of teaching assistants, adjuncts, and field technicians whom universities and contract firms increasingly exploit." Thus, McGuire's demand can also be understood as an expression of concealment somehow.

20. See Douglass Bailey, *Prehistoric Figurines: Representation and Corporeality in the Neolithic* (London and New York: Routledge, 2005); Eva Cantarella, *Bisexuality in the Ancient World* (New Haven: Yale University Press, 2002); John R. Clarke, *Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C.–A.D. 315* (Berkeley: University of California Press, 2003); John R. Clarke, *Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 B.C.–A.D. 250* (Berkeley: University of California Press, 2001); Jones Dover, *Greek Homosexuality*; Roberta Gilchrist, *Gender and Archaeology: Contesting the Past* (London and New York: Routledge, 2001); Guthrie, *The Nature of Paleolithic Art*; Catherine Johns, *Sex or Symbol*; Keuls, *The Reign of the Phallus*; Ann Olga Koloski-Ostrow and Claire L. Lyons, eds., *Naked Truths: Women, Sexuality & Gender in Classical Art & Archaeology* (London & New York: Routledge, 2000); Trond Lødøen and Gro Mandt, *The Rock Art of Norway* (Barnsley: Windgather Press, 2010); Amy Richlin, ed., *Pornography and Representation in Greece and Rome* (Oxford: Oxford University Press, 1992); Robert A. Schmidt and Barbara L. Voss, eds., *Archaeologies of Sexuality* (London and New York: Routledge, 2000); Tracy L. Sweely, ed., *Manifesting Power: Gender and the Interpretation of Power in Archaeology* (London & New York: Routledge, 1999); and Taylor, *The Prehistory of Sex*.

discoveries, especially from the mid-twentieth century onwards, has not significantly affected the literature in the field of arts. One plausible hypothesis among others is that the academic environment itself not only has fragmented into new areas (or subareas) but also blurred the boundaries between them.<sup>21</sup> However, as just mentioned, in the interface with archeology, it is basically cultural studies that seem to make headway in these discussions.

It is not by chance that Foucault uses the reference to archeology in relation to his method. It is a matter of seeing both hidden and sedimented layers that accumulate through historical movement. Therefore, a central aspect of Foucault's history of sexuality consists of the historical transposition that culture carries out from an *ars erotica* to a *scientia sexualis*. "In the erotic art, truth is drawn from pleasure itself, understood as practice and accumulated as experience", not depending on an absolute law or having a criterion of utility, but a knowledge "that must remain secret, not because of an element of infamy that might attach to its object, but because of the need to hold it in the greatest reserve, since, according to tradition, it would lose its effectiveness and its virtue by being divulged".<sup>22</sup> Progressively, in the course of the modern age, a *scientia sexualis* then emerges. What is now sought is to produce a regime of truth about sex, dictating the procedures that order sexual practices according to a rigorous and scientific form of power-knowledge. Foucault does not think of censorship as repression, as a negative mechanism of exclusion that comes from the top down, but in its positivity which consists of the detailed exposure of sex, of a sex approved by population control devices. Everything that escapes this will be relegated to medical classification, or to remain hidden.

Everything would be easier if the Foucauldian approach were the only parameter for the epistemological analysis of sexuality and erotic images. The fact is that the metaphysical legacy introduced by Plato left both indelible

21. For a broader understanding of the relationship between archeology and other sciences, as well as its possible boundaries, we suggest the following: Philip G. Chase, *The Emergence of Culture: The Evolution of a Uniquely Human Way of Life* (New York: Springer, 2006), 169, who stresses the "interest in the way humans create the cultural coding that governs our behavior" and concludes that "it is necessary that Paleolithic archeology address the issue of culture" since culture is a more relevant adaptation process for the human species than for others; while Ian Hodder, *Archaeological Theory Today* (Cambridge: Polity Press, 2001) provides a broad panel of the diversity of contemporary archaeological theory, ranging from those that defend a more cultural approach to others closer to the natural sciences.

22. Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, 57.

and ambiguous marks on the conception of the erotic and that of art, since he sought not to confuse sexual desire with love. In Plato's *Symposium*, we find an extremely metaphysical definition of love—and this is one that matters, since it is Socrates himself (in words attributed to Diotima) and not one of the other guests of Agathon, the host of the *Symposium*, who presents it—in which the whole process of searching for its essence implies the gradual abandonment of material aspects, subject to corruption, contained above all in the most carnal desires. It is an almost didactic application of his Theory of Forms in which the search for the intelligibility of ideas (*eidōs*) is associated with the mimetic detachment of a world of appearances perceived by the senses.<sup>23</sup>

Hence, an abyss opens up—which will deepen much more with Christian theology and which modern philosophy will not tire of trying to repair with the idea of representation—between a world of appearances (sensible) and essences (intelligible), or, between visibility and visibility.<sup>24</sup> Thus, much as art history books tend to aver in their introductions that the concept of art is something historically relative, deep down, in the choice of their images, they endorse the solemn and auratic character of works of art and artists, keeping a distance from the vulgarity of what fails to meet the canons of each time. As a consequence, fine arts—above all, painting and sculpture, which present not only an enormous visibility, but also a materiality that allows them to be often displaced from their original contexts of production, mostly inhabiting museums—seem to suffer from an exaggeratedly reverential attitude that favors their cult value and their consequent concealment as a necessary reverse side of this theological and metaphysical intention.

In this assumption, artistic genius appears as a consequence first of art patronage, then of the art market. It is no coincidence that works from earlier times always seem to be covered by this facade of the sacred and magic, as in the case of cave paintings.<sup>25</sup> Thus, if there has been a close relationship between

23. The Socratic understanding of love is found in *Symposium*, in Plato, *Complete Works*, ed. Cooper, 457-505. For a better understanding of the *Theory of Forms*, see John Cooper's introduction to the same book.

24. An epistemological distinction is often made between visibility and visibility. Visibility would be associated more with the mere sensorial perception of an object, while visibility would assume its intelligibility from a given historical and geographic context, and therefore from a theoretical framework. However, it would be beyond the scope of this article to delve further into this distinction.

25. See Schneider Adams, *A History of Western Art*; Bell, *Mirror of the World*; Donna L. Gil-

patronage and artistic production since antiquity, which, from impressionism onwards, began to obey the logic of a capitalist market surrounded by dealers and art critics, it is understood that an object of artistic appreciation in prehistoric times must also be necessarily surrounded by an equivalent artistic aura that is attributed to a basis in magical rituals and religion.

However, there are different approaches. The zoologist R. Dale Guthrie provides us with important insights into many Paleolithic images (e.g. pinstriped horses and polka-dotted reindeer) that tend to go unnoticed due to the habit of not questioning apparent truisms that are rather the result of the repetition of a canonical approach. Using the forensic technique, Guthrie finds that “many Paleolithic works do not seem to bear any obvious imprint of ritual and magic but, rather, express more casual and earthy themes;” and that “all ages and both sexes were making art, not just senior male shamans”,<sup>26</sup> thus deconstructing the theological bias that usually contaminates classic art history books that tend to value only those visual signs legitimized by artistic genius.<sup>27</sup> Corroborating our hypothesis of the concealment of images, Guthrie also states that: “There are many unskilled Paleolithic drawings that are rarely reproduced in art books”.<sup>28</sup>

Drawing on Guthrie’s controversial considerations, science journalist Patchen Barss goes further by showing how pornography is the “driving force of communication” from cave painting to the internet era.<sup>29</sup> Finally, David Hockney and Martin Gayford propose a history of images rather than a history of art, subverting the usual categories of painting, art, photography, and

---

lette, Mavis Greer, Michele Helene Hayward and William Breen Murray, eds., *Rock Art and Sacred Landscapes* (New York: Springer Science+Business Media, 2014); Gombrich, *The Story of Art*; Hauser, *Social History of Art*, vol. 1; Janson and Janson, *A Basic History of Art*; Janson, *History of Art*; Janson and Janson, *The Story of Painting*; George Nash and Christopher Chip-pindale, eds., *European Landscapes of Rock-Art* (London and New York: Routledge, 2002) and Graça Proença, *História da Arte*. 18th ed. (São Paulo: Ática Didáticos, 2021).

26. Guthrie, *The Nature of Paleolithic Art*, ix.

27. Although this is not exactly our object of investigation now, we cannot fail to mention the complex relationship between the original and the forgery, respectively associated with the artistic quality of the authentic and the farce of the copy. An exemplary analysis is highlighted in Orson Welles’ film “F for fake.” Still, in another ontological record, one could put on the agenda the proposition of the Dadaists to question the concept of art via the displacement of objects from their contexts, especially in Marcel Duchamp.

28. Guthrie, *The Nature of Paleolithic Art*, IX.

29. Barss, *The Erotic Engine*.

film by an approach that understands them as different representations of the three-dimensional world on surfaces.<sup>30</sup> This kind of epistemological turn in studies on the relationship between image and art is supported by authors such as Hans Belting and Arthur Danto, who already denounced the end of art history in the 1990s,<sup>31</sup> but, as we have already pointed out, it was announced much earlier by authors such as Walter Benjamin and Vilém Flusser. Anyway, what matters is to emphasize the possibilities of deconstruction of this overwhelming theological and metaphysical character that surrounds the artist and his work by an aura in a context in which art has lost its mimetic function and the artist his technical skill.

### *Concealment or Censorship?*

Reports of censorship against culture or freedom of expression, in general, are certainly incalculable throughout history; likewise, throughout art history, erotic works have been censored in different societies, for different reasons, and in different contexts.<sup>32</sup> A well-known example is *Lunch on the Grass* [*Le Déjeuner sur l'herbe*], by Édouard Manet: “The public and the critics were outraged by the ‘absurdity’ of the theme (a naked woman among two dressed gentlemen) and the pictorial composition without chiaroscuro, nor relief, or flat color areas”.<sup>33</sup> While it was reasonable to paint nude muses, and goddesses, an ordinary woman looking at the observer would be a scandal. A painter who carried out such a “perversion” would only deserve mockery and exposure at the *Salon des Refusés*.

30. David Hockney and Martin Gayford, *A History of Pictures: from the Cave to the Computer Screen* (London: Thames & Hudson Ltd, 2016).

31. Cf. Belting, *Art History after Modernism*, and Danto, *After the End of Art*.

32. See Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992); Barss, *The Erotic Engine*; Belting, *Art History after Modernism*; Jonathan Green and Nicholas Karolides, *The Encyclopedia of Censorship* (New York: Facts on File, 2005); Kappeler, *The Pornography of Representation*; Richlin, ed., *Pornography and Representation in Greece and Rome*; Gale S. Rubin, “Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality”, in Carole Vance, ed., *Pleasure and Danger* (Abingdon: Routledge and Kegan, Paul, 1985), 267-319; Lisa Z. Sigel, ed., *International Exposure: Perspectives on Modern European Pornography, 1800-2000* (New Jersey: Rutgers University Press, 2005); Taylor, *The Prehistory of Sex*; and Jeffrey Weeks, *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800* (London and New York: Routledge, 2018).

33. Carlo Argan, *Arte Moderna*, 94 (the translation is mine).

Still regarding visual arts, we could also mention Édouard Manet's painting *Olympia*; *September Morn* [*Matinée de Septembre*] by Paul Chabas; and the statue of the Venus de Milo, a source of controversy on several circumstances. One of the most famous cases, however, was the censorship in Nazi Germany which condemned modern art as degenerate, "cosmopolitan" (i.e. Jewish), or Bolshevik. Such works were confiscated without reimbursement, and removed from museums to be destroyed, although many are known to have gone to auction or simply ended up in the homes of Nazi leaders. Among the authors representing this "decadent art" were Picasso, Gauguin, Van Gogh, Kandinsky, Klee, Braque, Chagall and Munch. However, more recent requests for censorship also come from supposedly progressive flanks, as in the case of the feminist group "Women against Pornography" which, back in the 1980s, sought to show that pornography incited rape by objectifying women, contesting the idea that it was sexually liberating.<sup>34</sup>

Following the traces of a possible archeology of censorship—at least in Western culture—it is quite plausible to accept that, from Rome, passing through the Church in the Middle Ages to the consolidation of the modern State, interdictions have an "ideological" rather than a "moral" motivation. From the Middle Ages to the Modern, control devices moved from the scope of religious power to the legal sphere, but censorship would be much more linked to the effects of political instability that a speech could cause than the speech itself.<sup>35</sup>

The wider moral censorship that was to come as a product of the 18th and 19th centuries abandoned any connection with a breach of the peace but instead saw its purpose as simply to maintain control of "dirty books" (and, later, films, television and other media)—ushering in the modern concept of "obscene publications." [...] Here one finds the private moralists, each setting him or herself up as a regulator of mass behavior, both by pressuring the government and by running a personal and often vociferously supported campaign. This new style of censorship, designed to protect not the power of those at the top, but the alleged weakness of those at the bottom, was the creation of a rapidly changing society, a response by the emergent (and still insecure) middle class to the new, mass literacy of the era.<sup>36</sup>

34. For these and other examples, see Green and Karolides, *The Encyclopedia of Censorship* and Richlin, *Pornography and Representation in Greece and Rome*.

35. See introduction of Green and Karolides, *The Encyclopedia of Censorship* (New York: Facts on File, 2005) for a better comprehension of this matter.

36. Green and Karolides, *The Encyclopedia of Censorship*, XIX.

Thus, we can assume that this systematic moral censorship is as much an effect of bourgeois culture as of a progressive circulation of technical images that will allow an overabundance of visual stimuli and a proportional increase in networked control devices. What Foucault called the positivity of discourse and biopolitics fit perfectly with this hypothesis, especially given the capillarity that the media have, emphasizing both the idea of a network and control over bodies. Censoring then becomes a watchword that can be uttered by all and, paradoxically, supported by a discourse of affirmation of freedom. It's as if we've gone from the slogan "It is forbidden to prohibit" to "I am free, therefore I can censor".

A few examples can be mentioned from the recent Brazilian political context.<sup>37</sup> In September 2017, the exhibition *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* [Queer museum: Cartographies of Difference in Brazilian Art] was canceled by the sponsoring group itself [Santander Cultural], in the city of Porto Alegre, fearing the negative repercussions that had been propagated by social networks, especially by the Movimento Brasil Livre, strongly conservative. The exhibition was accused of being an apology for pedophilia, zoophilia, and religious blasphemy. Weeks later, the same exhibition was vetoed by the then mayor of Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, bishop of the Igreja Universal do Reino de Deus [Universal Church of the Kingdom of God].<sup>38</sup> Only in 2018, could the exhibition be seen at Escola de Artes Visuais (EAV)

37. The last ten years have seen the growth of ultra-conservatism in Brazil, culminating in the election of a far-right politician, Jair Bolsonaro, to the presidency (2019-2022). In addition to the support of armed groups, landlords, the military, and a business sector eager for a neo-liberal economy, this government was strongly supported by fundamentalist religious groups with an extremely conservative agenda. Bolsonaro's campaign slogan was "Brazil above all, God above everyone". Not much different from what happened in the US in the election of Donald Trump, the use of social networks by the Brazilian far-right has been one of the most effective instruments for spreading fake news and undermining the democratic rule of law. What matters here is to show the linking of the far-right in Brazil with a moral agenda with a strong emphasis on censorship of sexuality-sensitive issues.

38. The Universal Church of the Kingdom of God [UCKG] was founded by Marcelo Crivella's uncle, Bishop Edir Macedo, and would be present in more than one hundred countries. The UCKG has been the target of constant allegations of corruption, money laundering and charlatanism, and supported Jair Bolsonaro for president in 2018. See Matheus Magenta, "Provas 'contundentes' apontam lavagem de dinheiro da Universal em Angola, dizem investigadores", <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-57381793> (consulted April, 2023). For a better understanding of the relationship between religion, politics and fake news promoted by so-called evangelical churches in Brazil, see Julia Braun, "Eleições 2022: fake news sobre perse-

do Parque Lage, at Rio de Janeiro, through crowdfunding, even so with the recommendation by the Ministério Público (MP)<sup>39</sup> that children under fourteen should be accompanied by their parents or guardians.<sup>40</sup> In 2019, the same then-mayor of Rio de Janeiro provoked another enormous controversy when he ordered “the removal of the copies of [Jim] Cheung’s book from the Rio Biennial, for containing the image of a kiss between two male characters”, suggesting that, at least the comic books should “be packed in black plastic, sealed, and with a warning of the contents”.<sup>41</sup>

In both cases mentioned above, the irony is that such images with erotic content ended up spreading through all media (including the mainstream ones), significantly expanding their visibility when seen “outside the places” of intended destination: the museum; the biennial, etc. Such episodes raise—or revive—not only the debate about the function and place of the work of art, but its relationship with technical images which, by their nature, are ordinary. Thus, whether one likes Benjamin’s analysis of the nature of the artistic object or not, the question posed by him about the technical reproducibility of the image does not cease to be relevant.

Once again, it is worth reiterating that this research is not aimed at providing a systematic or quantitative survey of the literature on art in the sense of knowing to what extent it offers or withholds erotic content. However, as a first step, we can note that although a bibliography addressing issues related to sex, sexuality, gender, and eroticism does exist, it does not form a sufficiently expressive corpus to justify or legitimize its entry into the field of the arts with the same “naturalness” with which images of religious, military, bourgeois or noble character appear in art history books and textbooks. What we observe are efforts aimed at areas of specific interest, above all in the field of cultural studies, which emphasize aspects of prehistoric art that, in turn, approach or touch on topics of a supposedly erotic nature. However, even in these cases,

---

guição a evangélicos chegam a milhões via filhos e aliados de Bolsonaro”, <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-62985337> (consulted April, 2023).

39. Equivalent to the US attorney general’s office.

40. Júlia Dias Carneiro, “Queermuseu, a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio”, <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250> (consulted January, 2023).

41. Nathalia Passarinho, “Deveria contratar prefeito do Rio para promover meu próximo livro”, diz ilustrador de HQ censurada por Crivella”, <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-49650286> (consulted January, 2023).

Brazilian cave images remain absent, which leads us to our questions: Are these images being hidden or are they simply unknown? Are they being ignored by the geopolitics of knowledge? Or are they being concealed due to their erotic or even pornographic content?

*What separates the sacred, the erotic, and the pornographic?*

In the history of art, a sacred, ritualistic, and solemn character is usually attributed to prehistoric images in which the erotic content tends to be suppressed, avoiding any “immoral” interpretation. However, Timothy Taylor explores sexuality without this modesty by approaching themes such as bestiality, transsexuality, and sadomasochism, and defends the thesis that our ancestors engaged in the search for contraceptive techniques, denoting a choice in separating sex for procreation and sex for pleasure.<sup>42</sup>

An equally shameless view is provided by the cave paintings at the Serra da Capivara archaeological site. Michel Justamand says the following about the sexual character of the rock art of Serra da Capivara: “sexuality, in all its variants, was not repressed or hidden”;<sup>43</sup> “Sex scenes between couples are common, but there are scenes with three anthropomorphs and even groups. Also common are scenes with representations of zoophilia and pedophilia”;<sup>44</sup> and he also suggests that there are scenes of “male anal penetration”.<sup>45</sup>

Gabriela Martin says something similar when referring to paintings from the Seridó region, in Rio Grande do Norte, Brazil.<sup>46</sup>

42. See Taylor, *The Prehistory of Sex*.

43. Michel Justamand, Gabriel Frechiani de Oliveira, Antoniel Gomes Filho and Vanessa da Silva Belarmino, “Relações sexuais entre pessoas de mesmo sexo nas pinturas rupestres no Parque Nacional Serra da Capivara–PI,” *Revista Noctua – Arqueologia e Patrimônio* 2, no. 4 (2019): 23 (the translation is mine), <https://doi.org/10.26892/noctua.v2i4p13-26>.

44. Michel Justamand and Gabriel Frechiani de Oliveira, “Os falos nas pinturas rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara/PNSC – PI/Brasil,” *Brazilian Journal of Development* 7, no. 5 (2021): 50587 (the translation is mine), <https://doi.org/10.34117/bjdv7n5-452>

45. Justamand, Frechiani de Oliveira, Gomes Filho and Da Silva Belarmino, “Relações sexuais entre pessoas de mesmo sexo”.

46. Although not located at Serra da Capivara, the Seridó region, in Rio Grande do Norte, Brazil, is part of the so-called “Northeast Tradition” which designates the set of archaeological works discovered in this region of Brazil.



1. *Toca do Caldeirão dos Rodrigues*. Breastfeeding Penetration Scene. Serra da Capivara National Park-PI. Image taken from Justamand, Frechiani de Oliveira, Gomes Filho and Da Silva Belarmino, “Relações sexuais entre pessoas de mesmo sexo” (*vid infra* n. 43), 18.  
@Photo: Michel Justamand.

In studies on prehistoric cave painting, any topic with erotic content has generally been designated as a rite of sexual initiation. However, in Seridó’s drawings, sex is represented with a simplicity that apparently offers nothing of ritual: a male figure, for example, lying on the ground, rests his head on his left arm and masturbates in the shade of a tree; another, with an enormous member, simply holds it with both hands and proudly displays it.<sup>47</sup>

In the figures above, although there may be doubts as to the exact correspondence between the captions and the images, the question remains about their absence in art history books and even in the English-language archeology or cultural anthropology literature. Even not knowing what the artist wanted to

47. Gabriela Martin, “Amor, violência e solidariedade no testemunho da arte rupestre brasileira,” *Revista Clio*, Série arqueológica, no. 6 (1984): 28 (the translation is mine).



2. *Toca do Caldeirão dos Rodrigues*. Scene of the representation of two men with an animal, with the possible penetration of an animal by a drawing of a man, and the penetration, apparently, of two male figures. It also shows that a male representation holds the phallus of another. Serra da Capivara National Park – PI. Image taken of Justamand, Frechiani de Oliveira, Gomes Filho and Da Silva Belarmino, “Relações sexuais entre pessoas de mesmo sexo” (*vid infra* n. 43), 18. @ Photo: Michel Justamand,

represent when the painting was produced, today, looking at it clearly reminds us of the sexual act. Evidently, it is not up to us to infer that what the image depicts is really sexual intercourse.

Pero hay que confirmarlo, nor that homosexuality was common practice, not least because the category “homosexual” seems to us to be a fairly modern “invention”. However, there seems to be evidence that such prehistoric images do not necessarily have a ritualistic connotation nor are they circumscribed to the space of the sacred.<sup>48</sup>

48. The philosopher Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image* (New York: Fordham University Press, 2005), assigns a distinct meaning to *sacred*. He proposes an ambivalence inherent to the image which would always be sacred, not in the religious sense, but as the “distinct”, that which is separate, at a distance, not maintaining any form of bond with the other objects other than a paradoxical one. He wonders whether precisely such a “distinctive trait” would not be

Therefore, what should be highlighted is that the images need to be available so that archaeologists, anthropologists, and, above all, art critics, can make their opinions known, since their very concealment is already an index of exclusivity, that is, of confinement to a certain space of knowledge. Returning to Foucault, when referring to the act of censorship, what is not considered “normal” for a given period in force is confined to the “right places”. “If it was truly necessary to make room for illegitimate sexualities, it was reasoned, let them take their infernal mischief elsewhere: to a place where they could be re-integrated, if not in the circuits of production, at least in those of profit”.<sup>49</sup> In this quote, Foucault is referring to brothels and mental hospitals, but the same may apply to artworks and images in general. In fact, cave paintings are relatively out of the art market, insofar as they cannot be commercialized or inhabit a museum—unless this heritage is destroyed: a hypothesis that, after all, cannot be discarded. However, as a technical image they can obviously enjoy wide circulation and need not remain limited to a select number of people who have the knowledge and means to go and see them *in loco*.

Thus, the reasons for this restriction on the circulation of images remain in doubt, which leads us to the hypothesis that they are being hidden due to their erotic or even pornographic content, especially if we think that books of art history—not to mention, obviously, textbooks—are widely associated with teaching the arts in schools. In fact, the issue seems to be less about hiding or exhibiting eroticism and sexuality, but about knowing the places they should occupy, and the devices that should control them.

Perhaps it could be argued that images should be followed by captions explaining their historical context, in order for them to be considered artistic.<sup>50</sup> However, censorship has been such that perhaps not even the (artistic) aura can save them. Possibly this is yet another warning to rethink the relationship between the places of the visual arts in the face of the triviality afforded

---

a matter of art, which leads us to rethink the relationship between technical images and the visual arts. On the other hand, in another context, Berger, in *Ways of Seeing*, which dates from 1972, brings a narrative that mixes visual art with technical images, including those in motion, leading us to think about the role of the image nowadays.

49. Foucault, *The History of Sexuality, vol. 1: An Introduction*, 4.

50. The question can be put in another similar way. Of the work of art as part of a frame, of a narrative that begins with Giorgio Vasari and ends—to start again with another frame—in the 20th century with the “ready-made” or, later, with pop art, Cf. Belting, *Art History after Modernism*, and Danto, *After the End of Art*.



3. *Boqueirão da Pedra Furada*. Scene of penetration/sexual intercourse between two anthropomorphs, probably representations of two men. Serra da Capivara National Park – PI. “Relações sexuais entre pessoas de mesmo sexo” (vid. supra n. 43), 17. @ Photo: Michel Justamand.

by technical images, insofar as artwork no longer seems to have this privileged space for poetic license. We should not, however, assume that censorship necessarily comes from the state apparatuses, that is, from the top down. As already mentioned, censorship today comes not only from all flanks and social strata that claim the right to act as judges but also from the current dilemmas of the field of art itself. Art history has been in the crossfire in the face of constant

accusations arising from identity groups such as gender, race, and ethnicity. Thus, it cannot be denied that, in seeking to be politically correct, art itself commits self-censorship. Identity groups shout for historical revisionism just as far-right groups yell for censorship of works that deal with gender and race. Over the last few decades, complaints seem to come from all sides. Last but not least, being dependent on sponsorship, art is far from free to express itself.

### *The hypothesis of concealment*

Roughly speaking, since the US, Canada, and Europe are the main centers of knowledge production in the West, their research tends to be concentrated in their territories. Admittedly, the scholarly books of archeology and cultural anthropology perused were only a small sample; nevertheless not a single mention was found of the images of Serra da Capivara. In the case of classic art history books, these images certainly do not exist, as they were written in a period prior to the discoveries. But even in their new editions, no references to such images were found.

Language plays a fundamental role in the geopolitics of knowledge; only a tiny part of the literature in domains such as archaeology, cultural anthropology, and the arts is produced in Portuguese. Furthermore, very few articles by Brazilian authors in these areas have been published in English. Some Brazilian educational institutions also experience difficulty for having access to academic journal platforms since they lack agreements and covenants, resulting in prejudice to article submission. Last but not least, there is little incentive for research which, in Brazil, is basically restricted to the most prestigious public—or a few private—universities, and to some more profitable areas of knowledge.

In addition to the post-colonial issues addressed above, it is also clear that moral bias is an obstacle to the circulation of these images in the artistic context, especially when we consider it in its interface with the school environment. Archeology and cultural anthropology are part of higher education, reserved for “adults”, while the arts, which are part of the elementary school curriculum in Brazil, may have their content more subject to surveillance and control—both public and private—hiding or even censoring images of erotic content. As we saw above, even in the exclusive space of museums, images that can contain a hint of sexuality are subject to pass through the scrutiny of

political and religious authorities before being exhibited in view of the moralistic wave that Brazil has been going through.

This is a pointless ban, because, especially since the widespread use of the internet, it has not been possible to control what young people and children see. Furthermore, the claim that art—if there is still an exclusive field or domain for this concept—can lead to an “early sexualization” of children is at the very least paradoxical given that the cultural industry already does this albeit in a disguised way. Likewise, it hardly needs saying that access to pornographic sites on the Internet is easily achieved in view of the very few obstacles to doing so. Thus, when we step away from hypocrisy, we can see that Patchen Barss’ considerations<sup>51</sup> are by no means exaggerated and that the seriousness or even the modesty with which certain art history books describe their images may not necessarily match their historical context. On the other hand, it cannot be denied that works open to an erotic, pornographic or immoral interpretation have their space, especially in contemporary times. Perhaps the most obvious example are Mapplethorpe’s “artistic nude” photos which, mainly because they were publicly financed, caused a considerable stir at the time.<sup>52</sup>

However, once again we see that these works end up fitting into the space (taxonomy and syntax) of an artistic discourse that legitimizes them; it would, therefore, be worth insisting on the question of the place of images in the artistic context. Despite Dadaism and pop art, art continues to claim its aura. Thus perhaps, as proposed by Hockney and Gayford, considering that technical images allow us to get rid of that aura due to the possibility of infinite reproducibility,<sup>53</sup> it makes more sense to talk about a history of images rather than thinking of museums as the place of worship of the visual arts.<sup>54</sup> Also, following this reasoning, we have to think to what extent it is necessary to produce an art history for those images that are on the margins of history itself.

David Carrier says “It is surprising that there is not, as yet, an adequate world art history”, not even a fragmented one, and that “Although there are excellent surveys of long periods of individual traditions, there is no full account

51. Barss, *The Erotic Engine*.

52. See Schneider Adams, *A History of Western Art*; and Belting, *Art History after Modernism*.

53. Hockney and Gayford, *A History of Pictures*.

54. Cf. Danto, *After the End of Art*; and Belting, *Art History after Modernism*.

of the interrelationships of visual cultures”, just as there is “literature discussing imperialism, but not yet any comprehensive discussion of its effects on visual art.”<sup>55</sup> David Carrier also states that fascinating studies were made using Marxist, Foucauldian, and semiotic references, employing new interpretative strategies that changed the field of art, but always from European canons such that “Art from outside Europe remains marginalized.” He also observes that “Art writers concerned with China, India, or Islam frequently deal with European painting and sculpture. But only rarely do scholars of Western art discuss painting or sculpture from outside Europe.”<sup>56</sup> This gaze would still be too focused on a “Christian European tradition”, concluding that “In art history, as in ethics, atheism can be liberating.”<sup>57</sup> Perhaps, even for this reason, one can agree with the argument that authors such as Edward Said, Gayatri Spivak, and Homi Bhabha, who are references in postcolonial studies, might still be considered Eurocentric.<sup>58</sup>

Finally, books with a more didactic profile<sup>59</sup> may eventually expand their scope by including something from prehistory, a broader range of theoretical approaches, or even non-European art, but always avoiding mention of erotic images. Nonetheless, we may also consider that more contemporary ideas and methods with diverse theoretical approaches, such as Marxist, post-structuralist, psychoanalytic, semiotic, or even decolonial, have sought to overcome the monolithic view of classic books, including escaping the pattern of an art history centered on the European canon.<sup>60</sup>

55. Carrier, *A World Art History and its Objects*, XXIII.

56. Carrier, *A World Art History and its Objects*, XXIV.

57. Carrier, *A World Art History and its Objects*, XXIV.

58. Cf. Bart Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics* (New York: Verso, 1997); Bart Moore-Gilbert, Gareth Stanton and Willy Maley, eds., *Postcolonial Criticism* (London and New York: Routledge, 2013); Robert J.C. Young, *White Mythologies: Writing History and the West*, 2nd ed. (London and New York: Routledge, 2004); Edward W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (London: Penguin Classics, 2003).

59. See Schneider Adams, *A History of Western Art*; Janson and Janson, *A Basic History of Art* and Pooke; and Newall, *Art History: The Basics*; and Graça Proença, *História da Arte* (São Paulo: Ática Didáticos, 2021).

60. Cf. Belting, *Art History after Modernism*; Danto, *After the End of Art*; James Elkins, ed., *Is Art History Global?* (London and New York: Routledge, 2006); “Sexual Images in Prehistoric and Tribal Art”, *Expression: Atelier Etno, Italy*, no. 15 (March, 2017), <https://www.atelier-etno.it/e-journal-expression/> (consulted January, 2023); Eric Fernie, *Art History and its Methods* (London: Phaidon Press Limited, 1995); Andrew Hemingway, ed., *Marxism and the History*

*Final observations*

Initially, we asked ourselves some questions that we believe we have at least partially answered. Yes, indeed, Brazilian cave paintings remain unknown both in art history books and in the literature on archeology and even anthropology at a global level. We agree that this concealment exists largely due to the universality of the English language in the academic sphere, since the few articles on Brazilian cave paintings are written in Portuguese. Nor can there be any denying that knowledge-producing centers guide objects, methodologies and theories, so that even when they flirt with a post-colonial discourse, they still suffer from accusations of Eurocentrism.

We also agree that there is censorship of the visual arts; however, we believe that the Brazilian cave paintings are rather a case of concealment. Regarding censorship, it would be more prudent to conclude that the artistic field seeks to keep its works in a space protected from possible attacks by “public opinion”—such as museums and art galleries—that guarantees them autonomy and discursive immunity. However, as we have seen, censorship, which previously seemed to come more from an ideological control of the spaces where power is exercised—be it from the Church or the State—for the maintenance of order and security, acquires with bourgeois culture a power of dissemination throughout society in which everyone comes to control what can be said and seen. Nonetheless, for this phenomenon to be operationalized there must be such a spread of texts and images that would not be possible without reproduction techniques and the advance of the means of communication.

Many religious images in the Catholic tradition can be interpreted as loaded with extreme sensuality, but both their sacred and artistic context have always prevented them from being the object of censorship other than by those who financed them. On the other hand, especially in times of social media, everyone feels entitled to accuse this or that work of art of blasphemy, heresy, or immorality. And, in these cases, the space of the artistic aura intervenes and seeks to save—when possible—the integrity of the work from the eyes of

---

*of Art: From William Morris to the New Left* (London: Pluto Press, 2006); Randall H. McGuire, *Archaeology as Political Action* (Oakland: University of California Press, 2008); Michael Shanks and Christopher Tilley, *Social Theory and Archaeology* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1988); Sam Smiles and Stephanie Moser, eds., *Envisioning the Past: Archaeology and the Image* (New Jersey: Blackwell Publishing Ltd, 2005).

“barbarians and unschooled people”. And although these screams and shouts come mostly from conservative flanks, it cannot be said that progressives do not equally defend censorship when it suits them.

The metaphysical tradition in philosophy also favors such ontology of art associated with the idea of the unique and irreproducible, if not magical and divine. This auratic character of the artwork certainly conflicts with the status of reproducibility of the technical image, making us think about the tensions between these two epistemological paradigms and about the ontological status of these forms of representation.

In fact, the Brazilian cave paintings serve as an inspiration and pretext for discussing the place of erotic images in the artistic context and the very meaning of art in a world full of technical images. We can understand the constraints of art history books in the choice and analysis of their objects as a result of their time and place, but it is doubtful that the post-colonial discourse can cure or even repair the “damage” and “injustice” resulting from colonialist policies. Could it be otherwise? What could a post-colonialist theory, even if produced by the colonized, propose differently in terms of art history if the very concepts of history and art do not belong to them? Furthermore, since when can it be said that colonialist policies have ceased?

Although built on class struggle, it would certainly be equally violent to destroy this “beautiful Western artistic heritage” in the name of historical revisionism. It would also be a great risk or even an injustice to disregard all the theoretical formulation produced, accusing it sometimes of being a “child of its time”, and sometimes of metaphysics. It remains for us, then, to discuss new epistemologies that manage to encompass the relationship—if still possible—between visual arts and technical images based on a new frame of reference. ♣

## *Arte y cultura del patrón en zigzag ngäbe-buglé: antes y después de la Conquista*

### *The Ngäbe-Bugle Zigzag Pattern: a Pre- and Post-conquest Exploration of Art and Culture*

Artículo recibido el 22 de diciembre de 2023; devuelto para revisión el 5 de marzo de 2024; aceptado el 2 de mayo de 2024, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2024.125.2866>.

**Candy Barberena** Investigadora independiente, Panamá, República de Panamá, candy.barberena2020@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3573-902X>

**Líneas de investigación** Arte virreinal en Panamá; barroco indigenizado; barroco hispanoamericano; tradiciones; barroco español popular.

**Lines of research** Viceregal art in Panama; indigenous baroque art; Hispanic American baroque; traditions; popular Spanish baroque.

**Publicación más relevante** *Historia de la devoción religiosa en Panamá a través de su arte*, vol. 25 (Sevilla: Publicaciones Enredars, 2022), <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/15368>

**Resumen** El presente estudio explora la evolución del patrón en zigzag, símbolo omnipresente en la escultura y cerámica prehispánicas de Panamá, hasta su integración en el arte barroco indigenizado del periodo virreinal panameño, que alcanza su apogeo en el siglo XVIII. El patrón en zigzag encadenado, presente en retablos como los de Santa Librada (Los Santos) y San Francisco de Asís (Veraguas), así como en el sagrario MARC 0008, atestiguan la pervivencia de la identidad ngäbe-buglé. Esta pervivencia se manifiesta en la construcción de sus viviendas, el arte y los adornos personales, elementos que mantienen viva la cosmogonía comarcal.

**Palabras clave** ngäbe-buglé (Panamá); patrón en zigzag encadenado; arte barroco indigenizado; yuxtaposición; guaymies.

**Abstract** The present study explores the evolution of the zigzag pattern, an omnipresent symbol in Pre-Hispanic Panamanian sculpture and ceramics, to its integration into the indigenized Baroque art of the Panamanian viceregal period, reaching its zenith in the 18<sup>th</sup> century. The interlocked zigzag pattern, present in altarpieces such as those of Santa Libra-

da (Los Santos) and San Francisco de Asís (Veraguas), as well as in the MARC 0008 tabernacle, testifies to the persistence of the Ngäbe-Buglé identity. This persistence is manifested in the construction of their dwellings, art, and personal adornments, elements that keep the comarcal cosmogony alive.

**Keywords** Ngäbe-Buglé (Panama); interlocked zigzag pattern; indigenized Baroque art; juxtaposition; Guaymies.

CANDY BARBERENA  
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

## *Arte y cultura del patrón en zigzag ngäbe-buglé: antes y después de la Conquista*

Los guaymíes, que en la lengua *muoi* (*guaymi movere*) significa “hombre, indio”,<sup>1</sup> ocuparon un territorio considerablemente extenso, conocido como el valle del Guaymí. Este territorio abarcaba una zona más amplia que la actual Comarca Ngäbe-Buglé.<sup>2</sup> Los ngäbe-buglé compuestos por dos grupos indígenas que conforman la comarca del mismo nombre (en ngäbere: *Kätärä Teri Ngäbe Bugle* y *Kätärä Teri Ngäbe Bugle en Kädriri*) han habitado las tierras altas de Chiriquí y Veraguas durante siglos, y hasta el día de hoy siguen siendo agricultores. Las comunidades ngäbe se distribuyen en las provincias de Bocas del Toro, Chiriquí y Veraguas, mientras que las comunidades buglé se encuentran en partes de Bocas del Toro y Veraguas.<sup>3</sup>

Es importante señalar que rastrear la historia de los indígenas del oeste de Panamá en documentos y crónicas es una tarea desafiante. Esto se debe a que se agrupan los restos de varias tribus bajo el nombre genérico de guaymíes, lo

1. Giselle Marín Araya, “La población de Bocas del Toro y la Comarca Ngäbe-Buglé hasta principios del siglo XIX”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 30, núms. 1 y 2 (2004), 137.

2. Congreso General Ngäbe-Buglé. La Ley 88 de 2010 en Panamá reconoce las lenguas y alfabetos de los pueblos indígenas, omite el nombre guaymí y dicta que los nombres correctos son ngäbe y buglé. La Comarca Ngäbe-Buglé, creada en 1997 por la Ley 10234, designa las tierras como propiedad colectiva de estos dos pueblos indígenas, al abarcar territorios de las provincias de Bocas del Toro, Chiriquí y Veraguas.

3. Elena Coba, “Los pueblos indígenas de Panamá: diagnóstico sociodemográfico a partir del censo del 2000” (Santiago de Chile: Naciones Unidas, 2005), 15.

que puede generar confusión. Entre estas tribus se encuentran los doraces, los changuinas, los suries y los guaymíes, propiamente dichos.

Probablemente, la mención más antigua del término Guaymi sea del comienzo de la segunda mitad del siglo XVI. Ya para esa época y refiriéndose a la conquista que Francisco Vásquez hiciera de la región de Veraguas se menciona, “cerca de allí es el Valle del Guaymí que se dice ser tierra muy rica y de mucha gente; esta parte por donde el gobernador ha entrado y poblado es fuera de la provincia de Veraguas”.<sup>4</sup>

Señala a su vez, Torres de Araúz, “Casi todos los documentos coinciden en ubicar el valle de guaymí en la vertiente del Caribe. Tal aparece en una toma de posesión de los pueblos de Turucaca y de Borucaca y del valle del Guaymí, fechada en 1563.<sup>5</sup> En la “Relación de las minas de Veragua y de la tierra de toda ella y del distrito y población della”, de 1560, se proporciona una descripción detallada de su asentamiento y distribución geográfica. Esta fuente histórica es primordial para comprender la presencia y el alcance de los guaymíes en la región durante ese periodo. Como se mencionó antes, los guaymíes, una comunidad considerable que abarcaba desde la frontera de Costa Rica hasta las provincias centrales de Panamá, coexistían con otras comunidades indígenas.<sup>6</sup>

Por la costa del Mar del Norte, yendo desde la Concepción, corriendo por el oeste, va la tierra poblada hasta el valle de Calobegola, (entiéndase Calovébora) que es una provincia de indígenas, hasta el valle del guaymí, donde hay otra provincia grande, que la señorea un cacique que se llama Cape, que aquí se habrá de poblar otro pueblo, que tendrá obra de quince repartimientos, en todo esto hay noticias

4. Reina Torres de Araúz, *Panamá indígena* (Panamá: Autoridad del Canal), 86, <http://sala-cela.net/eswp-content/uploads/2017/09/74.pdf>.

5. Basándose en los estudios de León Fernández (1889 – 1907), la antropóloga Torres de Araúz agrega, “En el Real Palenque y puebla de Couto, que es en el valle del guaymí, frontera del Golfo Dosa, términos y jurisdicción de las provincias del nuevo Cartago y Costa Rica, la tierra adentro, pasada la cordillera de la Mar del Sur. Probablemente, la región más cercana a la Mar del Sur fuera la de Couto, cerca del Golfo de Osa, hoy en territorio de la República de Costa Rica”. Véase León Fernández, *Colección de documentos para la historia de Costa Rica*, comp. Ricardo Fernández Guardia (San José de Costa Rica: Imprenta nacional, 1867), <https://archive.org/details/coleccindedocum05guargoog>

6. Francisco Corrales Ulloa, “La Gran Chiriquí: una historia cada vez más profunda”, *Revista Canto Rodado*, núm. 11 (2016): 35-37.

de muchas minas de oro y ricas. Enfrente de este valle del guayami hay una isla que se dice el Escudo de Nicuesa (Escudo de Veragua) entrada al mar, junto a la tierra, donde hay dos caciques principales con mucha gente, que estos podrán servir de lo necesario al valle del guayami.<sup>7</sup>

*Testimonios de la evangelización en Panamá: métodos y resistencias*

En 1574, Pedro Godines Osorio, gobernador y capitán general,<sup>8</sup> se estableció en el valle de Guaymí.<sup>9</sup> Este hecho marcó el inicio de la evangelización en la región, a cargo de las órdenes mendicantes. A partir de ese momento, se desarrolló un proceso complejo que combinaba dos métodos contrapuestos: el respeto por las tradiciones indígenas y la imposición de la cultura española.

Los sacramentos, desde el bautismo hasta la extremaunción, marcaban el ritmo de la vida. La confirmación, por ser conferida sólo por obispos, era difícil de acceder para quienes vivían lejos de la capital. La fiesta del Corpus Christi, la más importante del año, se celebraba con procesiones solemnes y altares decorados. La instrucción religiosa era intensa para los niños indígenas y regular para los demás.<sup>10</sup> Sin embargo, la resistencia indígena, matizada por el sincretismo religioso, evidenció la complejidad del proceso de evangelización y la dificultad de erradicar por completo las tradiciones ancestrales.<sup>11</sup>

7. Carol Jopling, comp., *Indios y negros en Panamá en los siglos XVI y XVII: selecciones de los documentos del Archivo General de Indias* (Guatemala: Plumsock Mesoamerica Studies, 1994), 10. Véase, Archivo de Simancas, Secretaría de Estado, leg. 139: *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, XXVI, 365 y Manuel María de Peralta, *Costa Rica, Nicaragua y Panamá en el siglo XVI* (Madrid: Librería de M. Murillo, 1883): 172-174.

8. Instituto Colombiano de Antropología e Historia-Biblioteca Especializada-Alicia Dussán de Reichel, Archivos Españoles, Casa de Contratación, Sevilla, España, *Bienes de Difunto*, 1559, “Información sobre las cuentas de la Concepción en la provincia de Veragua, dadas por varios oficiales reales ante los señores Alonso de Contreras Guevara, Pedro Godines Osorio, Pedro Martínez Clavijo y Luis Briceño de Amaya. Diligencias previas e instrucciones dadas a varios tesoreros (1559-1572)”, Caja Real de Panamá, 1556, ff. 1r-12v, [https://biblioteca.icanh.gov.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=79058&shelfbrowse\\_itemnumber=100673](https://biblioteca.icanh.gov.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=79058&shelfbrowse_itemnumber=100673) (consultado el 21 de octubre de 2023).

9. Alfredo Morin Couture, *Apuntes de historia de la iglesia en Panamá, Periodo colonial*, t. Ia: *Antología documental, cronología, bibliografía, estudios, ilustraciones* (Panamá: Editorial Mariano Arosemena, 2008), 118.

10. Morin Couture, *Apuntes de la historia de la iglesia de Panamá*, t. Ia, 591.

11. Morin Couture, *Apuntes de la historia de la iglesia de Panamá*, t. Ia, 527.

Los brujos (*leres*) fueron la principal fuente de resistencia a la conquista española, no los caciques. Los indígenas de Veraguas, en particular, rehuían el contacto con los blancos por temor a ser encomendados, lo que equivalía a una violación de sus derechos. Los caciques, por su parte, no se oponían a la evangelización ni a la formación de pueblos, siempre que no implicara la encomienda.<sup>12</sup>

Existían desafíos en la vida sacramental. Sin embargo, las visitas de los obispos de Panamá revelan que hubo párrocos y doctrineros admirables. Ciertos catequistas fueron innovadores y utilizaron el canto, el teatro, la pintura, los pictogramas y las procesiones para hacer que la instrucción fuera más dinámica.<sup>13</sup> Un ejemplo notable lo encontramos en el mercedario Melchor Hernández, quien consagró su vida a la evangelización de los indígenas en la región de Veraguas, “sabe ya casi la lengua, confiesa muy bien en ella y empieza a predicar. Y con lo que los indios han conocido de él le respetan y aman y acuden con particular cuidado con sus hijos a la doctrina que él va criando con gran caridad y como buen maestro (AGI 69-2-25) ”.<sup>14</sup>

La información más confiable que se tiene sobre los pueblos indígenas proviene de los misioneros: los dominicos Adrián de Santo Tomás y fray Antonio de la Rocha, el mercedario Melchor Hernández en su *Memorial de Chiriquí*, o el jesuita Jacobo Walburger en su *Breve noticia de la Provincia de Darién*. Los textos de los dominicos fray Adrián de Santo Tomás y Antonio de la Rocha son considerados “auténticas joyas tanto de interés antropológico como doctrinal”. Comparte Castellero Calvo que “debieron servir como modelos para los futuros misioneros de su Orden”.<sup>15</sup>

El proceso inicial de organización de las entidades político-administrativas del Ducado de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá tuvo, a partir del siglo XVI,

12. Manuel M. Marzal, *La utopía posible: indios y jesuitas en la América colonial, 1549-1767*, t. 1 y 2 (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Fondo Editorial, 2021), <https://doi.org/10.18800/9788483909508> (consultado el 9 de noviembre de 2023). La antología de crónicas jesuíticas por Manuel Marzal contiene los testimonios de dos siglos de labor en América (1549-1767), hasta su expulsión. Por medio de los testimonios directos de los misioneros, la obra abarca tres aspectos fundamentales: evangelización, promoción humana y el descubrimiento del otro.

13. Morin Couture, *Apuntes de la historia de la iglesia de Panamá*, t. Ia, 503.

14. Morin Couture, *Apuntes de la historia de la iglesia de Panamá*, t. Ia, 131. El hecho en cuestión se remonta al 25 de junio de 1607, y alude a la carta del presidente de la Audiencia, Valverde de Mercado, dirigida al Rey en la que solicitaba un clérigo. La cita ha sido referenciada textualmente del Archivo de Indias, Audiencia de Panamá por Morin Couture.

15. Alfredo Castellero Calvo, dir. y ed., *Nueva historia de Panamá*, vol. 1, t. 3 (Panamá: Phoenix Design Aid, 2019): 1.238.

un objetivo claro: establecer un vínculo político y económico entre España y el Istmo. Tras la fundación, el siguiente paso fue la creación de una red dual de pueblos de indios y pueblos de españoles. Esta red tenía como objetivo articular la producción local para fomentar el crecimiento económico, proceso puesto en marcha en toda Centroamérica.<sup>16</sup>

En los pueblos de indios de Panamá, el orden social era colectivo, permanente y público. Este orden se sustentaba en celebraciones y eventos religiosos que reafirmaban la fe y actuaban como recipientes de códigos de comportamiento y moralidad, basados en la religión. La administración de los actos religiosos era fundamental, ya que éstos autorizaban, establecían y renovaban la fe. Los actos ceremoniales determinaban qué hábitos, creencias y costumbres se integran al tejido social, al dar sentido a la interacción y afirmar el futuro de esos códigos.<sup>17</sup>

El símbolo V en forma continua y los diseños en zigzag o x son componentes prominentes en la cerámica prehispánica panameña.

La cerámica de la región de Gran Coclé evolucionó durante un periodo que se extendió más de 2,500 años, desde la primera aparición de la cerámica en el Istmo de Panamá hasta la llegada de los europeos en el siglo XVI. A lo largo de este tiempo, las técnicas de manufactura, tratamiento de superficie y decoración pasaron por una transformación. Los diseños geométricos, zoomorfos y antropomorfos que caracterizan a este arte son un testimonio de su rica tradición y resaltan la importancia de esta región en la evolución de la cerámica en América.<sup>18</sup>

El arte de la cerámica presenció un notable desarrollo, con la producción de vasijas que eran cuidadosamente confeccionadas y pulidas. Estas vasijas, además de ser funcionales (figs. 1a y b), actuaban como portadoras de información ideológica para la población, con diseños pintados, incisos o modelados que plasmaban símbolos y conceptos. Durante este periodo, la variedad de utensilios de piedra también se incrementó. Estos cambios se vinculaban de manera estrecha con el desarrollo de la agricultura. Las piezas prehispánicas

16. Castellero Calvo, *Nueva historia de Panamá*, vol. 1, t. 1, 228.

17. Morin Couture, *Apuntes de la historia de la iglesia de Panamá*, t. 1a, 593.

18. Carlos Mayo Torné, "Estandarización en la cerámica prehispánica de El Caño, Panamá: especialización, productividad y consumo", *Revista Española de Antropología Americana* 45, núm. 1 (2015): 13.

del Gran Coclé<sup>19</sup> exhiben el diseño zigzag o V<sup>20</sup> en forma continua, y se crearon entre 500-1000 d.C., 750-850 d.C., 900-1020 d.C.

La cerámica Gran Coclé se distingue por su uso de motivos lineales, zoomorfos y antropomorfos. La V en forma repetida o encadenada es un diseño básico que se utiliza para crear otras formas, como las Y, YC y X (figs. 1 y 2).

Representa el inicio del apogeo del trabajo de los ceramistas istmeños. Es una cerámica polícroma cuya innovación más destacada es la introducción del color morado y el hecho de que el negro sirve para perfilar diseños de otros colores. Estos diseños aparecen distribuidos y adaptados en paneles, aunque podemos encontrarlos con figuras como motivo central en el centro de algunos platos.<sup>21</sup>

El pectoral (fig. 2a), con simetría axial bilateral y en vista dorsal, presenta un manto triangular. De él surgen prolongaciones curvadas que asemejan plumas y representan la aleta extendida del animal. Una marcada constricción nucal lo separa de una singular representación de la cabeza. El brazalete de antebrazo (fig. 2b), elaborado en lámina de oro martillado y repujado, tiene una forma de cono truncado abierto. Su decoración consiste en cuatro bandas en zigzag, horizontales y paralelas, enmarcadas por una banda recta. Además, lleva cuatro orificios para anudar.

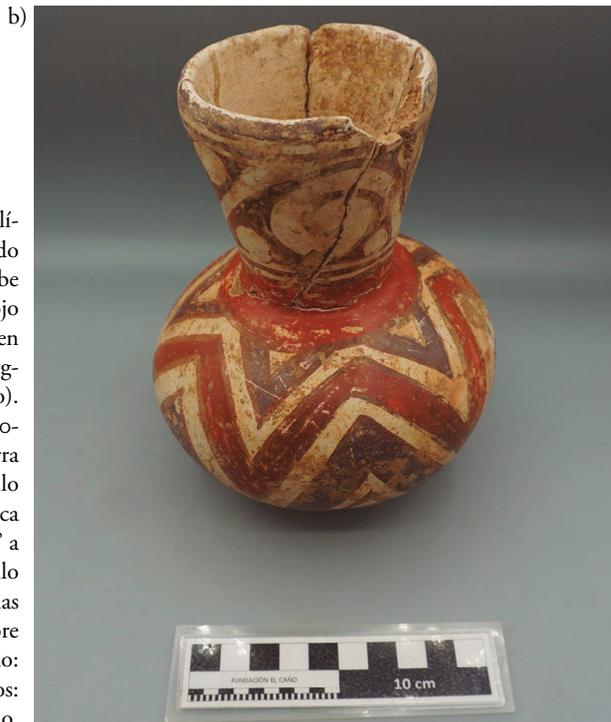
*La forma cónica (dökwabota) es característica del techo  
de la vivienda (nedrini) tradicional ngäbe-buglé*

Para el diseño y la construcción de la vivienda comarcal, se seleccionan elementos geométricos del entorno natural y de uso cotidiano (fig. 3). Esta geometría surge de lo pragmático, no desde una perspectiva rigurosa de proposiciones, axiomas o teoremas.

19. Julia Mayo Torné, “La división cultural del Istmo. Las tres áreas culturales de Panamá”, en *Estilos cerámicos de Gran Coclé, Panamá* (2003), <http://oda-fec.org/ucm-chasqui/bo/download/1315/index.html> (consultado el 19 de noviembre de 2023).

20. Julia Mayo Torné, “Los estilos cerámicos de la región cultural de Gran Coclé, Panamá”, *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 36 (2006): 25-44.

21. Mayo Torné, “Los estilos cerámicos de la región cultural de Gran Coché, Panamá”, 40.



1. a) OD 385. Plato policromo de borde engrosado exterior. Doble engobe (blanco en el anverso y rojo en el reverso) y decoración en bandas de color alternas zigzagueantes (rojo y morado). Periodo: Conte Tardío (900-1020 d.C.); b) OD 396. Jarra policroma globular de cuello largo. Decoración geométrica de espiral continua “yc” a modo de friso sobre el cuello y a modo de bandas alternas de color en zigzag sobre el cuerpo. Periodo: Conte Tardío. Fotos: Fundación El Caño.



a)



b)

2. a) OD 446. Pectoral discoidal de aleación de oro repujado con la representación de un ser sobrenatural híbrido de calamar y ave, 18 × 17.3 cm. Fecha: Cal 780 a 900 d.C. El Caño, Coclé; b) OD 540. Brazaletes con iconografía en zigzag. Estilo Conte. Fecha: Cal 900 a 1020 d.C. Fotos: Fundación El Caño.



3. Vivienda ngäbe/*medrini*. Foto: Manuel Santos.

La forma cónica utilizada en la construcción de sus viviendas también se observa en la cabeza de la figura del guerrero, datada entre los años 300 y 800 d.C. (fig. 4).

Éste es un ejemplo de la tradición en escultura figurativa que se desarrolló en la cultura chiricana-costarricense, durante el periodo Aguas Buenas (300-800 d.C.). El relieve del bulto se forma con la tercera dimensión, que es la profundidad, la cual ya era manejada por los indígenas, como se ha mostrado (fig. 4). La escultura del guerrero con cabeza de trofeo se distingue por su énfasis en el militarismo y su ferocidad: “Su casco cónico es de un tipo comúnmente visto en imágenes de guerreros de élite en la antigua América Central y Colombia”.

Se cree que en Costa Rica se desarrolló una tradición de escultura figurativa que enfatizaba el militarismo y los guerreros debido a una mayor competencia por los recursos entre una población en crecimiento. Presentado en una postura rígida sobre una base de pedestal, este guerrero con casco sostiene una cabeza trofeo en su mano derecha y un hacha corta en la izquierda. Con los codos a los lados y los antebrazos empujados hacia adelante, parece estar presentándolos al espectador, tal

vez en tributo, tal vez como una advertencia. La figura lleva un cinturón con paneles sobre cada cadera. Su casco cónico es de un tipo comúnmente visto en imágenes de guerreros de élite en la antigua América Central y Colombia. Lleva un colgante con la forma de cuatro animales de cola rizada alineados uno al lado del otro, como adornos de oro conocidos de la región (ver MMA 66.196.36). Hay evidencia de que el oro se consideraba una sustancia protectora en la América Central precolombina y que los guerreros usaban sus adornos de oro en la batalla.<sup>22</sup>

### *Decodificando la geometría ngäbe-buglé: un análisis etnomatemático*

Los elementos aquí analizados se estudian desde la perspectiva de la geometría euclidiana.<sup>23</sup> Los diseños presentes en la construcción de las viviendas, los símbolos utilizados en el arte (*täran* o triángulo) que adornan las chácaras, enaguas, *chaquiras*, brazaletes y sombreros; la curva (*tölene*), el círculo (*bölore tä*) y el triángulo (*täran*) son elementos que conforman la identidad del pueblo ngäbe-buglé (fig. 5).<sup>24</sup>

### *La leyenda épica del Gran Sukia Sami Kebedo, el triunfador sobre la serpiente*

La figura del *Gran Sukia* (fig. 6) es pilar en la cosmogonía de la etnia ngäbe-buglé y tiene un papel significativo en su etnohistoria.

Hubo una época en que llovía y llovía y el pueblo ngäbe fue a consultar con el *sukia* Samy Kebedo qué se podía hacer para eliminar tanta agua. Samy Kebedo envió a cuatro jóvenes a la serranía para ver que estaba causando tanta lluvia. Los jóvenes reportaron que era la *Magatda*, una serpiente gigante, la que estaba causando la lluvia. Samy Kebedo les preguntó a los jóvenes qué diseño tenía la piel de la *Magatda*. Ellos dibujaron triángulos. Entonces, Samy Kebedo les dio instrucciones para desterrar a la *Magatda* hacia el Caribe y le recomendó al pueblo ngäbe que mantu-

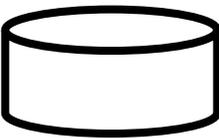
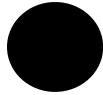
22. La descripción de la obra, adaptada y traducida del inglés al español, es mía. Véase Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/312642>.

23. Domingo Yojcom Rocché, coord., “Conferencias, trueques y rueda del pensamiento ancestral ngäbe”, en *Congreso Virtual de la Etnomatemática 2020*, Panamá (1 al 10 de diciembre de 2020): 22.

24. Yojcom Rocché, “Conferencias, trueques y rueda del pensamiento ancestral ngäbe”, 20-21.



4. *Guerrero con cabeza trofeo*, 300-800 d.C., piedra volcánica, 91.4 × 29.2 × 23.6 cm. Chiriquí, Aguas Buenas, Costa Rica. Foto: The Metropolitan Museum of Art; Nueva York. CC 1.0

Vivienda ngäbe / <i>nedrini</i>		Elemento geométrico	Concepto y aplicación
<p>La parte superior del techo de la vivienda <i>nedrini</i> es cónica.</p> 			<p>Curva (<i>tölene</i>): representación del cauce de los ríos, soporte de la red de pesca de los ríos.</p>
<p>La forma de la base de la vivienda es cilíndrica. El diseño presenta forma óptima para soportar el clima húmedo y lluvioso.</p> 			<p>Círculo (<i>bölore tä</i>): simboliza el piso de una vivienda tradicional.</p>
			<p>Triángulo (<i>täran</i>): representa la identidad del pueblo ngäbe en las artesanías y vestimentas, y va repetido secuencialmente con tonos vivos.</p>

5. Elementos geométricos en la vivienda ngäbe/*nedrini*. Elaboración de la autora.

vieran vivo ese símbolo del triángulo en su ropa, sombreros y chácaras como protección para que la *Magatda* no regrese. Si ven las imágenes de huracanes, verán una espiral que parece una serpiente enrollada...esa es la *Magatda*.<sup>25</sup>

La siguiente narrativa se basa en la recopilación de historias de Bertilo Vejerano, realizada por Miguel A. Quesada Pacheco. El canto de la Serpiente Antigua en la lengua buglé es una melodía que se origina de la interacción entre *Dänkien* y *Mäkäta* (*Magatda*): *Dänkien Kä Sami Kebedo kägwe Mäkäta tirigä usulin bti ni kwe dägware. Angwene ötö nigui krati merente, krati nigui nō kädegata Meredra*.<sup>26</sup>

25. Yojcom Rocché, “Conferencias, trueques y rueda del pensamiento ancestral ngäbe”, 49.

26. Luis Porras, “Moka Ota Knöte, La Serpiente Antigua”, <https://jirondai.blogspot.com/2011/04/moka-ota-note-la-serpiente-antigua.html> (consultado el 23 de octubre de 2023 ). La traducción realizada por Luis Porras cuenta cómo Sami Kebedo, el *sukia* (chamán), defendió



6. *Sukia*, siglos XI-XVI, escultura de piedra, 10.2 × 5.4 × 8.9 cm. Costa Rica, cuenca del Atlántico. Foto: The Metropolitan Museum of Art. CCI.o

Morin nos advierte, “no tenemos casi nada que venga de la misma pluma de los indígenas”.<sup>27</sup> A pesar de ello, la tradición de los elementos simbólicos ha mostrado una mayor presencia y fuerza visual en la Comarca Ngäbe-Buglé. Esto se debe al arraigo ancestral de las ideas, creencias y pensamientos de los indígenas que conforman la comarca. La compleja combinación de aspectos materiales, al tener que despojarse de sus ídolos, el *sukia* (fig. 6) o “piedra”, y aspectos espirituales —como lo he mencionado—, junto con la pérdida del prestigio social, se convirtieron en razones poderosas que incitaron la obstinación del indígena frente a los cambios que los españoles le ofrecían, desde el siglo XVII; “la hispanización significaba perder todo eso”.<sup>28</sup>

---

a su pueblo al dividir la Serpiente Antigua con un rayo. Una mitad de la serpiente se dirigió al mar, mientras que la otra mitad se refugió en el río conocido como Meredra.

27. Morin Couture, *Apuntes de historia de la iglesia de Panamá*, t. 1a, 30.

28. Alfredo Castillero Calvo, *Conquista, evangelización y resistencia* (Bogotá: Panamericana Formas e Impresos, 2017), 26-27.

*El patrón de zigzag de la piel de la serpiente y la belleza del arte ancestral en la Comarca Ngäbe-Buglé*

El patrón del zigzag en la Comarca Ngäbe-Buglé simboliza la piel de las serpientes (fig. 7a) y el pacto de un *sukia*, un hombre de inmenso poder que logra derrotarla. *Ngäbetdotde* significa hechura ngäbe y representan los zigzags, los triángulos; ejemplos del arte y la cultura que aparecen en las *naguas*, en las *chaquiras* (collares y pulseras realizadas con cuentas), *chácaras* (*krä*) o bolsos (fig. 8a y b), y el sombrero (*riata dättere*) (fig. 7c).

El sombrero, adornado con círculos concéntricos, es otra obra única de la artesanía que refleja la tradición ngäbe-buglé. Este sombrero es elaborado por artesanos de mayor edad, cuyo oficio se transmite de generación en generación, y así pervive un patrimonio cultural.

Por tradición, las *kra* o chácaras se teñían de rojo, negro y amarillo con colorantes vegetales. La *Arrabidaea chica* y la *Bixa orellana* se empleaban para la pintura corporal. Se distinguen cinco variedades de bolsos o chácaras, cada una con un patrón triangular distintivo. Si bien todas las chácaras comparten este patrón, cada una presenta diferentes motivos, como la serpiente, la cruz o el árbol, entre otros. La elaboración de estos bolsos implica el uso de procesos matemáticos mentales, que abarcan el conteo, la proporción, la posición, la serie y la optimización. Las chácaras son más que simples bolsos; son objetos prácticos que se utilizan para portar a sus hijos, transportar alimentos, y otros objetos (fig. 8a). Las emplean a su vez en ceremonias y rituales para conectar con lo espiritual y lo ancestral.<sup>29</sup>

La chaquira (*nguñunkwata*) es un símbolo de jerarquía, “uso exclusivo de los caciques o autoridad, status social alto, su diseño es de círculos concéntricos, con secciones triangulares”.<sup>30</sup> La *ngünka* o chaquira (fig. 8b) se asemeja a la figura de un sol compuesto por rayos triangulares. Esta tipología de adorno era de uso exclusivo de los varones, quienes durante el periodo de la Conquista “eran temidos guerreros conocidos por su fiereza y valentía”. Ofrecieron resistencia a los españoles hasta momentos muy tardíos. Fray Agustín de Ceballos escribe sobre la chaquira en 1610.

29. Yojcom Rocché, “Conferencia, trueques y rueda del pensamiento ancestral ngäbe”, 23-24.

30. Yojcom Rocché, “Conferencias, trueques y rueda del pensamiento ancestral ngäbe”, 24.



7. a) El símbolo en zigzag que emula la piel de la serpiente. Diseño: Víctor Ferrara; b) ngäbe luciendo su atuendo tradicional que incluye el sombrero; c) sombrero ngäbe (*riata dätère*) con los distintivos motivos en zigzag. Fotos: Manuel Santos.

El otro género es *chaquiras* á forma de quientas larguillas como canutillos, hechas de conchas de ostras; y una sarta destas, que puesto el hombre que la compra en pié, levantando el brazo en alto, llega de su mano al suelo, tiene el mismo valor que la danta. Fray Agustín de Ceballos.

Es copia conforme con el documento de su referencia, existente en este Archivo General de Indias. Sevilla, 10 de abril de 1882. (sello). P. El Archivero Carlos Jiménez Placer.<sup>31</sup>

Los diseños con triángulos en los vestidos conocidos como “enagua” o “naguas” de los ngäbe, tanto de mujeres como de hombres, varían, pero comparten características como líneas en zigzag superpuestas, simetría y líneas paralelas que complementan el diseño.<sup>32</sup> Fray Agustín de Ceballos documentó en sus escritos las prendas de algodón coloridas que vestían las mujeres. Ellas mantienen viva esta tradición hasta el día de hoy, y confeccionan sus vestimentas con telas de colores vivos. En las mangas, el cuello y el faldón de estas prendas de vestir, incorporan motivos de triángulos zigzagueantes que emulan el diseño encontrado en las serpientes, como ya se ha mencionado. Según describe el fraile, para ese periodo, los hombres ya no usaban estas prendas y vestían “a lo español”.

Y estos indígenas cristianos que rescatan, antiguamente solían traer de todos estos tres géneros, pero el día de hoy no traen esclavos porque las justicias, no se los dejan sacrificar ni tener, ni tampoco traen ropa, porque visten a lo español, y solo traen oro en las piecas que he dicho, algo bajo de quilates porque su poco artificio les obliga a echarle liga de cobre para poder fundirle, con que le hacen de menos ley. Pero en las patenas, como no hacen más que batirlas y extenderlas sin necesidad de liga, se muestra la fineza del oro que sube de veinte y dos quilates.<sup>33</sup>

La palabra *enagua* o *naguas*, que significa falda, tiene su origen en las etnias mexicanas.<sup>34</sup> La vestimenta de los ngäbe-buglé, que incluye el collar de *chaqui-*

31. De Peralta y Alfaro, “Fray Agustín de Ceballos”, 27, <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual> (consultado el 28 de septiembre de 2023).

32. Yojcom Rocché, “Conferencias, trueques y rueda del pensamiento ancestral ngäbe”, 24.

33. De Peralta y Alfaro, “Fray Agustín de Ceballos”, 27.

34. Luisa Aguilera Patiño, *El panameño visto a través de su lenguaje* (Buenos Aires: Ferguson y Ferguson, 1947), 112.



8. a) Chácara o bolso de los ngäbe-buglé; b) la *ngünka* o chaquirá en forma de sol. Fotos: Candy Barberena.

ras y el sombrero tejido a mano, representa la cosmovisión geométrica de su pueblo.<sup>35</sup>

Y a los que llevan estos géneros dan alla dentro tres, que son: esclavos, indígenas o mujeres que han captivado en sus guerras, o ropas de algodón muy labradas, o piecas de oro, águilas, lagartillos, sapos, arañas, medallas, patenas y otras hechuras, que de todos géneros labran, vaciando en sus moldes el oro derretido en crisoles de barro.<sup>36</sup>

*Manifestaciones del sincretismo cultural en el arte religioso del Ducado de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá (siglos XVI-XVIII)*

Durante el siglo XVI, las necesidades artísticas en Panamá se satisfacían en gran medida mediante la importación de pinturas y esculturas. Ramos Baquero indica que, “a partir del siglo XVII, estas necesidades fueron atendidas por talleres y artistas locales que, al igual que los plateros, fueron poblando el panorama artístico del Panamá virreinal”.<sup>37</sup>

Entre las obras del Museo de Arte Religioso Colonial que he datado del siglo XVII y que evidencian la creación y el arraigo de la religiosidad en el Istmo,<sup>38</sup> se encuentra *San Jerónimo penitente y su león*, MARC 0202 (fig. 9). La representación del león de san Jerónimo en la tabla captura el concepto religioso del santo y pertenece a la Escuela-taller de Las Tablas. Otras piezas que he analizado son: *San Pedro Papa*, óleo sobre cuero, 80 × 49 cm, atribuido a la Escuela Popular de Pintura Panameña y procedente de la iglesia de San Cristóbal (Chepo); y la *Inmaculada Concepción*, MARC 0199 (de la primera mitad del siglo XVII) de la Escuela de Artesanos Indígenas. Las piezas artísticas refe-

35. Raquel Sánchez, “La cosmovisión geométrica del pueblo ngábe encierra a un mundo incomprendido”, *Diario La Vanguardia*, 2016, <https://www.lavanguardia.com/vida/20160402/40832753515/la-cosmovision-geometrica-del-pueblo-ngabe-encierra-a-un-mundo-incomprendido.html> (consultado el 15 de agosto de 2023).

36. De Peralta y Alfaro, “Fray Agustín de Ceballos”, 27.

37. Ángeles Ramos Baquero, “Pintura y escultura en el arte colonial”, en *Nueva Historia General de Panamá*, dir. y ed., Alfredo Castellero Calvo (Panamá: Phoenix Design Aid, 2019), vol. 1, t. 3, 1278.

38. Candy Barberena, “El arte hispánico y de tradición virreinal en Panamá” (tesis doctoral, Panamá: Universidad Francisco Marroquín, 2021), 206.



9. Artista indígena, Escuela-taller de Las Tablas, *San Jerónimo penitente y su león*, Museo de Arte Religioso Colonial (MARC), 0202, siglo XVII. La abertura en la parte superior sugiere que la pieza se colgaba en un lugar visible de la iglesia de Las Tablas. Foto: Museo de Arte Religioso Colonial.

ridas se erigen como exponentes paradigmáticos del barroco indigenizado, por lo cual constituyen un invaluable testimonio del acervo cultural panameño, caracterizado por su riqueza y singularidad.<sup>39</sup>

El escenario cultural del Panamá virreinal se caracterizó por una profusa producción de imágenes devocionales, testimonio tangible de la intensa religiosidad que permeaba la sociedad virreinal.<sup>40</sup> Las escuelas-taller, epicentros de creación artística, establecidas en la ciudad capital hacia el siglo XVII,<sup>41</sup> desempeñaron un papel fundamental en la producción y difusión de estas obras, al abastecer a iglesias tanto urbanas como rurales (fig. 10).<sup>42</sup> A finales del siglo XVIII, se observa una expansión del arte devocional hacia el interior del país, impulsada por artesanos, muchos de ellos pertenecientes a los cuerpos milicianos, que actuaban como vectores de transmisión de saberes y estilos. Esta dinámica itinerante consolidó una red de producción artística que infundió de religiosidad y simbolismo el espacio virreinal.<sup>43</sup>

*La Provincia de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá en los siglos XVI-XVIII,  
Alfredo Castellero Calvo*

Al abarcar desde la ciudad de Panamá hasta Dolega en Chiriquí, este estilo impregnó las iglesias de la región durante los siglos XVII y XVIII (figs. 10, 11 y 12). Su desarrollo se gestó en dos centros clave: la Escuela-taller de La Villa de Los Santos (Alcaldía Mayor de Natá) (fig. 11) y la de San Francisco de la Montaña (Ducado de Veragua) (fig. 12). La tradición artística prehispánica se fusionó con elementos europeos, y dio lugar al lenguaje único del Panamá virreinal.<sup>44</sup>

39. Candy Barberena, “Antropología visual e iconografía en la Dolorosa y la Virgen del Carmen de una parroquia en Chitré: Nuevas evidencias del barroco indigenizado en el Panamá virreinal” (en prensa).

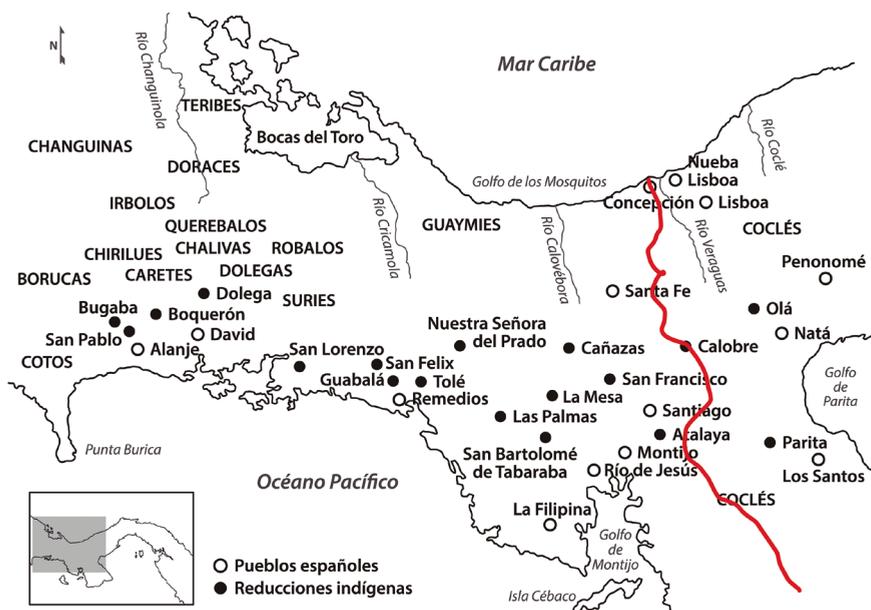
40. Ramos Baquero, “Pintura y escultura en el arte colonial”, vol. 1, t. 3, 1274-1275.

41. Alfredo Castellero Calvo, dir. y ed., *Nueva Historia General de Panamá*, vol. 1, t. 2 (Dinamarca-Panamá: Phoenix Design Aid A/S, 2019), 1272.

42. El mapa no incluye Las Tablas (Los Santos), actual capital de Los Santos, por tanto, he colocado un punto en su lugar. Las Tablas pertenecía a la Alcaldía Mayor de Natá, mientras que San Francisco de la Montaña formaba parte del Ducado de Veragua.

43. Mario José Molina Castillo, *Veragua: la tierra de Colón y Urracá. Estudio geo-histórico, urbanístico, económico, social, político y cultural de Veraguas, Chiriquí y Bocas del Toro, 1502-1821* (Panamá: Arte Gráfico Impresores, 2008), t. 2, 630.

44. Candy Barberena, *Historia de la devoción religiosa en Panamá a través de su arte*, vol. 25



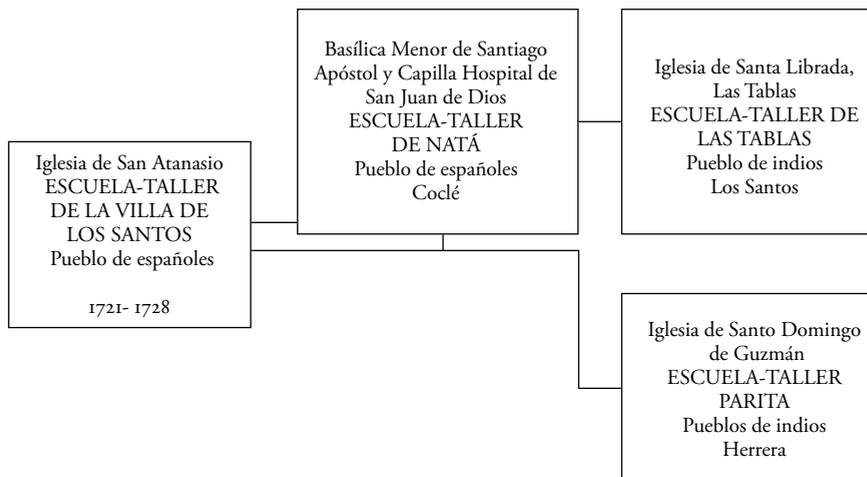
10. La Provincia de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá en los siglos XVI- XVIII, basado en Castellero Calvo, *Conquista, evangelización y resistencia* (vid. *infra* n. 27), 148. Diseño: Pedro Antonio Argudo F.

La iglesia de San Atanasio en Los Santos (Alcaldía Mayor de Natá)<sup>45</sup> se erige como un baluarte de fe y arte quiteño (1721-1728) en la península de Azuero. Durante más de tres siglos ostentó el rango de vicaría foránea principal, un título de notable relevancia que la posicionaba como la cabeza de una extensa red de templos, incluyendo los de Santa Librada en Las Tablas y Maracaras (Los Santos).

La influencia de la escuela quiteña se manifiesta en los retablos, la arquitectura y el decorativismo de las iglesias de San Atanasio (La Villa de Los Santos), Santa Librada (Las Tablas, Los Santos) y San Francisco de Asís (Veraguas) (figs.

(Sevilla: Publicaciones Enredars, 2022), 177-178.

45. Véase el mapa elaborado sobre los límites de la Alcaldía Mayor de Natá en el siglo XVIII, en Guillermina-Itzel De Gracia, “Nata: La Ciudad con Historia”, en *Viaje al corazón del mundo, las ciudades coloniales del Istmo de Panamá*, coords. Fernando Quiles y Juan Marchena Fernández (Sevilla: Publicaciones Enredars, 2021), vol. 15, 324-325, [https://www.upo.es/investiga/enredars/?page\\_id=1942](https://www.upo.es/investiga/enredars/?page_id=1942) (consultado el 15 de noviembre de 2023).

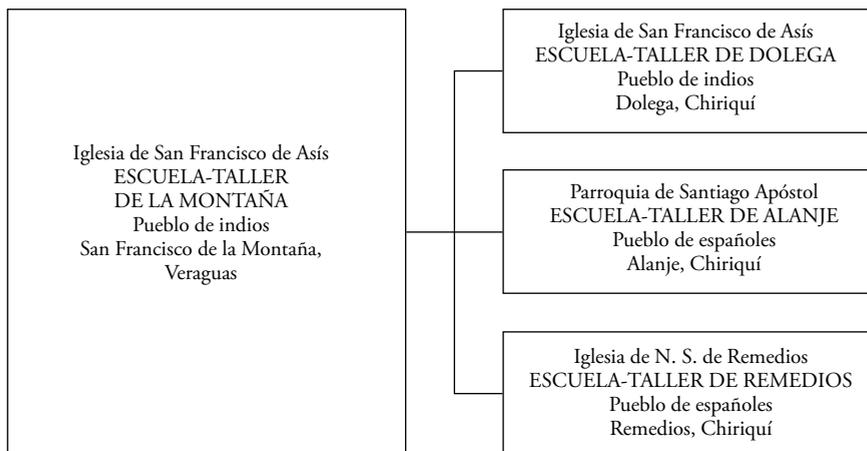


II. El círculo de la Escuela-taller de La Villa de Los Santos (Alcaldía Mayor de Natá) incluía Natá (Coclé), Las Tablas (Los Santos) y Parita (Herrera). Concepto: Candy Barberena.

II y 12). Los templos de estos pueblos de indios y de españoles comparten la armonía arquitectónica, especialmente visible en los retablos, que presentan un denominador común en la ornamentación del barroco quiteño, con un fondo bermellón y líneas doradas que crean un contraste visual teatral.<sup>46</sup>

Bajo la administración del gobernador Francisco Félix Bejarano (1759-1775), el Ducado de Veragua fue testigo de un florecimiento cultural, especialmente en términos de la promoción de la cultura barroca y el progreso arquitectónico y preurbano. Estas iniciativas son evidentes en las obras públicas, eclesiásticas, festividades y en las gestiones administrativas llevadas a cabo por el gobernador Bejarano, respaldadas por los cabildos de las ciudades de Santiago de Veragua y Santiago de Alanje, curas párrocos, curas doctrineros, hacendados, cofradías y milicias. Bejarano emprendió una labor extensa en la construcción y renovación de templos existentes, la elaboración de retablos, la creación de esculturas, pinturas religiosas y ornamentos de platería, todo ello enmarcado dentro de la idealización barroca.

46. Alfonso Ortiz Crespo, "Arte barroco en la Antigua Audiencia de Quito", en *Barroco sul-americano* (Brasilia: IPSIS, 2015), 363.



12. El Ducado de Veragua cubría las provincias de Chiriquí y la actual Veraguas. El centro de producción de las escuelas talleres estuvo en San Francisco de la Montaña (Veraguas), llegando a poblados vecinos como Remedios, Dolega y Alanje (todos ubicados en Chiriquí). Concepto: Candy Barberena.

En el Padrón realizado en San Francisco de la Montaña, en 1774, se registran maestros que se establecieron con sus familias y eran considerados ciudadanos forasteros. Todo apunta a que ellos, en colaboración con los artesanos indígenas, fueron los artífices de la escuela-taller veragüense,<sup>47</sup> cuna de las valiosas piezas virreinales que adornan la iglesia de San Francisco de Asís.<sup>48</sup> El templo de San Francisco de Asís fue declarado monumento histórico nacional mediante la Ley 29 de 1937 (fig. 13).

La presencia de los maestros se ubica en el periodo en que Panamá formó parte del virreinato de la Nueva Granada (1739-1819). Este virreinato unió la Real Audiencia de Quito, la Capitanía General de Venezuela y la Real Audien-

47. Barberena, *Historia de la devoción religiosa en Panamá*, 312-314.

48. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de Colón y Urracá. Estudio geo-histórico, urbanístico, económico, social, político y cultural de Veraguas, Chiriquí y Bocas del Toro, 1502-1821* (Panamá: Arte Gráfico Impresores, 2008), t. I, 357. Molina Castillo basa sus afirmaciones sobre los posibles autores de la reconstrucción del templo y la elaboración de los retablos veragüenses de fuentes extraídas del Archivo General de Indias, *Audiencia de Panamá*, Padrón de provincia de Veraguas, 1774, leg. 283.

cia de Santa Fe.<sup>49</sup> Las fechas coinciden con la estancia del cura Manuel Gabriel de Ávila<sup>50</sup> y los maestros forasteros, quienes iniciaron la reconstrucción del templo y la elaboración de “los retablos, alhajas de usos litúrgicos, mobiliario, platería y otros”.<sup>51</sup>

Entre 1774 y 1776, el doctor Fray Francisco de los Ríos y Armengol realizó visitas a varios pueblos y ermitas, incluyendo las iglesias de San Francisco de Asís y San Francisco Javier de Cañazas (Veraguas), “estos documentos (28 libros de fábrica), contienen referencias a cientos de imágenes que poblaron estos lugares de oración, son argumento por demás aplastante de la significativa presencia de un arte religioso diverso y fecundo en el pasado virreinal panameño”.<sup>52</sup>

El estilo barroco indigenizado se manifiesta en una variedad de elementos: atlantes, dragones-serpientes, medallones y tablitas devocionales, siempre desde la premisa de la simetría. Se observa en las formas acanaladas de los retablos, en la decoración repetitiva que incluye conjuntos de flores, granadas (*Tetragastris panamensis*)<sup>53</sup> y en las cardinas, ornamentación de origen gótico (figs. 14 a y b).

La repetición decorativa de flores de granadas de color rojo intenso, así como hojas de cardinas presenta una simetría radial perfecta (figs. 14a y b, 15a y 16). “La granada, *Punica granatum*, fue importada de España y pronto se convirtió en emblema heráldico del Nuevo Reino, de aquí que se la encuentre con frecuencia [en escudos y otros símbolos oficiales]. Una real cédula dada en Valladolid el 3 de diciembre de 1548 concedía armas a la Provincia del Nuevo Reino de Granada, confirmando la granada como símbolo central del escudo”.<sup>54</sup>

Los elementos fitomorfos de los retablos virreinales de San Francisco de Asís (Veraguas) son representativos de la región que habitaron los ngãbe-buglé, la cual se distingue por su diversidad geográfica, que abarca zonas montañosas y costeras. De manera interesante, la piña (*Ananas comosus* L.),<sup>55</sup> un fruto tropical, se incorpora en las columnas del templo veraguense (fig. 13a).

49. Barberena, “El arte hispánico y de tradición virreinal en Panamá”, 995.

50. Morin Couture, *Apuntes de la historia de la iglesia de Panamá*, t. Ib, 822-823.

51. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de Colón y Urracá*, t. 1, 356.

52. Ramos Baquero, “Pintura y escultura en el arte colonial”, vol. 1, t. 3, 1274.

53. Santiago Sebastián López, “Fauna y flora en la decoración arquitectónica de la Nueva Granada”, *Príncipe de Viana* 27, núms. 102 y 103 (1966): 27.

54. Santiago Sebastián López, *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Bogotá* (Bogotá: Candelaria y Convenio Andrés Bello, 2006), 284-285.

55. Sebastián López, *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Bogotá*, 69.



a)



b)

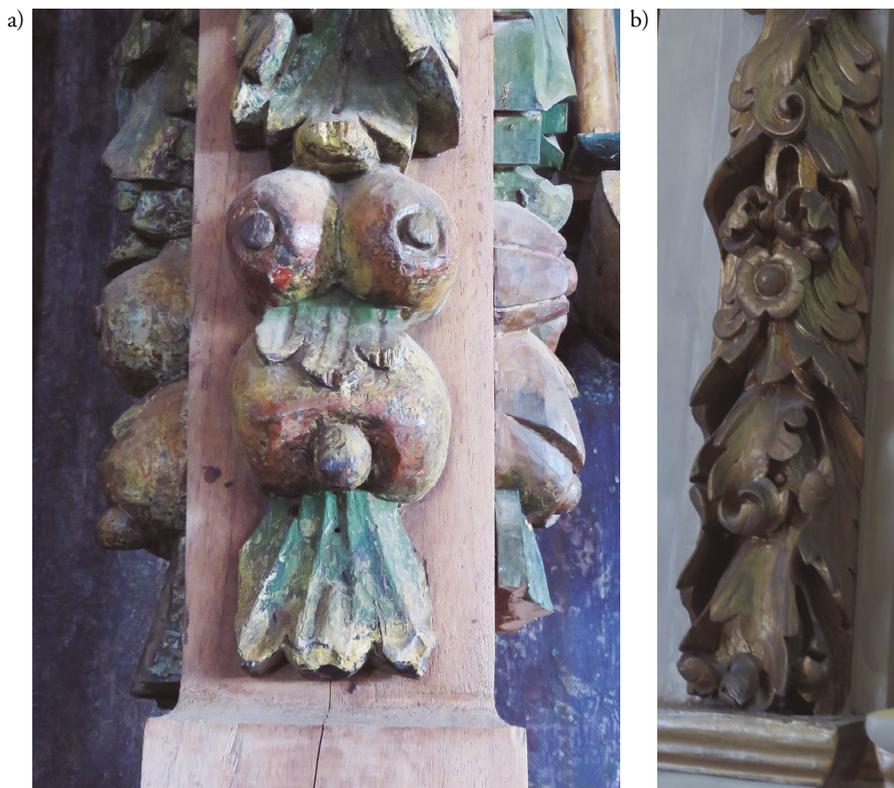


c)



d)

13. a) Escuela-taller de San Francisco de la Montaña, retablo mayor de San Francisco de Asís (1773-1775), madera de cedro amargo policromada, a excepción de la estructura que es de níspero, 6.20 × 5 m, compuesto por 480 piezas, tiene tres niveles, separados en la factura y unidos a una sola estructura, Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas; b, c y d) detalles. Fotos: Candy Barberena.



14. a) Artista indígena, Escuela-taller de Natá, flores, granadas y cardinas (detalle), retablo de la Virgen del Carmen, ca. 1751, Basílica de Santiago Apóstol, Natá, Coclé; b) artista indígena, retablo de Nuestra Señora del Carmen, siglo XVIII. Iglesia de San José (1675), Casco Antiguo de la Ciudad de Panamá. Fotos: Candy Barberena.

*Las bromelias talladas se repiten en los templos del Panamá virreinal*

Los motivos florales (figs. 13, 14a y b, 15, 16), patrones decorativos y arquitectónicos recurrentes en los templos de Parita, La Villa de Los Santos, Natá, Dolega y San Francisco de la Montaña, constituyen un ejemplo patente de la replicación del programa iconográfico del Istmo (fig. 10) en la Alcaldía Mayor de Natá (fig. 11) y en el Ducado de Veragua (fig. 12). La autoría de estos elementos se atribuye a artistas y artesanos indígenas (figs. 13, 14, 15, 16 y 17).<sup>56</sup>

56. Barberena, *Historia de la devoción religiosa de Panamá*, 177-187.



15. Artista indígena, Escuela-taller de San Francisco de la Montaña, ca. 1773- 1775, flor tallada y adosada (bromeliácea) en la parte central de la puerta de la sacristía en la iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: Candy Barberena.

### *Sebastián López y la reinterpretación del arte mestizo*

Sebastián López desarrolló dos tesis fundamentales que gozan de amplia aceptación en el ámbito cultural. La primera de ellas establece que el estilo de una obra de arte no se define por la identidad del artista que la crea, sino por las características y cualidades intrínsecas que la componen. En este sentido, el estilo se convierte en una entidad independiente del autor, con una identidad propia que se configura a partir de elementos como la técnica, la composición, la temática y la paleta de colores.

La segunda tesis de Sebastián López sostiene que la producción artística indígena alcanzó su mayor expresividad en el siglo XVIII. Argumenta que el mestizaje no se produjo sólo a partir de la mezcla racial entre españoles e indígenas, sino también por medio de la fascinación que la tierra americana despertó en los conquistadores, la cual los llevó a reinterpretar su propia cultura y a incorporar elementos indígenas en su arte. Este proceso de aculturación dio lugar a un arte mestizo con una mayor carga expresiva.



16. a) Escuela-taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), puerta del Sagrario, MARC 0008, segundo tercio del siglo XVIII. Madera tallada y policromada 44.5 x 30 cm. Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. Foto: Museo de Arte Religioso Colonial (MARC); b) símbolo en zigzag de los ngäbe-buglé en la base del sagrario, de forma encadenada y un diminuto círculo en el medio. Diseño: Víctor Ferrara.

Sebastián López cita la frase *Graecia capta* de Horacio para ilustrar este fenómeno. En la antigua Roma, la conquista de Grecia llevó a una profunda admiración por la cultura griega, que se tradujo en una asimilación de sus elementos artísticos y literarios. De manera similar, en el siglo XVIII, la conquista de América por parte de España generó una fascinación por la cultura indígena. Las ideas de Sebastián López sobre el estilo y el arte mestizo ofrecen una nueva perspectiva sobre la historia del arte en Hispanoamérica. Su enfoque nos invita a reflexionar sobre la naturaleza del estilo y la importancia del mestizaje en la configuración de la cultura, “prevaleció la primera por estar

mejor estructurada. Pero la cultura aborígen no desapareció: pervivió en muchos aspectos y detalles al fusionarse con la foránea”.<sup>57</sup>

*El Sagrario MARC 0008 exhibe el patrón ngäbe (segundo tercio del siglo XVIII)*

En la parte inferior de la puerta del sagrario MARC 0008 se muestra el símbolo en forma de zigzag, común en los objetos y vestimentas del pueblo ngäbe-buglé, dispuesto en forma encadenada y con un diminuto círculo en el medio (figs. 16a y b). Estilísticamente, el sagrario<sup>58</sup> representa un arte aprendido, cuyo valor radica en la interpretación que el artista indígena realiza de las imágenes y los instrumentos proporcionados. Este arte, realizado por los artesanos indígenas de la Escuela-taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), representa una forma única de expresión, tanto individual como colectiva, que se caracteriza por el uso de temas y patrones preestablecidos.

Las valiosas contribuciones indígenas constituyen temas recurrentes en las descripciones de los procesos constructivos en América. Desde grandes metrópolis como la Nueva España<sup>59</sup> y Nueva Granada,<sup>60</sup> se reconoció y apreció la mano de obra indígena tanto por sus técnicas como por sus conocimientos ancestrales.<sup>61</sup>

*Retablo de la Virgen del Rosario: rombos indigenizados y casetones geométricos ngäbe (1773-1775)*

El templo de San Francisco de Asís en Veraguas es, sin duda, la máxima expresión del talento y la creatividad indígenas en la arquitectura virreinal panameña. Se

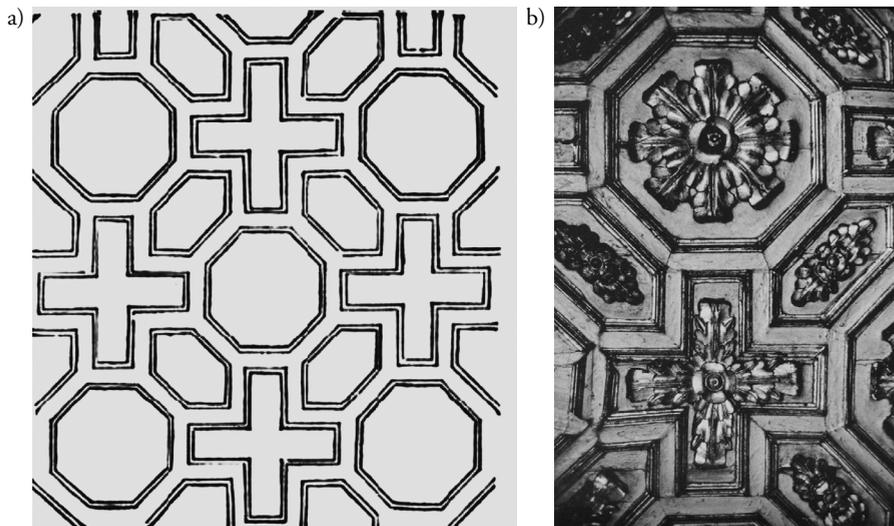
57. Santiago Sebastián López, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas* (Madrid: Alianza Editorial, 1981), 225-226.

58. Candy Barberena, “Una mirada al arte barroco del Museo de Arte Religioso Colonial (Ciudad de Panamá): El señor de la paciencia y la humildad, la Inmaculada Concepción y santa Bárbara”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, núm. 28 (diciembre de 2022): 106-107.

59. Pablo Escalante Gonzalbo, “Religiosidad mesoamericana y cristianismo en el siglo XVI. Lenguajes visuales, lírica guerrera y liturgia”, *Korpus 21*, vol. I, núm. 1 (2021): 62-65.

60. Marta Fajardo de Rueda, “El espíritu barroco en el arte colonial”, *Ensayos: historia y teoría del arte*, núm. 3 (1996): 69.

61. Inés Ortiz Bobadilla, “Derivaciones de la arquitectura mudéjar en el estado de Michoacán, México”, *Sharq Al-Andaluz*, núm. 19 (2008-2010): 245-255.



17. a) Sebastiano Serlio (1475-1554), “Ornamentos del techo (1537)”, en *Tercero y cuarto libros de Arquitectura: en los cuales se trata de las maneras de cómo se pueden adornar los edificios: con los exemplos de las antigüedades; traducido d[e] toscano en lengua castellana por Francisco de Villalpando* (Impreso en Toledo: en casa de Ioan de Ayala, 1563), 312; b) Luis Márquez (?), techo plano, 1618. Talla de madera dorada y ensamblada, sotocoro, Iglesia de San Francisco, Bogotá, Colombia. Foto: Santiago Sebastián López, 1967.

erige como una obra sin parangón en su género en el Istmo, con un armonioso equilibrio entre el barroco popular, el barroco indigenizado y un marcado estilo neogranadino.

El retablo de la Virgen del Rosario, ubicado en el lado de la Epístola del templo de San Francisco de Asís, presenta una fascinante yuxtaposición de estilos artísticos. Sus espacios romboidales evocan, guardando la debida distancia, a la Capilla de los Mancipes en Colombia, considerada la capilla particular más rica del país y terminada por Antonio Ruiz Mancipe en 1598. El diseño del retablo de Tunja alterna casetones y espacios romboidales decorados con florones, siguiendo un grabado del famoso tratado de Serlio, como lo destaca Marco Dorta.<sup>62</sup> La iglesia de San Francisco en Bogotá (1618) también presenta la influencia de Serlio en el diseño octogonal con florones de su techo artesonado (figs. 17a y b).

62. Sebastián López, “Estudios sobre el arte y la arquitectura en Bogotá”, 110.

La estructura del retablo de la Virgen del Rosario incorpora el diseño *sebka* o mudéjar, caracterizado por ornamentación geométrica y arabescos, reflejo de la influencia del arte islámico en la arquitectura virreinal neogranadina. Santiago Sebastián López, al destacar la personalidad histórico-artística de las ciudades neogranadinas, subraya la omnipresencia de las techumbres mudéjares en edificios tanto eclesiásticos como civiles desde el siglo XVI hasta el XVIII, y llega a afirmar: “Toda Colombia es mudéjar”.<sup>63</sup>

El estilo mudéjar, un sello distintivo de la Península Ibérica, se evidencia en la carpintería de Panamá, así como en las regiones madereras de México, Colombia, Cuba, Perú, Ecuador y Paraguay. Este estilo se arraigó fácilmente gracias a factores como la difusión del Tratado de Diego López de Arenas (1633), “la transmisión pragmática de la artesanía y la disponibilidad de recursos técnicos y naturales”.<sup>64</sup> Los diseños barrocos y rococó con rasgos mudéjares destacaron en este mestizaje artístico hispanomusulmán. Por mudéjar utilizo la definición de Borrás Gualis, “entendido como pervivencia de la tradición islámica en la España cristiana y como un sistema alternativo al de los estilos artísticos europeos, en el que los maestros de obras moros y moriscos constituyen el soporte principal del sistema mudéjar”.<sup>65</sup>

El *frontis* del retablo (fig. 18) presenta rombos en zigzag, un motivo recurrente en la iconografía ngäbe-buglé (figs. 19 y 20). Estos zigzags verdes (fig. 18a y b) se enlazan con pequeños cuadriláteros y ostentan flores blancas de cuatro pétalos con bordes rojos sobre octágonos. Una ornamentación dentada en dorado rodea el zigzag. La talla de la madera y la paleta cromática expresan la destreza de los artesanos indígenas, lo que evidencia su identidad cultural en el contexto de este retablo y los restantes *frontis* de los retablos del templo veragüense.<sup>66</sup>

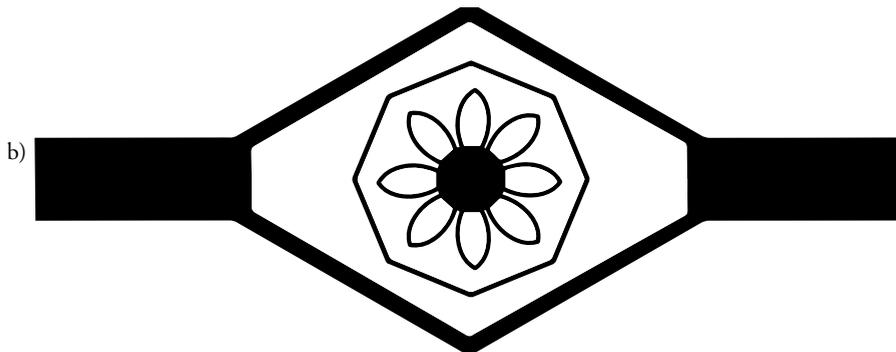
En sus estudios sobre el tema indiano-cristiano en la Nueva España, Pablo Escalante destaca la armonización de elementos iconográficos cristianos con tradiciones prehispánicas. Esta característica, presente en la imagen descrita, se observa en el uso de colores vibrantes y formas geométricas. Escalante define la yuxtaposición como un rasgo distintivo del arte evangelizador. Este concep-

63. Sebastián López, “Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales”, 366.

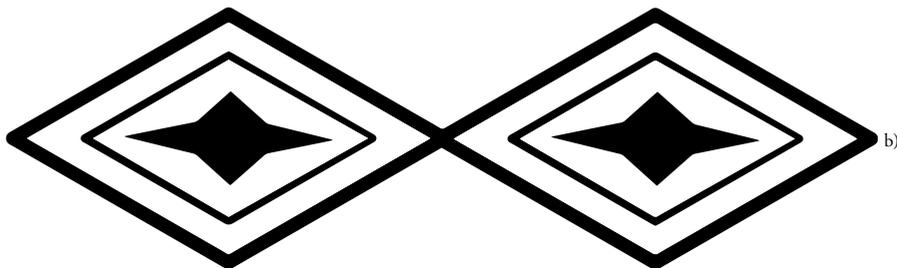
64. Carmen Mena García, “Panamá en el siglo XVII: Trazado urbano, materiales y técnica constructiva”, *Revista de Indias* 57, núm. 210 (1997): 390.

65. Gonzalo Máximo Borrás Gualis, “Los artífices del mudéjar: maestros moros y moriscos”, en *Actas del XIII Simposio Internacional de Mudejarismo* (Teruel: Centro de Estudios Mudéjares, 2017): 20.

66. Barberena, “El arte hispánico y de tradición virreinal en Panamá”, 1.002-1.003.



18. a) Artesanos indígenas, Escuela-taller de San Francisco de la Montaña, frontis del retablo de la Virgen del Rosario. Iglesia de San Francisco de Asís, 1773-1775. Foto: Candy Barberena; b) motivo ngäbe en forma encadenada con “florón” en el centro. Dibujo: Víctor Ferrara.



19. a) Baptisterio de San Francisco de Asís. Artesanos indígenas. Escuela-taller de San Francisco de la Montaña. Foto: Candy Barberena; b) patrón ngäbe en el baptisterio de San Francisco de Asís, Veraguas. Dibujo: Víctor Ferrara.

to resulta esencial para comprender los escenarios y casos centroamericanos, sobre todo en el contexto de Panamá.

Las obras del taller muestran un momento especial en la historia del arte y la cultura en México, lo que parece ser la primera etapa del proyecto de una liturgia sincrética y una vida bicultural en los pueblos de indios; un proyecto con el cual la Iglesia mantenía el control y conducía la educación, pero en el que se expresaban ampliamente las tradiciones visuales y simbólicas de origen mesoamericano. En ese

momento puede apreciarse con claridad uno de los rasgos característicos del arte de la evangelización, que es la yuxtaposición, una coexistencia de lo indígena y lo cristiano en la cual ambas tradiciones son aún visibles y no hay una mezcla que mate los orígenes hasta el punto de ocultarlos.<sup>67</sup>

El arte panameño se configura como un espacio de estudio invaluable para comprender la dinámica de interacción cultural y la formación de la identidad nacional. La yuxtaposición de elementos disímiles en la ornamentación de iglesias, la reinterpretación de la iconografía religiosa con rasgos indígenas y la fusión de técnicas europeas con tradiciones artesanales autóctonas nos permiten desentrañar las complejidades del proceso de evangelización en Panamá y la gestación de una identidad cultural mestiza.<sup>68</sup>

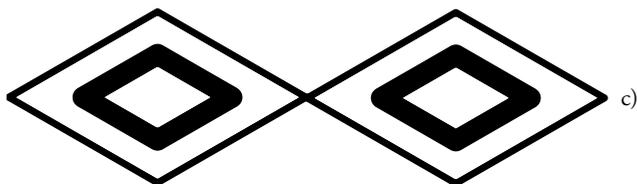
Escalante argumenta que uno de los rasgos distintivos del arte de la evangelización es la yuxtaposición, una coexistencia visible de elementos indígenas y cristianos que no se fusionan en una mezcla homogénea, sino que conservan sus orígenes diferenciados. Esta coexistencia implica, entonces, un enlace armonioso en este retablo veraguense, que une elementos mudéjares y cristianos con la simbología indígena.

### *Baptisterio: los zigzags y símbolos cromáticos de la Comarca Ngäbe-Buglé*

En el baptisterio del templo veraguense se observa una interesante yuxtaposición: zigzags dobles en verde y rojo, colores emblemáticos de la Comarca Ngäbe-Buglé, delimitan la entrada al baptisterio de San Francisco (fig. 19a y b). De la obra original sólo se conservan las canéforas, que ostentan rasgos indígenas. La actual construcción, es una reproducción del original lograda a partir de fotografías; en su origen, estaba delimitada por tabiques de madera con elaborada celosía.

67. Pablo Escalante Gonzalbo, "La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena. Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI en el valle de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XL, núm. 113 (2018): 115-116.

68. Guadalupe Romero Sánchez, "Los pueblos de indios en Nueva Granada", en *Colección Atrio Patrimonio*, núm. 1, Rafael López Guzmán, dir. (Granada: Gráficas La Madraza, 2010), 110-116.



20. a) Escuela-taller de Las Tablas, Santa Librada (La Moñona), 71 × 76 cm, parte del retablo mayor de Santa Librada, iglesia de Santa Librada. Las Tablas, Los Santos. Foto: Candy Barberena; b) antiguo retablo de *Santa Librada (La Peregrina)*, la figura de Cristo sustituye a La Peregrina en su único nicho. Foto: Chicho Villarreal.

*Retablo de Santa Librada: decorativismo quiteño y geometría ngäbe*  
(ca. 1770-178)

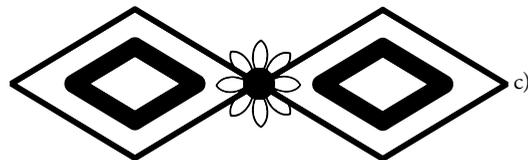
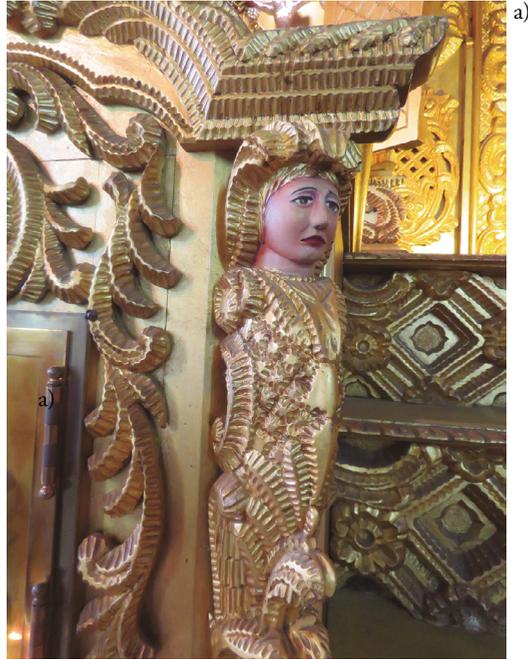
El templo tableño alberga el retablo de Santa Librada, un singular retablo virreinal que ostenta una armoniosa conjunción entre los motivos en zigzag propios de la cosmovisión ngäbe-buglé y la ornamentación exuberante de la escuela quiteña. Esta imbricación de elementos se aprecia de manera notable en el nicho que alberga la imagen de Santa Librada (fig. 20a), patrona de la ciudad de Las Tablas, Los Santos, así como en la base del retablo (fig. 21a).

La devoción por Santa Librada en Las Tablas se manifiesta en cuatro veneradas imágenes, cada una con su propia historia y características: “La Pequeñita”, antigua y diminuta, reside en la pared frontal derecha de la iglesia; “La Chola”, del siglo XVIII, engalanada con atuendos locales, sale en procesión; “La Moñona”, adornada con un moño prominente, se encuentra en el ático del retablo barroco (fig. 21a).

Tradicionalmente, la cuarta versión de Santa Librada, denominada “La Peregrina”, considerada la primera imagen traída por los españoles, solía estar ubicada en el retablo que portaba su nombre, del lado de la Epístola. La imagen de “La Peregrina” fue removida de este retablo y colocada en otro retablo colateral. Actualmente, la imagen de Cristo se exhibe en el único nicho de este retablo (fig. 20b). Este retablo se construyó hacia 1970 y el artista replicó el decorativismo y el espacio arquitectónico donde se venera la imagen de Santa Librada (“La Moñona”) en el retablo mayor (fig. 20a). Esta réplica moderna (20b), confeccionada en madera barnizada, presenta los rombos o zigzags entrelazados característicos del siglo XVIII (20a).

En el retablo ocupado ahora por la escultura de Cristo (fig. 20b) se pueden también observar figuras de canéforos, en la misma posición que en el original del retablo virreinal que rodean la imagen de la santa (21a). Los diseños de los rombos, tanto en el ático del retablo mayor de Santa Librada (“La Moñona”) como en la réplica realizada en el retablo de La Peregrina, se identifican los ya vistos zigzags en el sagrario MARC 0008 (fig. 20a).

Un análisis comparativo de los retablos de Santa Librada (fig. 20a) y San Francisco de Asís (fig. 17b) revela una notable similitud en sus diseños tallados, caracterizados por la presencia de zigzags encadenados con flores (fig. 22c). Estos zigzags acanalados se entrelazan mediante flores adosadas en las cuatro esquinas romboidales. La principal diferencia radica en la policromía: el retablo de la Virgen del Rosario presenta tonos verdes, rojos y dorados, mientras que



21. a) Canéforo y detalle del tallado en zigzag encadenado con flores. Escuela-taller de Las Tablas, parte del Retablo mayor de Santa Librada, Las Tablas, 1770-1780; b) artesanos indígenas, Escuela-taller de San Francisco de la Montaña. Predela del retablo de la Virgen del Rosario, iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Fotos: Candy Barberena; c) patrón ngäbe encadenado con flores y con adornos huecos geométricos. Dibujo: Víctor Ferrara.

el de Santa Librada se limita al dorado. Ambos retablos evidencian la influencia de la cosmovisión ngäbe-buglé en el arte virreinal panameño y la importancia de la interculturalidad en la conformación de la identidad nacional.

Los dos retablos conceden gran importancia al manifestador, lo que los ubica dentro de un mismo periodo de producción artística. El retablo de San Francisco de Asís, realizado entre 1773 y 1775, presenta una similitud tan evidente con el retablo mayor de Santa Librada, que permite fechar este último entre 1770 y 1780.

La semejanza en la arquitectura y el estilo de los canéforos tableños (fig. 21a) y las canéforas veraguenses (fig. 13) en ambos retablos es una fuerte evidencia de la conexión entre la Escuela-Taller de Las Tablas y la Escuela-Taller de Artesanos Indígenas de San Francisco de la Montaña.<sup>69</sup> En cada caso, se observa un escenario barroco que se replica y se diversifica, y mantiene una singularidad respecto a las obras de la Basílica de Santiago Apóstol en Natá, Coclé; la iglesia de San Atanasio en La Villa de Los Santos, Los Santos; y la iglesia de Santo Domingo de Guzmán en Parita, Herrera (figs. 10, 11 y 12).

Las incipientes características del arte barroco indigenizado panameño, también conocido como “arte mestizo”, “arte indigenista”, “arte criollo”, “arte local”, “arte indomestizo” o “arte naif”, confirman la influencia determinante de la estructura española en su desarrollo durante el periodo virreinal, tal y como sostiene Sebastián López.

Si bien la autoría de algunas piezas del barroco virreinal no está documentada, sus características distintivas, como los diseños simétricos de zigzags encadenados, apuntan a una elaboración por parte de artesanos indígenas del siglo XVIII. Sebastián López señala que la imagen evidencia un proceso de adaptación: “No se trata de hablar de arquitectura mestiza, fusión de culturas o supervivencias precolombinas, sino de la readaptación y aclimatación de los estilos europeos. Sólo podemos juzgar por lo que aún está a la vista; parte de la verdad permanece para siempre oculta”.<sup>70</sup>

69. Barberena, *Historia de la devoción*, 271-272.

70. Santiago Sebastián López, “Transposición de estilos en la arquitectura hispanoamericana del siglo XVI, Santo Domingo y México”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (IAA)*, núm. 22 (1969): 72-73.

*Las historias paralelas en tierra firme*

A lo largo de los siglos de dominio virreinal emergió una narrativa indígena paralela que, en gran medida, se desarrolló de manera independiente a la historia oficial escrita por la Corona española. Esto se debió a que las estructuras y ritmos de las culturas indígenas, que eran mucho más antiguos en la región, no fueron anulados con la llegada de los europeos.

Era una historia al margen de la historia de Occidente, que seguía sus propias pulsiones, la genealogía de un proceso que no se había interrumpido con 1492. Una historia paralela a la historia que ocurría en el lado de acá y conocemos como el “periodo colonial”. Su estructura, sus ritmos, eran muchos más antiguos, y no se interrumpieron ni cortaron con la llegada del español. Todo ocurría en los extremos del Istmo, a occidente, sobre todo en Bocas del Toro, y al oriente, entre el Alto Chucunaque y vecindades, y el dilatado arco caribeño de San Blas, hoy Guna Yala.<sup>71</sup>

La hispanización implicó una transformación significativa de la lógica tradicional del espacio indígena. Sin embargo, en diversas regiones, comunidades como los ngäbe, los buglere, bri-bri, teribes, emberá wounaan, y los gunas, consiguieron mantener su identidad y continuar con el desarrollo de su propia historia más allá del periodo virreinal.

El pueblo ngäbe-buglé plasma su historia y cosmovisión en el patrón del zigzag, omnipresente en su vestimenta y artesanía. Esta iconografía, que va más allá de la estética, codifica su identidad y su profunda conexión con el mundo natural. Si bien sus expresiones culturales experimentaron una evolución en el periodo barroco, su esencia ancestral se mantiene intacta.

La Comarca Ngäbe-Buglé se erige como un ejemplo de resiliencia cultural, al adaptarse a los cambios sin perder de vista su origen. El legado cultural, un diálogo constante entre tradición y modernidad, constituye un tesoro que nos invita a repasar sobre lo importante de la memoria histórica y la riqueza de la diversidad cultural.

71. Castellero Calvo, *Conquista, evangelización y resistencia*, 27-28.

### *Conclusiones*

La imagen religiosa desempeñó un papel pedagógico determinante en la evangelización de los pueblos fundados por los españoles. Este proceso evidenció el papel social de las imágenes durante el virreinato, no sólo como herramienta para la evangelización, sino también como instrumentos para la organización territorial. Este hecho nos impulsa a desentrañar el papel polifacético de las construcciones imaginarias, fruto del esfuerzo conjunto de todos los involucrados. Es fundamental reconocer la invaluable participación de artistas, artesanos y carpinteros indígenas, quienes erigieron la identidad cultural y religiosa de la región.

El arte misionero es conocido por su anonimato, con autores que creaban obras sin firmas ni fechas. Ante la falta de información precisa, el estilo barroco indigenizado se ha identificado mediante la metodología iconográfica y la observación detallada de patrones y rasgos distintivos. Hasta hace poco se tenía un conocimiento limitado sobre la participación de los creadores del barroco indigenizado en los retablos virreinales.

Este estudio busca contribuir a la comprensión del barroco indigenizado en Panamá. Se destacan piezas singulares como el plato de cerámica, el brazaleté y el pectoral, obras espectaculares del periodo prehispánico del Gran Coclé (500-1000 d. C.); los ejemplos del barroco indigenizado del siglo XVIII: dos retablos (uno de Los Santos y otro de Veraguas), y el sagrario MARC 0008 del Museo de Arte Religioso Colonial, procedente del taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas). Estos objetos artísticos, separados por cientos de años, fueron creados incorporando el símbolo en zigzag de los ngäbe-buglé en forma encadenada.

Afortunadamente, la investigación científica de la historia indígena cosecha frutos, revela y reinterpreta la yuxtaposición virreinal a la luz de nuevos descubrimientos y perspectivas. ❁

*El dhayemlaab y el Sol-fuego: una aproximación a la operatividad mnemónica de los componentes figurativos de la prenda sagrada de las mujeres teenek.*

*The Dhayemlaab and the Sun-fire: an Approach to the Mnemonic Operativity of the Plastic and Figurative Components of the Sacred Garment of the Teenek Women*

Artículo recibido el 18 de septiembre de 2023; devuelto para revisión el 17 de abril de 2024; aceptado el 10 de mayo de 2024, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2024.125.2868>.

**Juan Eduardo** El Colegio de San Luis, [eduardo.ampacun@colsan.edu.mx](mailto:eduardo.ampacun@colsan.edu.mx),  
**Candelaria Ampacún** <http://orcid.org/0009-0007-6920-5716>

**Líneas de investigación** Cultura huasteca; estudios sobre la forma en el arte indígena de México; imagen y memoria; historia cultural.

**Lines of research** Huastec culture; form studies in indigenous art from Mexico; image and memory, cultural history.

**Publicación más relevantes** “Memoria plástica y figuratividad. Un análisis comparativo entre los diseños textiles teenek contemporáneos y la plástica huasteca posclásica (950-1521 d.C.)”, en *Miradas que tejen. Distintos enfoques sobre el pasado y presente de los textiles mexicanos*, Claudia Rocha Valverde y Maygualida Alba Aguilar, coords. (San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2022).

**Resumen** En este artículo analizo las afinidades plásticas entre los dispositivos figurativos del arte posclásico de la región Huasteca (900-1521 d.C.) y los diseños que en la actualidad bordan las mujeres teenek en su prenda sagrada: el *dhayemlaab*. El estudio de la expresividad formal de las obras textiles y las relaciones espaciales que en ellas tienen lugar, permite reconocer la eficacia del trazo artístico como procedimiento mnemotécnico que ha facilitado la descarga de información y transmisión de saberes a lo largo del tiempo. En este caso, se aporta una explicación en términos visuales y figurativos sobre la comprensión teenek del funcionamiento cósmico y sus fenómenos, en especial, la relación intrínseca que para ellos existe entre la proyección ascendente del Sol en el oriente y el crecimiento de la planta del maíz.

**Palabras clave** Huasteca; dhayemlaab; quechquemitl; bordado; figuratividad; memoria.

**Abstract** In this paper I analyze the plastic affinities between the figurative devices of postclassic art from the Huasteca region (900-1521 AD) and the designs that Teenek women currently embroider on their sacred garment: the *dhayemlaab*. The study of the formal expression of textile works and the spatial relationships that take place in them, enables us to recognize the effectiveness of graphic strokes as a mnemonic procedure that has facilitated the conveyance of information and transmission of knowledge over time. In this case, an explanation is provided in visual and figurative terms of the Teenek conception of cosmic functioning and its phenomena, especially the intrinsic relationship that for them exists between the ascendant projection of the Sun in the east and the growth of the maize plant.

**Keywords** Huasteca; dhayemlaab; quechquemitl; embroidery; figurativity; memory.

JUAN EDUARDO CANDELARIA AMPACÚN  
EL COLEGIO DE SAN LUIS

## *El dhayemlaab y el Sol-fuego: una aproximación a la operatividad mnemónica de los componentes figurativos de la prenda sagrada de las mujeres teenek y el arte huasteco prehispánico*

El presente estudio tiene como objetivo dar cuenta de algunas operaciones mnemotécnicas que tienen lugar en las relaciones plásticas y figurativas de los diseños bordados del *dhayemlaab*<sup>1</sup> contemporáneo, que lo vinculan con la plástica huasteca posclásica (900-1521 d.C.).<sup>2</sup> Mi análisis se centra principalmente en la identificación de ciertas estrategias artísticas que permiten demostrar que los elementos constitutivos de la prenda sagrada de las mujeres teenek de la huasteca potosina, si bien poseen una personalidad

1. *Dhayemlaab* es el término empleado por las mujeres teenek de la Huasteca potosina para referirse a una prenda textil de forma romboidal con la que cubren la parte superior de su cuerpo y sobre la que bordan diseños de tipo geométrico, zoomorfo y fitomorfo; en lengua náhuatl, el mismo tipo de prenda es conocido como *quechquemiltl*.

2. La propuesta que aquí elaboro complementa los resultados de un primer acercamiento en el que definí algunas de las relaciones figurativas que enlazan el bordado teenek contemporáneo con la materialidad arqueológica de la región huasteca. Véase Juan E. Candelaria, “Memoria plástica y figuratividad. Un análisis comparativo entre los diseños textiles teenek contemporáneos y la plástica huasteca posclásica (950-1521 d.C.)”, en Claudia Rocha Valverde y Maygualida Alba Aguilar, coords., *Miradas que tejen. Distintos enfoques sobre el pasado y presente de los textiles mexicanos* (San Luis Potosí: El Colegio de San Luis/El Colegio de Michoacán, 2022), 73-99. En este segundo esfuerzo abordo nuevos tipos de relaciones, y con ellas, ahondo en la función mnemónica que las prácticas artísticas indígenas de la actualidad desempeñan al interior del fenómeno de la continuidad de la tradición cultural mesoamericana.

visual propia —derivada en parte del acogimiento de técnicas y materiales occidentales—, aún se rigen por algunos valores plásticos de sus antepasados, en especial, aquellos presentes en los diseños pintados de la cerámica de los tipos Huasteca Negro sobre Blanco y Tancol Polícromo,<sup>3</sup> así como aquellos esgrafiados en esculturas emblemáticas de la cultura huasteca como *El adolescente* y *La apoteosis*.<sup>4</sup>

Para dotar de especificidad conceptual al fenómeno de estudio, propongo aquí el término de *memoria plástica*; con él busco dar cuenta del papel que pueden llegar a desempeñar ciertos procedimientos artísticos, como enclaves en los que la memoria cultural llega a encontrar continuidad, a pesar de que los sentidos y significados de tales proceder no siempre logran ser explicados por sus realizadores.<sup>5</sup> Tal es el caso de las mujeres teenek, quienes bordan de memoria los diseños de sus prendas, si bien no pueden aportar sobre ellos una explicación amplia de su valor cosmovisivo. Como pretendo demostrar, en el saber hacer y componer del *dhayemlaab* subyace una comprensión cosmogónica que puede rearticularse mediante el análisis espacial, formal y figurativo de las artes posclásicas de la región. Así, el concepto que aquí sugiero parte de la necesidad de hacer notar que en la configuración de una imagen pueden tener lugar ciertos procedimientos plásticos que, al tiempo que le confieren una intensidad visual especial, posibilitan la descarga y transmisión de conocimiento, es decir, poseen una función mnemotécnica.<sup>6</sup> Mi propuesta profundiza en un aspecto

3. Gordon F. Ekholm, “Excavations at Tampico and Panuco in the Huasteca”, *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 38, núm. 5 (1944): 423-433.

4. Beatriz de la Fuente y Nelly Gutiérrez, *Escultura huasteca en piedra* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980), láminas: CCLVII, CCLVIII.

5. Mediante el término *plástico* me refiero a la materia con la que trabaja el artista; mientras que, por *memoria*, a la capacidad de conservar determinada información, por medio de un complejo de funciones psíquicas, mediante las cuales el ser humano está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que se imaginan como previas; véase: Jacques LeGoff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (Barcelona: Paidós, 1991), 131.

6. Me refiero a la imagen como agente activo capaz de detonar en el receptor un estímulo emocional tal que posibilite su retención en la memoria. Véase Frances A. Yates, *El arte de la memoria* (Madrid: Siruela, 2005), 27; además, el acto de la imagen es capaz de estimular la generación de conocimiento y, asimismo, de estabilizarlo mediante los componentes visuales. Véase, por ejemplo, Horst Bredekamp, *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency* (Berlín: De Gruyter, 2018); Gottfried Boehm, “Entre el ojo y la mano. Las imágenes como instrumentos de conocimiento”, en *Cómo generan sentido las imágenes. El poder del mostrar*, trad. Linda Báez Rubí (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de

poco explorado en la metodología de estudio de las artes de la memoria amerindia de Carlo Severi: la explicación de detalles figurativos de los dispositivos gráficos que designa como *pictogramas*.<sup>7</sup> En sus análisis, Severi suele omitir la revisión de algunos componentes pictográficos que, a falta de explicación, quedan relegados a un nivel de ornamento, sin reconocerles la posibilidad de que se traten de unidades visuales que cumplieran una función determinada al interior de la imagen.<sup>8</sup> Es necesario, pues, considerar que una imagen y todas sus

---

Investigaciones Estéticas, 2017), 114-141; Isla Fay y Nicholas Jardine, "Introduction: New Light on Visual Forms in the Early-Modern Arts and Sciences", en Nicholas Jardine e Isla Fay, eds., *Observing the World through Images. Diagrams and Figures in the Early-Modern Arts and Sciences* (Boston: Brill, 2014), 1-2 y Barbara Tversky, "Visualizing Thought", *Topics in Cognitive Science*, núm. 3 (2011): 499-535.

7. Carlo Severi, *The Chimera Principle. An Anthropology of Memory and Imagination*, trad. Janet Lloyd (Chicago: University of Chicago Press, 2015), 117.

8. Véase, por ejemplo, su análisis del documento *Dakota Bible*, donde es posible notar que algunos de los jinetes ahí representados portan pantalones con diseños triangulares muy semejantes a los que presentan las figuras de dos antílopes justo en la sección corporal que correspondería a su cuello. En términos materiales, tal relación justificaría pensar que los pantalones podrían haber sido elaborados en piel de antílope; en términos simbólicos, podría pensarse que los jinetes de la tribu lakota posiblemente vestirían pantalones de piel de antílope por una razón totémica o bien, como elemento distintivo de poder durante las batallas. Véase Severi, *The Chimera Principle*, figs. 31, 43 y 45, respectivamente. La pictografía de los kuna permite elaborar otro tipo de inferencias: Severi nota la relevancia figurativa del triángulo al interior del sistema pictográfico kuna, al grado de nominarlo como *constant graphic formula*, "fórmula gráfica constante" (la traducción es mía). De lo que no habla es que dicha constante se emplea para representar tanto espíritus antropomorfos, como las villas y cabañas donde habitan, no así otro tipo de criaturas, como serían los monos y las serpientes, que también participan de las composiciones. Ahora bien, la misma constante gráfica es identificable en el borde de una serie de figuras que representan árboles de palma que adquirieron un resplandor as *dazzling as gold*, "deslumbrante como el oro" (la traducción es mía). El canto que vincula las pictografías en cuestión es *The Song of the Demon*, e inicia de la siguiente manera: "In the distance, where the sun canoe rises, another village appears". Al respecto, Severi hace notar que dicha frase provee información precisa sobre la coordenada en que sucede la aparición de la villa sobrenatural, el este, pero no abona nada más al respecto. A partir de estos datos, considero plausible sugerir que la "fórmula gráfica constante" a la que se ciñen los pictogramas referidos podría remitir a un aspecto luminoso que compartirían entre sí los espíritus y las villas sobrenaturales que emergen en el rumbo del este, lugar donde también emerge la "canoa del Sol", quedando así vinculados con el momento de la aurora. Véase Severi, *The Chimera Principle*, 164-179; figs. 64, 65, 66 y 69, respectivamente. Estoy consciente de que las interpretaciones que aquí planteo merecerían un trabajo aparte para constatar su validez, sin embargo, me parece que por medio de ellas queda evidenciado que la atención y correlación de los detalles figurativos puede ayudar a

partes integran una unidad cerrada de sentido.<sup>9</sup> Lo que Severi estaría dejando de contemplar es la capacidad *quimérica*<sup>10</sup> que pueden poseer por sencillas que parezcan. De esta manera se da la relación entre lo visible y lo invisible, que se enlazan en la quimera y se movilizan por medio de cada uno de sus componentes figurativos porque, en ellos, el artista ha clausurado un determinado conocimiento sobre el mundo.<sup>11</sup>

---

visibilizar relaciones de sentido en las que ha sido codificado cierto tipo de conocimiento o información, que pudiera tener su contraparte complementaria en la evocación oral o en la praxis ritual. Lograr rearticular en la medida de lo posible tales sentidos posibilitará la elaboración de una mejor reconstrucción del arte de la memoria en el grupo cultural objeto de estudio.

9. Algirdas J. Greimas, “Semiótica figurativa y semiótica plástica”, en Gabriel Hernández Aguilar, ed., *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual* (Ciudad de México: Siglo XXI/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994), 17-42.

10. El concepto de *quimera*, de inspiración warburgiana y valor mnemónico, es planteado por Severi como una operación mental de completamiento en la que el aspecto visible de la imagen —su saliencia visual— se enlaza con un aspecto invisible que debe ser aportado por el receptor, desencadenando así una operación conceptual mediante la cual se puede dar cuenta de uno o varios agentes que integran la realidad, según han sido aprehendidos al interior de un determinado grupo cultural. Véase Severi, *The Chimera Principle*, 67-68.

11. Parto del postulado greimasiano de la operatividad, según el cual todo objeto es aprehensible por su análisis, por su descomposición en partes más pequeñas y por la reintegración de las partes en las totalidades que constituyen. Greimas, “Semiótica figurativa y semiótica plástica”, 29; asimismo, sigo el postulado francasteliano del *signo figurativo*, entendido como un lugar donde se encuentran e interfieren elementos procedentes de lo percibido, lo real y lo imaginario, que pone a disposición de los individuos un instrumento para explorar el universo sensible. Véase Pierre Francastel, *La realidad figurativa. El marco imaginario de la expresión figurativa I* (Barcelona: Paidós Estética, 1988), 115. De esta manera, el desmenuzamiento de los componentes visuales que integran una imagen, entendidos como signos figurativos, también serían capaces de detonar operaciones conceptuales que requieren un completamiento mental, toda vez que ellos se encuentran enlazados a un determinado componente de la realidad. Véase, por ejemplo, Els Lagrou, “Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción”, *Mundo Amazónico*, núm. 3 (2012); 17-42; Els Lagrou, “La figuración de lo invisible en Warburg y en las artes indígenas amazónicas”, en Sanja Savkic, ed., *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la Antigüedad hasta el presente* (Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, 2019), 303-327.

*Representaciones femeninas  
en la plástica huasteca prehispánica*

Abordar el tema de las representaciones femeninas en la plástica huasteca prehispánica supone remitir en primera instancia a las figurillas preclásicas de la región (ca. 100 a.C.-200 d.C.), que muestran de manera esquemática el cuerpo desnudo de una mujer de caderas anchas, con extremidades superiores recortadas, o bien, con una elongación tal que culminan en el área correspondiente al vientre de la figura.<sup>12</sup> Este aspecto resulta significativo toda vez que la concentración de elementos visuales en determinada sección de la obra da lugar a *centros plásticos* que denotan la relevancia simbólica de dicha sección corporal.<sup>13</sup> Se ha considerado que el uso de dichas figurillas pudo haber estado relacionado con rituales de fertilidad de la tierra, lo que las vincularía con la Luna y la vegetación.<sup>14</sup> En efecto, el caso del Monumento 33 o M33 de Tamtoc, también llamado *La mujer escarificada*, corresponde a un cuerpo femenino esculpido en piedra que sigue los mismos parámetros de muslos y caderas amplias de las figurillas en arcilla; además, cuenta con supuestas escarificaciones que se han relacionado con la planta del maíz (fig. 1).<sup>15</sup> El M33 forma parte de una ofrenda vinculada al M32 (ca. 350 a.C.-250 d.C.), obra megalítica interpretada como un posible calendario lunar.<sup>16</sup> Otra variante representacional

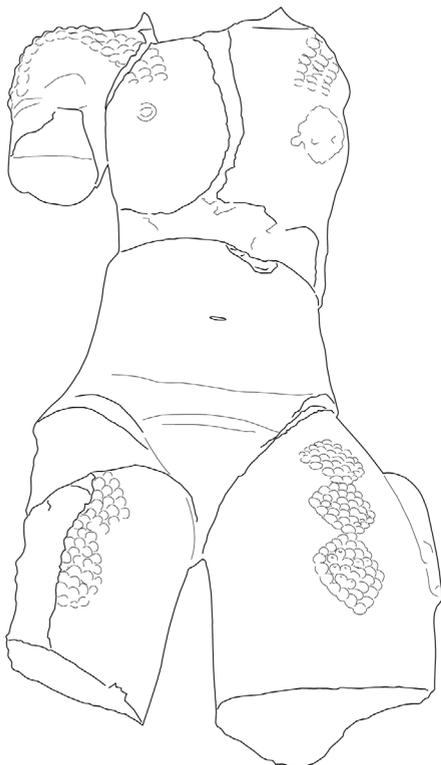
12. Silvia Trejo, “Escultura huasteca en barro”, en Jesús Ruvalcaba y Graciela Alcalá, coords., *Huasteca II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional. Arte y sociedad* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1993), 175; Sophie Marchegay, “Una revisión de nueve tipos de figurillas antropomorfas de la Huasteca prehispánica”, en Diana Zaragoza, coord., *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca. Homenaje a Leonor Merino Carreón* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009), figs. 1, 2 y 3, respectivamente.

13. Entiendo por *centro plástico* una irrupción insertada de forma intencional en la superficie de la obra, mediante la cual se le confiere mayor complejidad significante. Véase Dúrdica Šégota, *Valores plásticos del arte mexicana* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995), 61-66.

14. Marchegay, “Una revisión de nueve tipos”, 133-134.

15. Daniel Salazar *et al.*, “Espacios sagrados en Tamtoc. El caso del monumento de la sacerdotisa y su entorno”, en Guillermo Córdova, Estela Martínez y Patricia Hernández, coords., *Tamtoc. Esbozo de una antigua sociedad urbana* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012), 269-299.

16. Véase Guillermo Ahuja, “El Monumento 32: calendario lunar”, *Arqueología Mexicana*, núm. 79 (2006): 14; por su parte, Jesús Galindo ha propuesto que podría tratarse de un marcador del movimiento aparente del Sol a lo largo del año, véase: “Estela labrada de Mesoamérica



1. Monumento 33 de Tamtoc o *La mujer escarificada*. Dibujo del autor.

femenina del arte lapidario huasteco la integra un grupo de esculturas de apariencia semicilíndrica, desnudas, cuyas manos también están dispuestas sobre el vientre.<sup>17</sup> Su temporalidad ha sido estimada hacia tiempos del periodo Clásico (200-900 d.C.) (figs. 2a y 2b).<sup>18</sup>

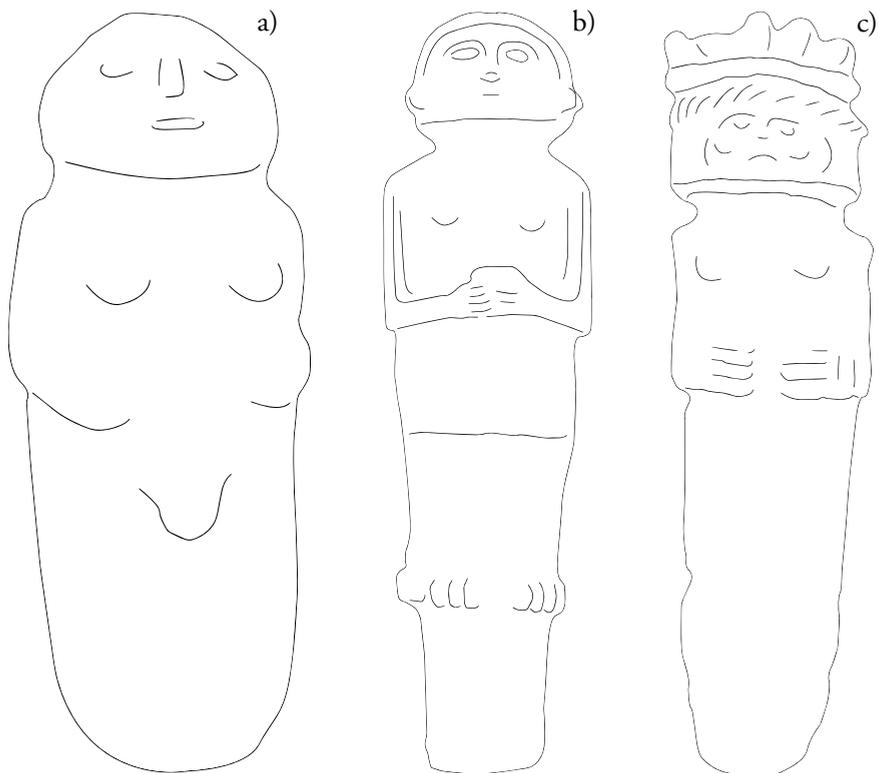
Al Posclásico Temprano (900-1200 d.C.) corresponden las esculturas femeninas huastecas mejor conocidas; sus dimensiones son mayores a las antes descritas

---

podría marcar el transcurrir del tiempo”, *Boletín UNAM-DGCS-1100*, s.n.p., [https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2021\\_1100.html](https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2021_1100.html) (consultado el 1 de febrero de 2023).

17. De la Fuente y Gutiérrez, *Escultura huasteca en piedra*, figs. XLIV, XLV, XLVII, L, LIII, LIV, LV, LXII, LXVI, LXVIII, LXXXII, LXXXVII.

18. Lorenzo Ochoa y Gerardo Gutiérrez, “Notas en torno a la cosmovisión y religión de los huastecos”, *Anales de Antropología*, núm. 33 (1996): 97.

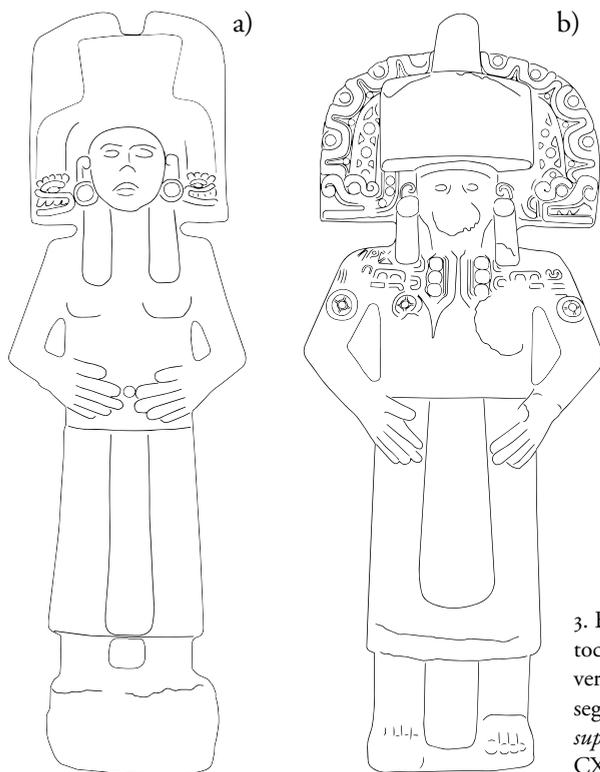


2. Esculturas femeninas de corte semi-cilíndrico. Dibujos de Juan E. Candelaria según De la Fuente y Gutiérrez, *Escultura huasteca* (vid. *supra* n. 4), láms. XLVII, LXII y LXVI, respectivamente.

y se tallaron a partir de lozas rectangulares de piedra arenisca.<sup>19</sup> En este grupo escultórico las mujeres suelen portar un tocado cónico que se integra una figura bicéfala alusiva a la bóveda celeste.<sup>20</sup> La marcada axialidad de las obras y el valor conceptual de sus tocados refuerzan la idea de que las esculturas hasta aquí

19. Beatriz de la Fuente, “Un estilo original: la escultura huasteca planimétrica”, en Beatriz de la Fuente, Leticia Staines y María Teresa Uriarte, *La escultura prehispánica de Mesoamérica* (Milán: Jaca Book, 2003), 113-120.

20. Figuras femeninas con tocados ofídicos alusivos a la bóveda celeste se han reportado para el sitio del Tajín, véase Kim N. Richter, “Huastec Sculpture and the Postclassic International Style and Symbol Set” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Los Ángeles: University of California, 2010), 175-176.



3. Esculturas femeninas con tocados ofídicos y de marcada verticalidad. Dibujos del autor según Fuente y Gutiérrez (*vid. supra* n. 4), láms. CVIIIa y CXVIIa, respectivamente.

revisadas representarían postes cósmicos. Las obras, además, muestran nuevos centros plásticos dispuestos en la sección que corresponde al ombligo o al pecho (figs. 3a y 3b). Única en su tipo, hasta ahora, es una escultura femenina en cuyo torso y hombros se labró un conjunto de signos relacionados con la generación del fuego (fig. 3b), diseños que durante el Posclásico gozaron de una amplia difusión en la región huasteca y son identificables en objetos como pintaderas o sellos, así como vasijas efigies femeninas que Claude Stresser-Péan ha señalado como posibles representaciones de mujeres muertas durante el parto (fig. 4).<sup>21</sup>

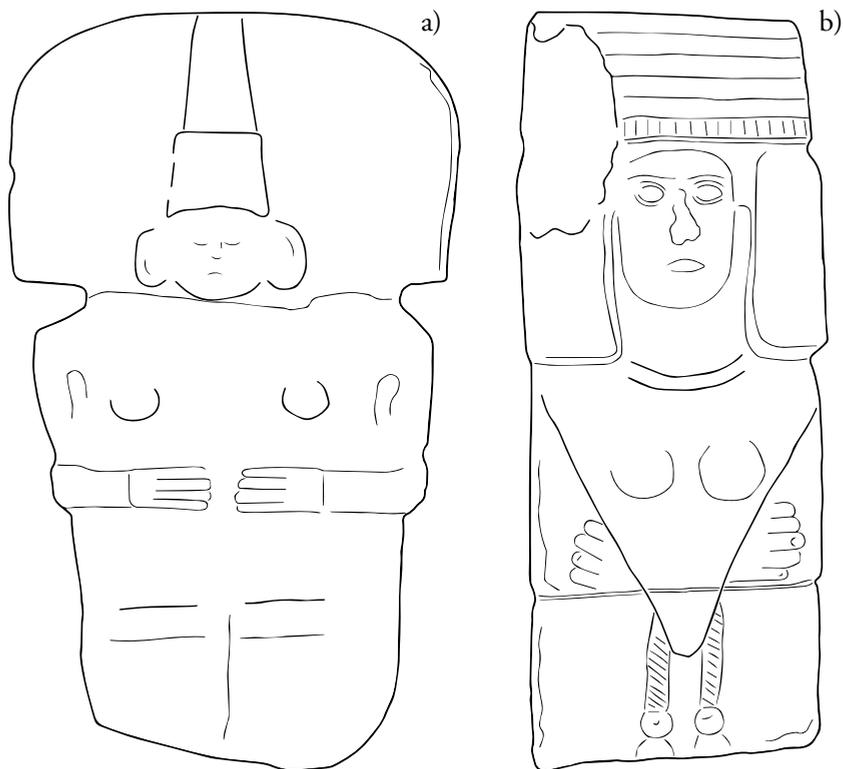
21. Claude Stresser-Péan, “La cerámica en contexto ritual”, en Claude Stresser-Péan, coord., *Vista Hermosa. Nobles artesanos y mercaderes en los confines del mundo huasteco*, vol. II (Ciudad de México: Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Museo Nacional de Antropología e Historia/Fundación Stresser-Péan/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2018), 91.

4. Vasija efígie femenina con diseños pintados sobre el cuerpo. Colección del Museo Nacional de Antropología. Fotografía del autor. SECULT.-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.



A finales del Posclásico, la producción escultórica del sur de la Huasteca asimiló componentes plásticos y temáticos del llamado estilo imperial mexicana, de tal razón que en ella aparece otro tipo de elementos plásticos o indumentarios.<sup>22</sup> En efecto, de Castillo de Teayo procede una escultura femenina poseedora de algunos rasgos de clara tradición huasteca como las manos sobre el vientre y el torso “desnudo”, a la que se integró el *quechquemitl*, prenda emblemática de la diosa Tlazoltéotl, situación que llevaría a considerar que el uso de dicho atavío podría derivar de la relación entre teenek y nahuas durante el último periodo de la temporalidad mesoamericana (fig. 5).

22. Emily Umberguer, “Historia del arte e Imperio Azteca: la evidencia de las esculturas”, *Revista Española de Antropología Americana* 37, núm. 2 (2007): 178-188.



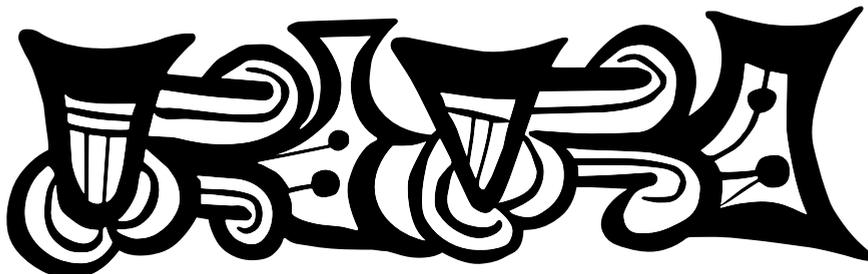
5. Transiciones estilísticas en la escultura en piedra de Castillo de Teayo. Dibujos del autor según Felipe Solís, *Escultura del Castillo de Teayo, Veracruz, México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981), láms. 35 y II, respectivamente.

### *Los dispositivos figurativos huastecos posclásicos*

Corresponde a Eduard Seler la primera interpretación de los signos pintados sobre las vasijas huastecas posclásicas. Fueron dos las figuras principales que identificó: el *mamalhuaztli*<sup>23</sup> y un “ala de mariposa”.<sup>24</sup> Su línea interpretativa ha

23. “La traducción a este término sería ‘encendedor de barrena’. Ése es el nombre con que se aludía al instrumento para generar el fuego, sin embargo, como tal, una traducción literal al castellano desde la voz náhuatl no existe”.

24. Eduard Seler, “The Teotihuacan Culture of Mexican Highlands”, en J. Eric S. Thompson y Francis B. Richardson, eds., *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. VI (Culver City: Labyrinthos, 1998), 237-240.



6. Representación del tema del encendido del Fuego Nuevo en la cerámica huasteca posclásica. Redibujado por el autor según Selser-Sachs, *Die Huasteca-Sammlung* (vid. *infra* n. 56), fig. 14c.

encontrado continuidad en Kuehne<sup>25</sup> y Faust,<sup>26</sup> quienes han reforzado la relación de dichas expresiones con el ritual del encendido del Fuego Nuevo. Otra línea interpretativa se desprende del trabajo de Blas E. Rodríguez,<sup>27</sup> quien, apoyado en las ideas de Joaquín Meade, identifica como signo del maíz a la figura lepidóptera de Selser; en trabajos subsiguientes, Meade,<sup>28</sup> Lorenzo Ochoa<sup>29</sup> y Silvia Trejo<sup>30</sup> proseguirán con dichas consideraciones. Debo indicar aquí que tales signos figurativos poseen una cualidad transfiguracional, por lo que su sentido visual y conceptual posibilitó aprehender y enlazar, mediante ellos, el aspecto ígneo del mundo vegetal (fig. 6).<sup>31</sup>

25. Nicola Kuehne, “Iconografía prehispánica de la Huasteca. Dios del fuego y cerámica”, en Jesús Ruvalcaba y Graciela Alcalá, coords., *Huasteca II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional. Arte y sociedad* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1993), 157-169.

26. Katherine A. Faust, “New Fire Figurines and the Iconography of Penitence in Huastec Art”, en Christina T. Halperin, Katherine A. Faust, Rhonda Taube y Aurore Giguet, eds., *Mesoamerican Figurines. Small-Scale Indices of Large-Scale Social Phenomena* (Florida: University Press of Florida, 2009), 205-235.

27. Blas E. Rodríguez, “Una escultura huasteca”, en Lorena Mirambell, coord., *Arqueología de San Luis Potosí* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991 [1936]), 247-262.

28. Joaquín Meade, *La Huasteca: época antigua* (Ciudad de México: Cossío, 1942) y *El adolescente. Escultura huasteca: una interpretación* (Ciudad Victoria: Editorial Jus, 1982).

29. Lorenzo Ochoa, *Historia prehispánica de la Huasteca* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1979).

30. Silvia Trejo, *Escultura huasteca de Río Tamuín* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989).

31. Empleo el concepto de *transfiguración*, siguiendo a Marcia Castro-Leal, quien a su vez lo toma de la semiótica de Algirdas J. Greimas, véase: “El maíz y su transfiguración en la cultura huasteca”, en *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca*, 21-31.

### *Formatividad ígnea*

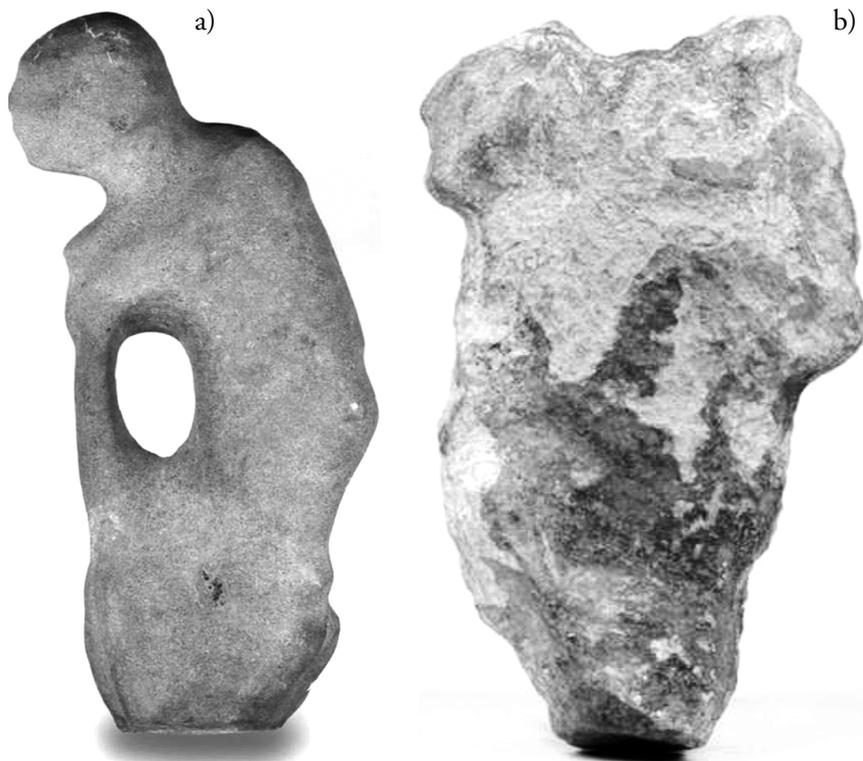
El dios del fuego es una figura altamente compleja en el pensamiento indígena mesoamericano; de manera general se sabe que en el altiplano central mexicano, Xiuhtecuhtli estaba vinculado con los fenómenos de transformación y regeneración de los seres y las cosas del mundo, en especial, por medio de la transición energética entre los aspectos fríos y calientes del cosmos de los que también era regente.<sup>32</sup> Se le vincula con el principio de dualidad cósmica generadora, aprehendida en la entidad de Ometéotl.<sup>33</sup> Sahagún se refiere a él como “padre y madre de todos los dioses: el dios antiguo, que es el dios del fuego, que está en medio de las flores; y en medio del alberque cercado de cuatro paredes, y está cubierto con plumas resplandecientes, que son como las almenas”.<sup>34</sup> Gracias a la arqueología, se tiene conocimiento de que en la región del centro de México se le rendía culto desde el Preclásico Tardío (400 a.C.-200 d.C.), por medio de una figura antropomorfa en posición sedente, de aspecto jorobado y nariz aguileña, con un brasero en la cabeza. Salvo algunas modificaciones, dicho modelo encontró continuidad en sitios como: Teotihuacan, Tula y Tenochtitlan. En la Huasteca, si bien se mantienen los rasgos remisores de su ancianidad, se le muestra sosteniendo entre sus manos un bastón cilíndrico, con el que parece perforar la superficie terrestre (fig. 7a). Otro rasgo distintivo es que también se le representa cargando a un recién nacido sobre la espalda (fig. 7b). Según Beatriz de la Fuente, el corpus escultórico huasteco aquí aludido representa al dios viejo del fuego.<sup>35</sup>

32. La bibliografía es amplia, véase por ejemplo: Jacinto de la Serna, “Manual de Ministros de indios, para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas”, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 1, núm. 6 (1900): 281-282, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/6632> (consultado el 20 de enero de 2023); Alfredo Chavero, “Libro segundo. Capítulo V. La fiesta Xocohuetzi”, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 1, núm. 5 (1899): 423-439, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/6417> (consultado el 2 de enero de 2023) y Hermann Beyer, “El origen natural del dios mexicano Xiuhtecuhtli. Un ensayo mitológico”, *El México Antiguo*, núm. 10 (1965): 309-312.

33. Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1959), 91.

34. Empleo aquí la traducción del náhuatl al castellano de Alfredo López Austin, “El dios enmascarado de fuego”, *Anales de Antropología* 22, núm. 1 (2010): 261-262.

35. De la Fuente, “Un estilo original”, 119.



7. Esculturas de ancianos encorvados. Colección del Museo Francisco Cossío. SECULT-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el INAH”. Fotografías del autor.

Las fuentes etnográficas huastecas permiten establecer algunos paralelismos entre Xiuhtecuhtli, como deidad de la regeneración, y el dios teenek del trueno: Muxi'. Según Ángela Ochoa, Muxi' es una deidad que promueve la maduración de los frutos y la vegetación.<sup>36</sup> En este sentido, Gerardo Familiar-Ferrer ha reportado el uso de esculturas de ancianos en las tierras huastecas de cultivo, con el fin de favorecer las buenas cosechas.<sup>37</sup> Una de las moradas de Muxi' es el plano celeste, lugar donde golpea las nubes con su bastón para generar el true-

36. Ángela Ochoa, “Significado de algunos nombres de deidad y de lugar sagrado entre los teenek potosinos”, *Estudios de Cultura Maya*, núm. 23 (2003): 82.

37. Gerardo Familiar, “Las esculturas de encorvados: concepciones de seres ctónicos en la cosmovisión huasteca”, *Estudios Mesoamericanos* 2, núm. 11 (2011): 12.

no y las lluvias.<sup>38</sup> También se le asocia con el oriente, por lo que está ligado a los huracanes y el amanecer. El mito teenek sobre el origen del maíz refiere que Muxi' encomendó a un zanate (*Quiscalus mexicanus*) la tarea de llevar, desde el oriente, un grano de maíz hacia la tierra; en pleno vuelo el ave decidió dejar caer la semilla en la boca de una niña y de tal unión nació Dhipaak, héroe cultural de los teenek, nieto de Muxi'.<sup>39</sup>

A Muxi' también se le relaciona con la capacidad transformadora ígnea por medio de su habilidad generadora del relámpago. Otro mito teenek refiere que Dhipaak guardó los granos que obtuvo de la primera cosecha en una gran columna que unía el cielo y la tierra.<sup>40</sup> Para obtener el cereal, los *oc'ox inik*, “primeros hombres” —antepasados de los teenek—, pidieron ayuda al Rayo del Norte para que trasladara a Muxi' desde el oriente y lo llevara al enorme silo.<sup>41</sup> Ya en el lugar, Muxi' pidió a todos los presentes que se escondieran para no lastimarlos, instrucción que fue desobedecida. Muxi' alzó su machete, trazó la cruz, relampagueó, y la gran columna se partió en tres pedazos que se dispersaron por el mundo. El Rayo del Norte murió chamuscado y, con sus cenizas, Muxi' creó a la mamá de Dhipaak.<sup>42</sup> Los *oc'ox inik*, en cambio, asomaron la cabeza en el momento del impacto, por lo que resultaron noqueados, y, al despertar, notaron que sólo quedaba para ellos el maíz quemado por el rayo: el negro.

38. *Pulik lejem*, “gran laguna”, es el nombre que recibe el mar entre los teenek; *Akan K'ij*, que literalmente significa “base [del] Tiempo, base [del] Sol, oriente, horizonte”, es otro de los términos con que se designa su principal rumbo de acción, véase Ochoa, “Significado de algunos nombres de deidad”, 86; Anath Ariel de Vidas, *El trueno ya no vive aquí. Representación de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana)* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/ Colegio de San Luis/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2003), 469.

39. Ángela Ochoa, “Las aventuras de Dhipaak o dos facetas del sacrificio en la mitología de los teenek (huastecos)”, *Dimensión Antropológica*, núm. 20 (2000): 103-104.

40. Véase Rosalío Suárez, *Mitos huastecos IV. B'iyal r'ílabc'hic* (Ciudad de México: Universidad del Centro de México, 2008), 21-35.

41. Respecto del significado del término *ocox'inik* y su uso como gentilicio, véase Patrick Johansson, “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 44 (2012): 78.

42. *Ejek Tsok*, “rayo negro”, es el nombre que Ángela Ochoa registra para uno de los colaboradores de Muxi'. Si bien no lo relaciona con el rumbo del norte ni con el viento frío, infiero que se trata del Rayo del Norte que aún recuerdan los teenek de Aquismón. Ochoa, “Significado de algunos nombres de deidad”, 83.

Ahora he de referirme a la narración del evento del diluvio con el que tiene origen la era actual de los teenek, y en el que también participan los *oc'ox inik*.<sup>43</sup> En resumen, se dice que un conejo aconsejó a un hombre que construyera una barca para sobrevivir a la inundación que se aproximaba. Una vez que descendió el nivel del agua, el hombre bajó del bote, arrancó un pedazo a su barca y elaboró un *mamalhuaztli*. El humo resultante ennegreció el cielo recién lavado, lo que molestó mucho a Dios, quien envió un ángel a castigarlo; al encontrarlo, éste tomó el encendedor de barrena y se lo metió por la boca, atravesándolo hasta el ano. El hombre quedó convertido en mapache (*Procyon hernandezii*).

Los datos hasta aquí expuestos revelan tres aspectos fundamentales sobre la imagen que en términos cosmogónicos elaboró el pueblo teenek sobre sí mismo en relación con el fuego:

1. Genealogía ígnea. La genealogía del héroe cultural de los teenek, Dhi-paak, es de tipo ígneo, toda vez que su madre fue creada a partir de las cenizas del Rayo del Norte; por tanto, podría tenerse a él como su padre. También debe indicarse que al ser el septentrión su rumbo de acción, está vinculado con el inframundo. El norte corresponde a los dominios de Mictlantecuhtli, una más de las personificaciones de Xiuhtecuhtli.<sup>44</sup> En el espacio cósmico indígena, el fogón doméstico y sus tres piedras se ubican en el rumbo en cuestión.<sup>45</sup>

2. El cuerpo como figura análoga al encendedor de barrena. El castigo que recibe el primer hombre por la transgresión cometida definió la función y vocación cosmogónica del pueblo teenek como colectividad humana, asimilada en el gentilicio de *oc'ox inik*. La estirpe ígnea de los teenek se fundamenta en el parentesco con animales cuyo aspecto fue determinado por el fuego, tales como el mono araña (*Ateles geoffroyi*), o bien, el tlacuache (*Didelphis marsupialis*).<sup>46</sup> Respecto de este último, se tiene conocimiento de que los teenek emplean el término *uut'*, “tlacuache”, para designar a los niños no bautizados y, además, el rebozo con que sus madres los cargan en la espalda —tejido análogo

43. Janis Alcorn, *Huastec Mayan Ethnobotany* (Austin: University of Texas Press, 1984), 60-61.

44. Chavero, “Libro segundo”, 434.

45. Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2006), 211-212.

46. En algunos mitos, el encendido del fuego después del diluvio es realizado por el mono araña, no así, el mapache. Otras narraciones, en cambio, lo mencionan salvándose de ser quemado al subir a los árboles, o bien, refieren que su aspecto negruzco lo adquiere al sumergirse en el agua, véase: López Austin, *Los mitos del tlacuache*, 66, 148, 429, 438, 445.

al marsupio de la zarigüeta—, recibe el nombre de *akilab* (*kin*, “Sol” y *laab*, “persona o señor”).<sup>47</sup> Otro grupo de seres que los teenek tienen por ancestros son los *baatsik'* (*baats*, “torcido”; *ik*, “viento”) o *baatsik'i aatslaab* (*aatslaab*, “espíritu viejo”), es decir, “viento torcido de los antepasados”, antes de naturaleza ctónica que se desplazan dando giros sobre sí mismos.<sup>48</sup> Los teenek procuran no estar en el campo ya que pueden encontrárselos bajo la forma de tigres, mapaches o tlacuaches. De manera coincidente, las figuras zoomorfas más recurrentes en la cerámica huasteca posclásica corresponden a los seres aquí referidos, y en ellas es posible apreciar el encendedor de barrena ocupando el eje de simetría de los cuerpos, ubicado en la sección de la cabeza, así como en la parte posterior del torso. El elemento posibilitador del movimiento de giro de los *baatsik'* y los *oc'ox inik* es el *mamalhuaztli* en su implicación somática (figs. 8a y 8b).<sup>49</sup>

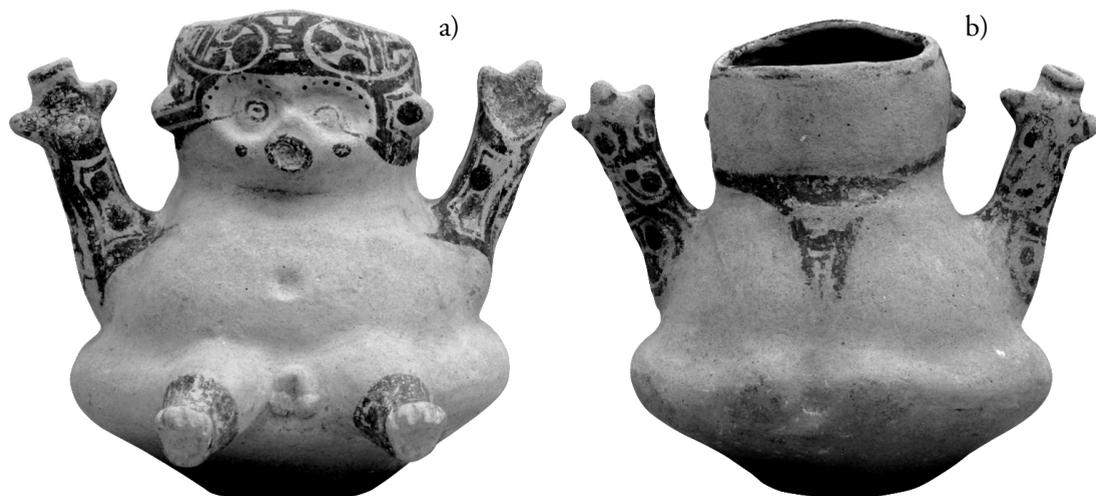
3. El bastón y el encendedor de barrena como instrumentos análogos. Los mitos teenek remiten a dos procedimientos en los que intervienen instrumentos distintos mediante los cuales es posible generar el fuego. El bastón produce el fuego por medio de la percusión, tal como sería el caso del choque de dos pedernales, mineral que los teenek designan con el término *c'amal tujub*, “piedra de fuego”.<sup>50</sup> En términos mitemáticos, la producción del fuego mediante un impacto habría sido enlazada con el relámpago y el fuego que es capaz de producir al impactar los árboles, lo que da lugar a un primer modelo

47. De Vidas, *El trueno ya no vive aquí*, 232-233.

48. El trabajo de Anath Ariel de Vidas expone con claridad cómo es que los teenek de Tantoyuca han construido su etnicidad a partir de una relación de alteridad respecto de su propio pasado, de tal razón que se consideran a sí mismos como gente bautizada y de hábitos diurnos, por su nueva realidad religiosa en la que asocian a Cristo con el Sol; en cambio, sus antepasados son considerados como seres de naturaleza nocturna. Las explicaciones que los teenek realizan de sus antepasados son de utilidad toda vez que ofrecen una visión particular que muy posiblemente corresponda —con las precauciones correspondientes— a la cosmovisión de sus antepasados prehispánicos. Véase Ariel de Vidas, *El trueno ya no vive aquí*, 216-220.

49. Ángela Ochoa reporta que los teenek tienen noción de la existencia de tres hijos de Muxi': *Yaxaal-Té*, “palo verdor, árbol verdor”; *Edbem*, “mapache”, y *L'onej*, “el que es agujerado, el que fue agujerado”, vincula el nombre de este último con el castigo que recibió el mapache al ser agujerado con el leño; además, refiere que algunos teenek traducen el término *l'onej* como “torpe al caminar o al hablar, aturdido”, por lo que infiero que posiblemente se esté aludiendo al tlacuache, animal de caminar maltrecho capaz de recomponerse de sus pedazos [¿el ser agujerado?]. Véase, respectivamente: Ochoa, “Significado de algunos nombres de deidad”, 87 y López Austin, *Los mitos del tlacuache*, 294-297.

50. Ramón Larsen, *Vocabulario huasteco del Estado de San Luis Potosí* (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública-Instituto Lingüístico de Verano, 1997), 108.



8. Vasija efigie que representa a un mono araña. Colección del Museo de la Cultura Huasteca. Fotografías del autor. SECULT.-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

explicativo del origen: la ruptura del Monte Sagrado, o bien, del Árbol Florido de Tamoanchan.<sup>51</sup> El suceso de proyección centrífuga que supone la ruptura del *axis mundi*, pensado en Mesoamérica como el cuerpo de un lagarto, es al mismo tiempo un relato explicativo de la apertura del espacio, así como la instauración de sus distintas coordenadas, tanto verticales como horizontales. El silo vertical que resquebraja Muxi’ es una figura análoga al Tonacatépetl, cuya fractura conlleva la dispersión de los dones. En este contexto, las esculturas de ancianos encorvados poseerían una connotación ígnea relacionada con la potencia destructora de su herramienta —el bastón vertical— y las consecuencias proyectivas que esto conlleva, al *penetrar-fecundar* la superficie de la tierra y promover el reverdecimiento de la vegetación.<sup>52</sup>

51. Según Alfredo López Austin, el *axis mundi* tiene como base el mundo subterráneo de la muerte sobre el que se asienta el Monte Sagrado, posteriormente, el Árbol Florido, cuyas ramas llegan al cielo. Véase “Ligas entre el mito y el ícono en el pensamiento cosmológico mesoamericano”, *Anales de Antropología*, núm. 43 (2009): 25-28.

52. Silvia Limón, “El dios del fuego y la regeneración del mundo”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 32 (2001): 60-61.

El segundo procedimiento implica el uso del *mamalhuaztli*, instrumento mediante el cual, por medio de la fricción resultante de hacer girar una vara vertical sobre una tabla horizontal, se puede generar el fuego. Además de su representación en las vasijas posclásicas, el acto de encendido del Fuego Nuevo en la Huasteca prehispánica se representó en una orejera de concha, publicada por Beyer, donde se muestra una posible imagen de Xiuhtecuhtli manejando el encendedor de barrena, de cuya base emergen volutas en dirección vertical ascendente.<sup>53</sup> Gracias al Altar de Tamohi se tiene conocimiento de que el ritual del Fuego Nuevo se realizó en la región; por su orientación hacia el este, la práctica se ha relacionado con la aurora.<sup>54</sup> En términos *virtuales*,<sup>55</sup> la operatividad funcional del encendedor de barrena resulta compatible con la del bastón fecundador de Muxi'. Según se aprecia en los dispositivos figurativos, el *mamalhuaztli* vertical conecta el plano celeste —una de las moradas de Muxi'— con el plano terrestre (fig. 9). En una vasija de Pánuco, el signo figurativo que suele representar la llamarada de fuego fue reemplazado por unas fauces abiertas de lagarto, diseño que remite al glifo del día *cipactli*, o bien, al glifo *altépetl*, equivalente a un cuerpo sáurico.<sup>56</sup>

En este caso, las fauces abiertas del reptil poseerían el mismo valor de proyección ígnea de la llamarada, toda vez que se derivan del acto de la penetración corporal. En términos de actantes energéticos e instrumentales, esta variante figurativa del evento creador podría corresponderse con un pasaje del mito del maíz en el que Dhipaak, al hacerse de una herramienta que le permita producir el rayo, decide mutilar con su cuchillo la lengua de un lagarto, acción que deriva en la liberación de numerosos relámpagos.<sup>57</sup> Un último ejemplo de cómo

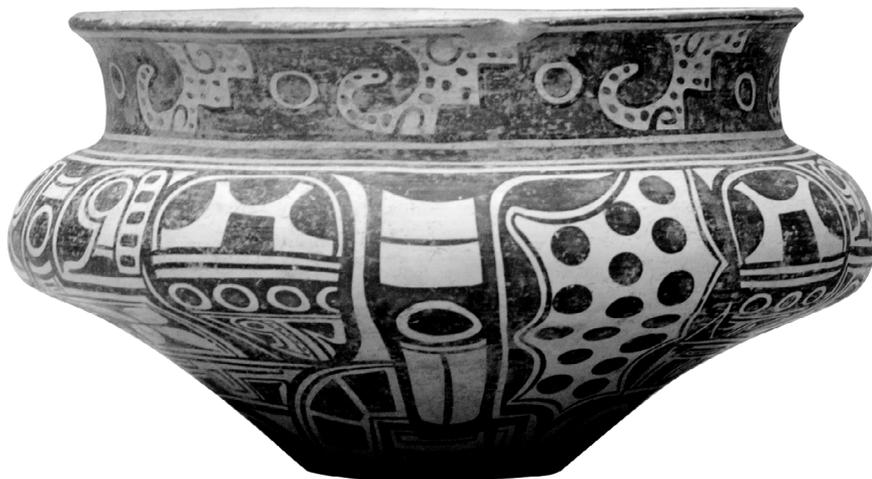
53. Hermann Beyer, "Shell Ornament Sets from the Huasteca Mexico", *Studies in Middle America*, núm. 5 (1934): fig. 24.

54. Diana Zaragoza, *Tamohi: su pintura mural* (Ciudad de México: Gobierno del Estado de Tamaulipas, 2003), 20-21.

55. Empleo el término *virtuales* para hacer referencia a figuras cognitivas y relaciones de sentido que están latentes de manera indicial en las imágenes, que permiten urdir constelaciones enteras de sentidos, en este caso, al enlazarlas con otro tipo de objetos culturales por medio de inferencias espaciales, geométricas o energéticas. Sobre las posibilidades exegéticas que abre el concepto de la *virtualidad* en el acto interpretativo de las imágenes, véase: Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: Cendeac, 2010), 27-45.

56. Véase Caecilie Seler-Sachs, *Die Huasteca-Sammlung des KGL Museum für Völkerkunde zu Berlin* (Berlín: Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1916), fig. 9c.

57. Véase Rafael Nava, "El Costumbre: ofrendas y música a Chikomexochtl en Ixhuatlán de Madero, Veracruz", *Revista Entreverando*, núm. 34 (2009): 48.



9. Vasija que representa la conexión entre el plano celeste (banda de *xicalcolihqwis*) y el plano terrestre (*Mamalhuaztli*). Colección del Museo Regional Huasteco. Fotografía del autor. SECULT.-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

el acto del encendido del fuego se encuentra anidado en el pensamiento teenek como modelo y principio del origen es la imagen instituida en la escena de un pájaro carpintero horadando el tronco de un árbol. Para los teenek, el pájaro carpintero representa a un leñador —el que quiebra árboles—, quien es una personificación de Muxi’, cuya cresta de plumas coloradas, representa el fuego; el orificio, en cambio, es el lugar que Dhipaak utiliza para esconderse y no ser asesinado por la hermana de su abuela.<sup>58</sup>

El desglose de los puntos anteriores revela la urdimbre ígnea que definió a los teenek prehispánicos como colectividad humana. En cuanto modelo del origen, el acto de encendido del fuego, por medio de un elemento axial, también se encuentra latente de manera virtual en la Danza del Volador, expresión que ha sido bien caracterizada como una danza del fuego, en la que se da lugar a una imagen invertida del *mamalhuaztli*, en torno al cual las mujeres teenek

58. Rosalío Suárez, *Mitos huastecos I. Biyal t’labchic* (Ciudad de México: Universidad del Centro de México, 2008), 85-94.

danzan vistiendo el *dhayemlaab*, mientras los voladores descienden con gorros cónicos de plumas coloradas.<sup>59</sup>

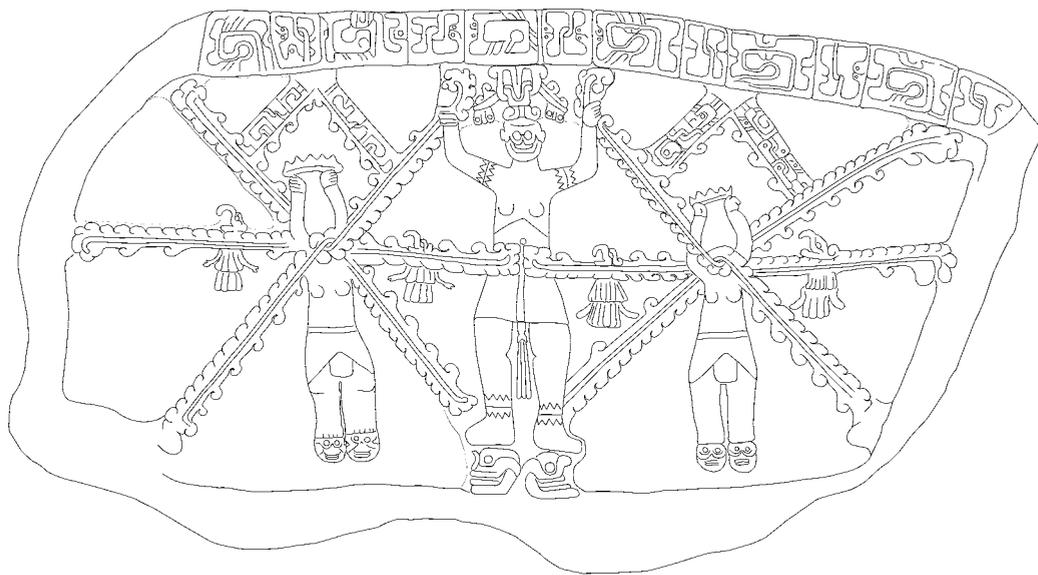
Las nociones axiales y proyectivas que subyacen en el momento de la ruptura del Monte Sagrado se encuentran latentes en los monumentos 32 y 33 de Tamtoc. A reserva de elaborar un estudio más amplio, quiero resaltar que la escultura de *La mujer escarificada* (M33) —fragmentada de manera deliberada— debió haber poseído características semejantes a las de la figura femenina vertical que se encuentra parada sobre un par de cráneos, y que secciona el M32 justo por la mitad. Además, el megalito está orientado hacia el norte, por lo que podría conferírsele un determinado valor ígneo. A lo sumo, las extremidades del personaje central parecen haber sido mutiladas, toda vez que en sus antebrazos y tobillos fueron labradas una serie de incisiones rectas complementadas con diseños incisos en zigzag. A mi entender, lo que este recurso figurativo expresa es la idea de liberación de cierta luminosidad generada en el acto de la mutilación —el resquebrajamiento—, que en este caso sería cuatripartito (¿los cuatro rumbos cósmicos?).<sup>60</sup> El rasgo en cuestión no lo presentan las figuras femeninas que complementan la composición, en cambio, en sus manos levantadas hacia lo alto, cada una sujeta un elemento zigzagueante de cinco puntas, que podría constituir un antecedente temprano de las estrellas teotihuacanas del Clásico, y las más tardías del templo de Venus en Cacaxtla.<sup>61</sup> Más allá de la posible significación venusina de los diseños de cinco puntas, lo que quiero destacar es el valor iridiscente implícito en las formas angulosas de la figuratividad mesoamericana.<sup>62</sup> A partir de las relaciones expuestas, sugiero que desde el Preclásico Terminal (ca. 350 a.C.), algunas expresiones figurativas huastecas

59. Guy Stresser-Péan, *La Danza del Volador entre los indios de México y América Central* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Secretaría de Cultura de San Luis Potosí-El Colegio de San Luis, 2016), 76-79.

60. El M33 posee una serie de diseños en alto relieve que posiblemente representarían escarificaciones. Aquellos que fueron dispuestos a manera de banda en la sección correspondiente al hombro suman 52, número emblemático relacionado con los ciclos calendáricos mesoamericanos, lo cual la vincularía con la propuesta aquí vertida entre el acto análogo de la ruptura del Monte Sagrado y la periodicidad con la que se realizaba el acto del encendido del Fuego Nuevo.

61. Jesús Galindo, “Una visión celeste de Cacaxtla: estudios arqueoastronómicos de su pintura mural”, en María Teresa Uriarte y Fernanda Salazar, coords., *La pintura mural prehispánica en México V*, t. II (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013), fig. 2.30.

62. Los motivos de cinco puntas del M32, son identificados por Uriarte y Salazar, *La pintura mural prehispánica*, como “cuchillos dentados”, “Espacios sagrados en Tamtoc”, 273.



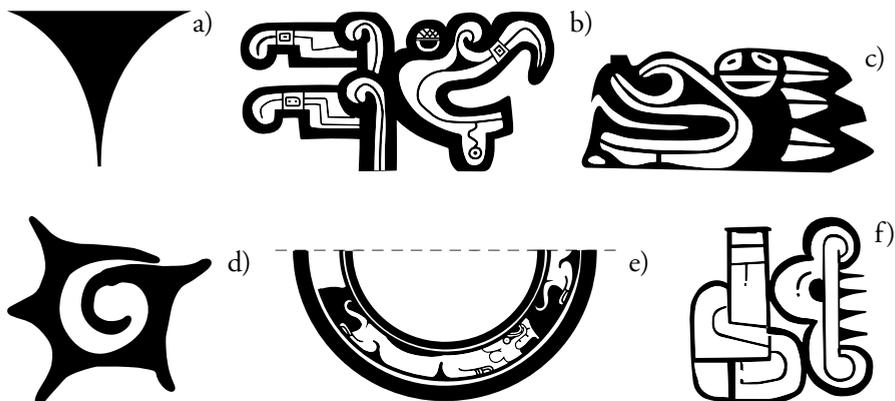
10. El M32 de Tamtoc. Redibujado por el autor según Salazar, *et al.*, “Espacios sagrados en Tamtoc” (*vid. supra* n. 15), fig. 1.

denotan que fueron elaboradas, siguiendo una noción fundamental semejante, identificable en las articulaciones formales y espaciales que tienen lugar en los distintos centros plásticos de las imágenes, que tendrían como modelo virtual la noción del evento formativo de la ruptura del eje cósmico (fig. 10).

*Base formémica y topológica de los dispositivos  
figurativos huastecos posclásicos*

El valor ígneo de los diseños pintados sobre la cerámica huasteca posclásica se expresó por medio de las formas angulosas que definen su visualidad. El tratamiento plástico empleado para trazarlos parece corresponderse con una estrategia figurativa compartida por diversos pueblos mesoamericanos a lo largo del tiempo, de tal razón que Eduard Seler determinara el sentido ígneo subyacente a los diseños huastecos, a partir de la iconografía clásica de Teotihuacan.<sup>63</sup>

63. Seler, “The Teotihuacan Culture”, figs. 174, 175, 176 y 179, respectivamente; ejemplos



11. El formema punta (a) y su implicación en la concepción de otros signos y diseños figurativos huastecos posclásicos. Dibujos del autor a partir de las piezas originales, a excepción de la figura f, redibujada según Seler-Sachs, *Die Huasteca-Sammlung* (vid. *supra* n. 56), fig. 9c.

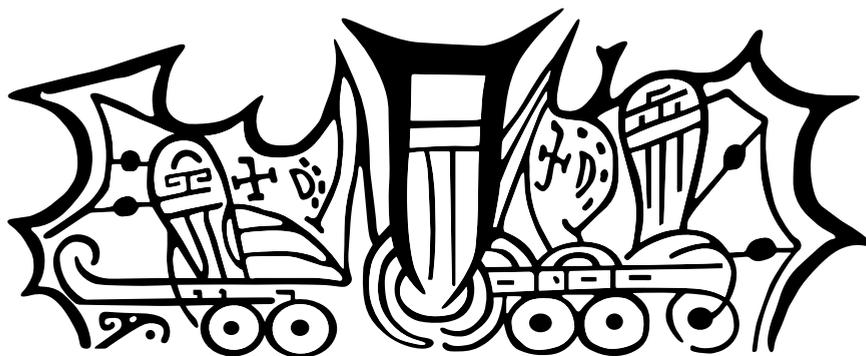
Los diseños pintados en la cerámica teenek posclásica se trazaron empleando una estrategia visual que denomino como *recursividad figurativa*, con la cual enlazaron un amplio número de nociones cosmogónicas mediante la repetición constante de dos elementos visuales que designo como: *formemas figurativos*.<sup>64</sup> El primero es el *formema punta* y es una de las figuras más versátiles de significación ígnea. Su forma es la de un triángulo de lados cóncavos cuya repetición e integración a otras formas da lugar a signos como la llamada Cruz de Malta,<sup>65</sup> el joyel del viento y otras figuras zoomorfas (figs. 11a-f). El formema punta, incluso, define la forma básica del *mamalhuaztli* y, además, se encuentra implícito en cada una de las puntas del signo de la llamarada de fuego (fig. 12).

El *formema redondo* es la segunda figura más utilizada en los diseños pintados de la cerámica. En términos topológicos, éste se emplea con frecuencia

de llamaradas de fuego muy semejantes a aquellas trazadas por los teenek prehispánicos, son identificables en los numerosos glifos de conquista del *Códice Mendoza*.

64. Patrick Johansson define el formema como la unidad mínima de significación pictórica, véase “La imagen de Aztlán en el *Códice Boturini*”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 51 (2016): 115-116; dado que el sentido de las obras plásticas se construye sobre todo de la disposición y arreglos de diversos diseños previamente convencionalizados, se puede indicar que pertenecen a la categoría de lo figurativo, entonces, el formema también puede ser entendido como unidad mínima de significación figurativa.

65. Meade, *La huasteca*, 122.



12. Variante figurativa del tema del encendido del Fuego Nuevo. Redibujado por el autor según Seler-Sachs, *Die Huasteca-Sammlung* (vid. supra n. 56), fig. 16.

para establecer centros, mientras que el formema punta, por lo común, expresa ideas de proyectividad o direccionalidad, aunque también define centros gracias a su apariencia simétrica. De hecho, el *mamalhuaztli* es una figura de marcado valor axial con la que se articulan operaciones espaciales relativas a las oposiciones centro *vs.* periferia y alto *vs.* bajo.

El empleo de una rejilla topológica, la comprensión de la forma y el enlace con las nociones espaciales que del cosmos aún posee el pueblo teenek, es lo que en buena medida posibilitó detectar las operaciones de memoria plástica que vinculan el *dhayemlaab* con la plástica huasteca posclásica.

### *La figuratividad del dhayemlaab*

En la actualidad, el medio de expresión figurativa más rico y complejo que posee el pueblo teenek es el *dhayemlaab*. Como instrumento de la memoria, resulta sumamente significativo que las mujeres *teenek* se refieran a él como un repositorio de conocimiento: “Como dice Lamberta, *dham* es ‘guardar’; *dhayemlaab* es ‘guardar todo lo que uno sabe’. Hilaria le enseñó que en el *dhayem* tienes guardada toda tu sabiduría”.<sup>66</sup> La sabiduría a la que se hace referencia

66. Claudia Rocha, *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo teenek I* (Ciudad de México: Gobierno del Estado de San Luis Potosí-El Colegio de San Luis, 2014), 168, 171, 222, respectivamente.

tiene que ver con las figuras que se bordan en la prenda, cuya realización se lleva a cabo “de memoria”.<sup>67</sup>

El corpus tradicional de figuras se preserva al interior de la comunidad, a partir de dar continuidad al repertorio figurativo familiar, o bien, de lo que cada mujer es capaz de retener en su memoria, de los diseños que otras mujeres portan en su *dhayemlaab*. A grandes rasgos, ésta ha sido la dinámica que ha posibilitado la transmisión comunitaria de los diseños de la prenda sagrada de las mujeres teenek. El uso del *dhayemlaab* en eventos como la Danza del Volador, una boda o un funeral, da lugar a una de las condiciones que Severi plantea para que una imagen se vuelva memorable: la existencia de un contexto ritual.<sup>68</sup>

Coincido con Rocha<sup>69</sup> cuando señala que el repertorio figurativo del *dhayemlaab* es de origen europeo, lo que me lleva a considerar el bordado teenek como una expresión plástica de tipo sincrético.<sup>70</sup> Infiero aquí que el repertorio occidental habría sido bien acogido por el pueblo teenek por la compatibilidad figurativa que ofrecía en cuanto la integración y expresión de los fundamentos cosmogónicos y valores plásticos del arte posclásico, sin poner en riesgo de persecución religiosa a los miembros de la comunidad.<sup>71</sup> A principios del siglo XIX,

67. Rocha, *Tejer el universo I*, 168.

68. La segunda condición es la existencia de una saliencia visual que posibilitará la operatividad de la quimera, es decir, la existencia de un repertorio que yo llamo aquí figurativo, cuyo funcionamiento “sintagmático” puede insertarse en los mismos principios severianos de la pictografía amerindia, a saber: el ser *convencional, cerrado, selectivo, redundante, secuencial, persistente en el tiempo, de amplia difusión y de capacidad evolutiva*. La traducción de los términos es mía, véase: Severi, *The Chimera Principle*, 20, 151-152.

69. Rocha, *Tejer el universo I*, 226.

70. Los diseños del *dhayemlaab*, al asimilar la figura de Cristo, cumplen los cuatro rasgos básicos que caracterizan la imagen sincrética de la Nueva España, véase Pablo Escalante, “El término sincretismo y el estudio del arte novohispano del siglo XVI”, en Patricia Díaz Cayeros, Montserrat Galí Boadella y Peter Krieger, eds., *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 312.

71. Al igual que en otras regiones mesoamericanas, los teenek ponían en riesgo su vida si eran descubiertos rindiendo culto a sus deidades. Entre las ordenanzas para las visitas de los pueblos indios de la Huasteca, promulgadas por Nuño de Guzmán en 1528, se solicitaba la erradicación de las prácticas idolátricas so pena de muerte o esclavitud. Juan Manuel Pérez, *Visita de Gómez Nieto a la Huasteca (1532-1533)* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/El Colegio de San Luis/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Archivo General de la Nación, 2001), 58-70.

el diseño central del *dhayemlaab* ya se encontraba definido, tal como se puede observar en la litografía *Indios de la sierra [sic] de Guauchinango*, de Carl Nebel (ca. 1839). Una fotografía, tomada en 1924 por Carl Schuller, muestra a una mujer teenek de Tancanhuitz portando un *dhayemlaab* con diseños muy semejantes a los registrados por Nebel.<sup>72</sup> La cercanía compositiva y formal de las figuras, elaboradas casi con un siglo de diferencia, da cuenta de la integración indumentaria que nahuas y huastecos mantenían a principios del siglo pasado.<sup>73</sup>

### *Base formémica del dhayemlaab*

En la técnica del punto de cruz se trabaja a partir de pequeños módulos cuadrangulares para dar forma a las figuras. Un rápido examen de la expresividad figurativa del *dhayemlaab* permite identificar una marcada inclinación por el empleo de triángulos, rombos y romboides, de tal razón que los postule aquí como sus formemas básicos. Otro formema frecuente es la espiral, aunque, por lo general, aparece integrada en las puntas laterales de los formemas triangulares (figs. 13a y 13b).

Es en el uso repetitivo de figuras de corte anguloso donde encuentro el aspecto formal de enlace más claro entre la figuratividad teenek prehispánica y la del *dhayemlaab*. Así, el *formema punta* encontraría correspondencias con el *formema triángulo* de la época actual. Por tanto, debe comprenderse el *dhayemlaab* como una obra en la que está implícita una fuerte idea de proyectividad y luminosidad. De hecho, el uso de estambres de acrilán parece reforzar lo que las propias formas expresan, ya que se los prefiere por ser más “brillantes”.<sup>74</sup>

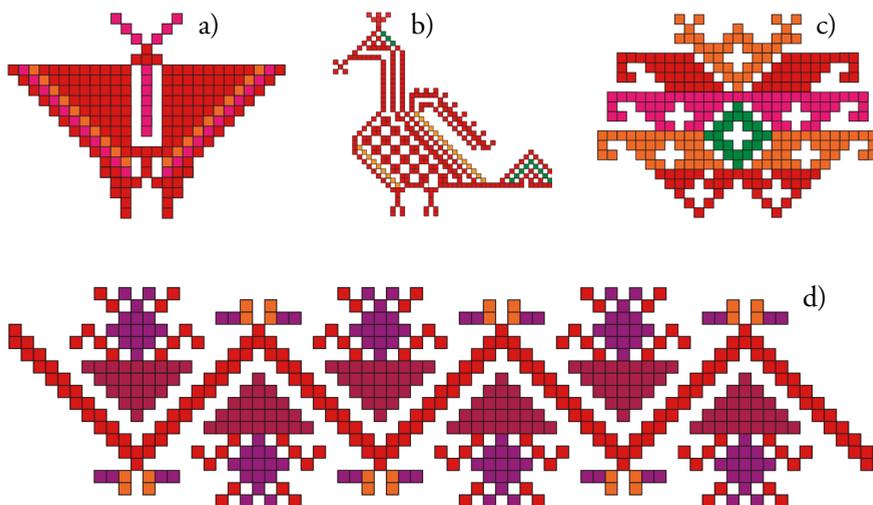
72. Véase, Rocha, *Tejer el universo* I, figs. 2 y 57, respectivamente.

73. En otro trabajo he abordado el tema de la integración regional por medio del análisis de la cerámica teenek prehispánica y la que aún elaboran hoy día los nahuas de Chililico, Hgo. Véase: Juan E. Candelaria, “Relaciones estilísticas e iconográficas entre la cerámica de Chililico, municipio de Huejutla, Hidalgo, y la cerámica huasteca del periodo Posclásico (900-1521 d.C.)”, en Arturo Gómez Martínez, coord., *La Huasteca y la Sierra Norte de Puebla. Estudios de la cultura nahua* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Veracruzano de la Cultura, 2022), 119-141. Véase también Guy Stresser-Péan, *El Sol-Dios y Cristo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Embajada de Francia en México, 2011).

74. Rocha, *Tejer el universo* I, 170.



13. Implicación del formema triángulo en los diseños bordados de un *dhayemlaab* (ca. 1950); a) vista frontal; b) vista posterior. Imágenes tomadas de Rocha, *Tejer el universo* (vid. *supra* n. 66), tabla 5.



14. El formema triángulo como base formal de los diseños bordados del *dhayemlaab*; a) mariposa; b) ave de posible significación ígnea; c) flor o mazorca de maíz; d) posible figuración de la serpiente de fuego o *xihucoatl*. Dibujos del autor según Rocha, *Tejer el universo* (vid. supra n. 66), tablas 9, 10, 11 y 23, respectivamente.

En las composiciones, el formema triángulo se emplea para dar lugar a figuras zoomorfas, fitomorfas y geométricas (figs. 14a, 14b, 14c y 14d). Entre las de tipo zoomorfo, destacan por su simplicidad figurativa, aquellas que representan mariposas (fig. 14a). La base formémica de las figuras de aves está en buena medida determinada por el triángulo; como tal, se le detecta en la cabeza, lo que recuerda su aplicación prehispánica (figs. 11b y 11c); o bien está implícito en la forma general del cuerpo, las alas y la cola (fig. 14b).

Respecto a las figuras fitomorfas, el formema triángulo es identificable principalmente en un diseño que los teenek relacionan con una flor o con la mazorca de maíz (fig. 14c). El diseño se logra a partir de la intercalación en un mismo eje de tres figuras triangulares complementadas con espirales ortogonales. Por lo general, en el conjunto se inserta un rombo que opera como centro visual y conceptual. Sugiero que estas figuras, al poseer un claro arreglo axial, se corresponden con el *mamalhuaztli* y las volutas prehispánicas, mientras que las intercalaciones triádicas podrían explicarse como una pervivencia del numeral ígneo.

Por último, el formema triángulo también se encuentra latente en un diseño de banda en zigzag que suele disponerse en el cuello del *dhayemlaab*, cuyos espacios intersticiales se complementan con figuras triangulares. El

antecedente prehispánico de dicho diseño remitiría a la serpiente de fuego, *xiucóatl* (fig. 14d).<sup>75</sup>

### *La estrella de ocho puntas*

Se trata de un signo figurativo constituido por ocho romboides opuestos, acomodados en cuatro pares y arreglados a partir de un centro común. Su diseño es compatible con el cosmograma mesoamericano que señala los cuatro rumbos del universo.<sup>76</sup> El aspecto cruciforme ha posibilitado su enlace con la figura de la cruz y con Cristo-Sol.<sup>77</sup> Además, la estrella de ocho puntas se ha vinculado con el planeta Venus como lucero del alba, con el término *chuzel oot'*, “gran estrella”.<sup>78</sup> Su disposición en el área central superior del *dhayemlaab*, cerca del corazón, la relaciona con la figura del caracol cortado, emblema venusino que identifica a Ehécatl-Quetzalcóatl (fig. 15).

### *La flor central*

La figura más importante del *dhayemlaab* es conocida como *ts'ejel wits* o “flor central”. Es la primera figura que se borda en la prenda, lo que le confiere un valor fundacional, y es a partir de ella que los demás diseños son distribuidos (fig. 16a).<sup>79</sup> Siempre se le borda cerca del vértice inferior del *dhayemlaab*, lo que la ubica en la sección corporal correspondiente al vientre femenino. Se le representa de dos formas: a manera de eje vertical intersecado por tres elementos lineales horizontales, rematados con siete diseños de estrellas o flores, o a

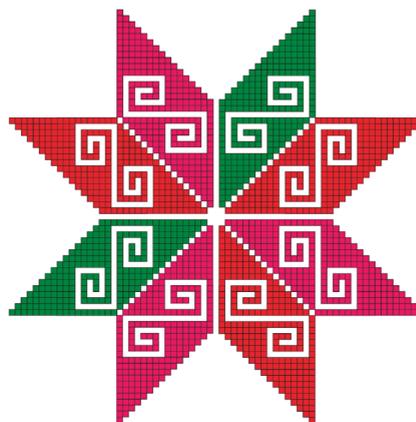
75. Rocha, *Tejer el universo* I, 108.

76. Arturo Gómez, *Arte textil potosino. Los tének: catálogo iconográfico* (Ciudad de México: Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2019), 44-47.

77. Rocha, *Tejer el universo* I, 191-192 y Claudia Rocha, “El camino de la estrella. Tradición textil de oriente a occidente, los *teenek* y los *wixaritari*”, en Arturo Gutiérrez del Ángel, ed., *Hilando al norte. Nudos, redes, vestidos, textiles* (Ciudad de México: El Colegio de San Luis/El Colegio de la Frontera Norte, 2012), 152.

78. Carlos de Tapia Zenteno, *Paradigma apologético y noticia de la lengua huasteca*, ed. René Acuña (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985 [1767]), 105.

79. Rocha, *Tejer el universo* I, 164.



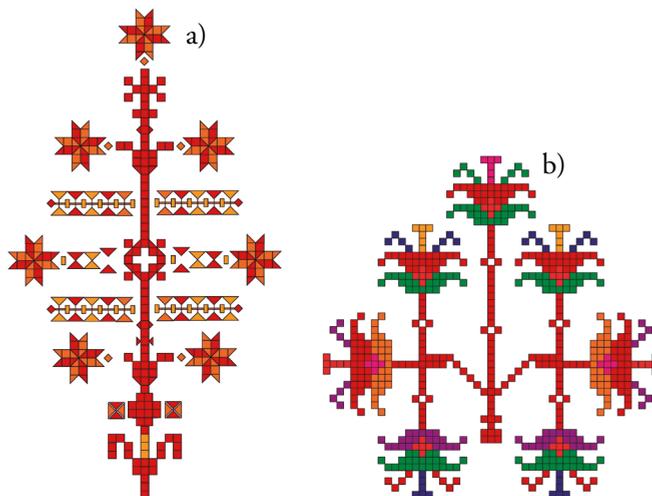
15. La estrella de ocho puntas. Dibujo del autor según Gómez, *Arte textil potosino* (vid. *infra* n. 76), 53.

partir del modelo conocido como árbol de la *Vida*, llamado *wajudh wits*, “flor o árbol extendido o desparramado” (fig. 16b).

Propongo aquí que los diseños de la *ts’ejel wits* y *wajudh wits* tienen su antecedente indígena en los diseños labrados en esculturas como *El adolescente* y *La apoteosis*, mediante los cuales se aludió en términos figurativos a Dhipaak y a Chicomexóchitl, ambas, entidades sagradas análogas de los teenek y nahuas de la Huasteca (fig.17a).<sup>80</sup> La relación compositiva entre la *ts’ejel wits* y *wajudh wits*, y su referente indígena, se afianza al desplegar uno a uno los paquetes de signos en la pierna derecha de *El adolescente*, donde queda el *mamalhuaztli* al centro y, a cada costado, el signo de la mazorca o llamarada de fuego (fig. 17b).

Los conjuntos figurativos anteriores se presentan a manera de una tríada que se instaura en orden ascendente en la obra plástica. En cada una de las repeticiones, las mazorcas van adquiriendo mayor tamaño, hasta alcanzar un total de siete; la más grande es aquella situada en el extremo superior del eje vertical, aspecto que también se ha identificado en las composiciones de la *ts’ejel wits* (fig. 18).

80. Chicomexóchitl o “siete flor” es el héroe cultural de los nahuas de la Huasteca, en los mitos prácticamente supera los mismos peligros y pruebas que Dhipaak, por tanto, se puede indicar que se trata de la misma figura sagrada que, durante la época virreinal, se asimiló a la figura de Cristo. Para una revisión comparativa sobre las afinidades entre ambas deidades, véase: Oswaldo Rosas, “La creación del maíz en las culturas del Golfo de México: los mitos de Chicomexóchitl, Dhipaak y Homshuk”, *Revista de Estudios Interculturales*, núm. 4 (2016): 86-101.

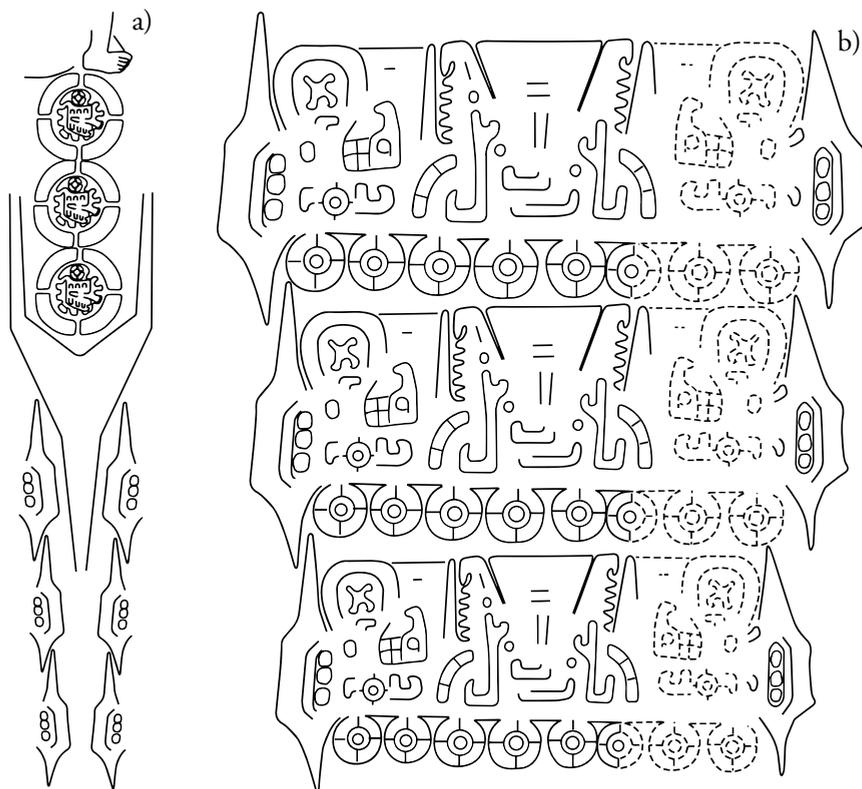


16. Diseños del árbol y flor extendida; a) *tʼejel wits*; b) *wajudh wits*. Dibujos del autor según Rocha, *Tejer el universo II* (vid. *infra* n. 90), tablas 13 y 12, respectivamente.

En los bordados teenek, el *mamalhuaztli* no aparece como tal; sin embargo, su presencia está implícita en las composiciones, cuando se define con la *tʼejel wits*, el centro y eje de simetría de la prenda. Súmese a este hecho que aquello que se muestra en el frente del *dhayemlaab* se repite en la parte posterior, de tal razón que al duplicar el par de *wajudh wits*, ubicados a cada costado de la *tʼejel wits*, se obtiene la imagen de los cinco postes cósmicos que sostienen la bóveda celeste, contenidos por el perímetro romboidal del *dhayemlaab*, figura que también constituye una imagen del cosmos y del Monte Sagrado.<sup>81</sup> ¿Acaso la figura axial desmembrada del M32 no se encuentra situada sobre un par de cráneos, contenida en un gran espacio romboidal delimitado por corrientes de líquido que manan de los cuellos de dos cuerpos femeninos decapitados? ¿Acaso el M32 no está constituido por cuatro figuras zoomorfas y tres antropomorfas femeninas de corte axial, que en total suman siete elementos? Coincido con Claudia Rocha cuando señala que la mujer que porta el *dhayemlaab* deviene en metáfora del centro del universo, en símbolo de la fertilidad que da origen y sustento a la vida, al personificar a la Pulik Miim-Tsabaal, “Gran Madre Tierra”.<sup>82</sup>

81. Alfredo López Austin, “Ícono, mito y su convergencia”, *Ciencias*, núm. 74 (2004): 12-13.

82. Rocha, *Tejer el universo I*, 187.

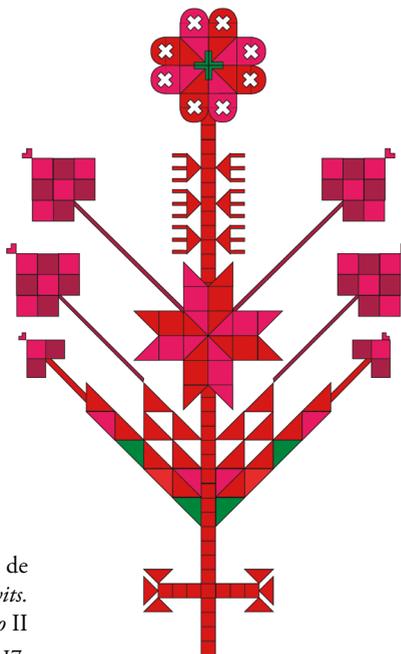


17. Diseños esgrafiados en la pierna derecha de la escultura *El adolescente*; a) sección posterior; b) sección frontal; las líneas punteadas son reconstrucción mía. Dibujos del autor según Castro-Leal, *El maíz y su transfiguración* (vid. *supra* n. 31), fig. 3.

Vuelvo al conjunto figurativo de siete mazorcas; me adhiero ahora a las ideas de Marcia Castro-Leal, quien propone que en la isotopía dual —vida vegetal-vida humana—, la mazorca más grande —la séptima— se transfigura en la imagen del recién nacido que *El adolescente* carga en su espalda.<sup>83</sup> En su propuesta, la autora no contempla el valor ígneo inherente al signo de la mazorca, de tal razón que la isotopía exigiría enlazar un tercer elemento: el Sol-Fuego. Westheim ya había asociado la figura del recién nacido con el astro rey.<sup>84</sup> La

83. Castro-Leal, “El maíz y su transfiguración”, 29-30.

84. Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* (Ciudad de México: Era, 1991), 308.



18. La proyección vertical y el orden creciente de las figuras vegetales en el diseño de la *tʼejel wits*. Dibujo del autor según Rocha, *Tejer el universo II* (vid. *infra* n. 90), tabla 17.

relación entre la figura de un neonato que después se convierte en Sol, también se ha reportado entre los nahuas de Huauchinango.<sup>85</sup> Un plato localizado en Platanito parece constatar la identificación aquí sugerida, al mostrar una figura semejante bordeada con elementos triangulares como confiriéndole cierta luminosidad.<sup>86</sup>

El dato etnográfico ofrece otro tipo de relaciones que refuerzan el valor genésico de la imagen descrita. Las figuras de las *tʼejel wits* y *wajudh wits* también tendrían relación con los *baatsikʼ*, seres que, según los teenek de Tantoyuca, cuentan de a siete (3+4), número que Ariel de Vidas<sup>87</sup> y Nava<sup>88</sup> han asociado con la configuración del universo (los tres niveles verticales y los cuatro rumbos horizontales). Ariel de Vidas agrega que en lengua teenek las palabras que

85. Guy Stresser-Péan, *El Sol-Dios y Cristo*, 571-572.

86. Véase, Claude Stresser-Péan, “La cerámica en contexto ritual”, fig. A.V.5, VH 65.

87. De Vidas, *El trueno ya no vive aquí*, 304.

88. Nava, “El Costumbre: ofrendas y música a Chikomexochitl”, 34.

comparten la raíz del número siete, *buk*, llevan implícita la idea de dispersión caótica, como los granos de maíz que caen al suelo de manera accidental, *buk udh*.<sup>89</sup> En este contexto el siete pertenece al universo del desorden, toda vez que los teenek de Tantoyuca, al convertirse al cristianismo, confirieron valores nefastos a sus creencias ancestrales. Entre los nahuas de la Huasteca, el siete es un número en esencia benéfico y se relaciona con el Sol.<sup>90</sup> La idea de dispersión expresada en los elementos figurativos vegetales de siete flores, mazorcas o estrellas del *dhayemlaab*, se asociaría, al igual que en la escultura de *El adolescente*, con el acto formativo del cosmos que tiene lugar cuando el Sol emerge como fuego celeste oriental, gracias al impulso que le confiere la fuerza centrífuga liberada por el bastón de Muxi', quien provoca el transcurrir del tiempo y la dispersión de la luz y los dones sobre la tierra.<sup>91</sup>

### *Los espacios de la memoria*

He procurado mostrar, mediante la visualidad propia de las obras, cómo es que algunas articulaciones de sentido en la figuratividad teenek posclásica han encontrado continuidad en la figuratividad teenek contemporánea. Gracias a que aún se emplean ciertos términos lingüísticos —la *evocación* de Severi— para referirse a figuras particulares como: *chuzel oot'*, *ts'ejel wits* y *wajudh wits*,

89. De Vidas, *El trueno ya no vive aquí*, 305.

90. En contraste, el término *buuk*, entre los teenek potosinos, parece no estar asociado a un aspecto benéfico o maléfico en especial; sin embargo, se le emplea para designar un diseño que en ocasiones sustituye la estrella de ocho puntas (Venus). Los términos son: *Buuk'laak* o *Buuk'Laax Tajaax*, “flor o luz esparcida”, respectivamente. Véase Claudia Rocha, *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo teenek II* (Ciudad de México: Gobierno del Estado de San Luis Potosí-El Colegio de San Luis, 2014), tablas 16a y 20d.

91. Respecto de Chicomexóchitl como deidad benéfica y otorgadora de dones, véase, por ejemplo: Danielle Gréco, “Notas para el estudio de la medicina tradicional en una comunidad náhuatl de la Huasteca hidalguense”, en Jesús Ruvalcaba y Gilberto Alcalá, coords., *Huasteca II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional. Arte y sociedad* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social, 1993), 51-73; Alan R. Sandstrom, *El maíz es nuestra sangre. Cultura e identidad étnica en un pueblo indio azteca contemporáneo* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social, 2010), 327-329; Rafael Nava, “El Costumbre: ofrendas y música a Chikomexóchitl en Ixhuatlán de Madero, Veracruz”, en Anuschka van't Hooft, coord., *Lengua y cultura nahua de la Huasteca* [DVD multimedia] (Ciudad de México: Centro de Ciencias Sociales y Humanidades-Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2012), 1-37.

se puede indicar que la figuratividad huasteca posclásica formaba parte de un arte de la memoria mucho más complejo. La aparente imposibilidad explicativa de las mujeres teenek para ampliar la información sobre el valor cosmogónico de alguna figura en especial parecería tener su origen en la fragmentación de su tradición cultural; empero, ha quedado demostrada la eficacia de los dispositivos figurativos como instrumentos de descarga y almacenamiento de información, a pesar de que la relación con el signo lingüístico se haya diluido. En este contexto, hacer *memoria plástica* al bordar un *dhayemlaab* supone la puesta en marcha de un acto de recordar un procedimiento figurativo que parece operar de manera independiente al procedimiento de la interpretación; es decir, pareciera que entre las mujeres teenek no hay mayor necesidad de explicar el sentido de las figuras, quizá, porque a éstas se las contempla ya como la sabiduría misma, y como tales, han sido conservadas de generación en generación —no exentas de adaptaciones— tanto en la praxis plástica como en la memoria visual. En efecto, Ariel de Vidas experimentó una situación similar cuando esperaba obtener de sus informantes teenek mayores datos sobre las danzas que realizaban en Loma Larga; sin embargo, no obtuvo los resultados esperados. Al respecto, refiere que la parquedad de las explicaciones quizá se deba a que lo que está visible y expuesto no requiere de exégesis, o bien, a que las danzas se encuentran divorciadas por completo de las prácticas y las creencias, a pesar de que se trata de la manifestación más ostensible del patrimonio cultural.<sup>92</sup>

Me parece que el anterior es un problema relacionado con aquello que se muestra y se oculta en el arte ritual indígena,<sup>93</sup> cuya posible respuesta no necesariamente se desarrollaría a partir de las hipótesis de Ariel de Vidas, sino de la integración y análisis de un *corpus* más amplio que contemple otro tipo de dispositivos *figurales*.<sup>94</sup> Hablo de aquellos utilizados en las prácticas rituales, mediante los cuales pueda determinarse si es en la profundidad de la vida

92. De Vidas, *El trueno ya no vive aquí*, 443; sobre una situación similar, entre los nahuas del norte de Veracruz, véase Alan R. Sandstrom, “El nene lloroso y el espíritu nahua del maíz: el cuerpo humano como símbolo clave en la Huasteca veracruzana”, en Jesús Ruvalcaba, coord., *Nuevos aportes al conocimiento de la Huasteca* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998), 65.

93. Para distintos enfoques sobre este tema en particular, véase Guilhem Olivier y Johannes Neurath, coords., *Mostrar y ocultar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones Históricas, 2017).

94. Didi-Huberman, *Ante la imagen*, 41-44.

comunitaria donde aún se fundamenta el sentido implícito, que no explícito, de expresiones culturales como el *dhayemlaab* y sus diseños bordados, o las danzas a las que alude la autora.

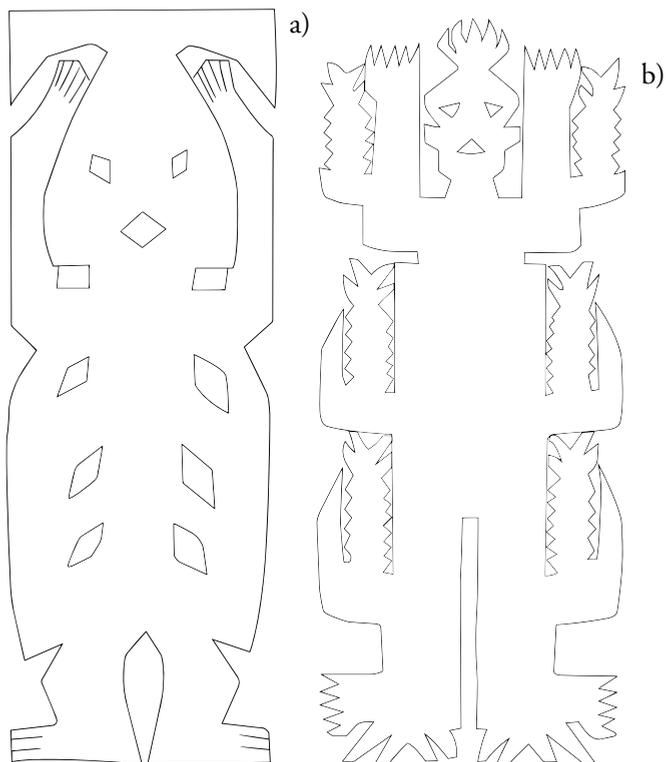
La manera en que se rinde culto a Chicomexóchitl entre los nahuas de la Huasteca puede arrojar luz al respecto. Si bien el *chikweyi xochi kwahuil*<sup>95</sup> o “árbol de siete flores” bordado en el *quechquemitl* nahua tampoco se asocia de manera explícita con Chicomexóchitl, la relación proyectiva y energética que lo vincula en el fondo con el evento creador puede rastrearse a partir de las relaciones espaciales, energéticas y proyectivas que se articulan en distintos tipos de objetos rituales. Entre los habitantes de Tepoxteco, Chicontepec, una de las adoraciones a Chicomexóchitl consiste en elaborar un montículo de mazorcas de arreglo radial y forma circular llamado *elotzacualli*, “pirámide de mazorcas”, en cuyo centro se coloca un racimo de flores de coyol que representan los rayos del Sol, mientras que sobre las mazorcas se colocan algunas velas encendidas que simbolizan la luz que dio origen al maíz.<sup>96</sup> Las velas, al situarse en la sección superior del conjunto, podrían corresponderse con la imagen del Sol que carga *El adolescente* en su espalda.

Las figuras de papel picado, por su parte, parecen dar cuenta de cómo el proceso psicológico de la memorización visual es facilitado por el arreglo mismo de los elementos constitutivos de la imagen, lo que, a la postre, posibilita el surgimiento de un nuevo dispositivo figural.<sup>97</sup> Así, los siete centros visuales latentes en los conjuntos de mazorcas de *El adolescente* y en la *ts'ejel wits*,

95. Rocha, *Tejer el universo* II, tabla 3a, fig. 3.

96. Otro arreglo floral que parece reproducir la imagen del árbol de siete flores es el *poloco*, adorno hecho de una vara tallada con un machete para obtener tiras que forman siete bolitas rizadas, que posteriormente son pintadas de color morado; véase, Victoriano de la Cruz, “Chicomexóchitl y el maíz entre los nahuas de Chicontepec: la continuidad del ritual”, *Politeja* 6, núm. 38 (2015): 135 y 143.

97. Sobre cómo es que el trabajo de la memoria visual es facilitado por medio de determinadas cualidades compositivas de la imagen, como la semejanza, el agrupamiento o el arreglo vertical, véase por ejemplo: Dwight J. Peterson y Marian E. Berryhill, “The Gestalt Principle of Similarity Benefits Visual Working Memory”, *Psychon Bull Rev*, núm. 20 (2013): 1282-1289; Lisa Durrance, “Stimulus Familiarity Improves Consolidation of Visual Working Memory Representations”, *Atten Percept Psychophys*, núm. 77 (2015): 1143-1158; Laura Dempere-Marco, *et al.*, “A Computational Study of Visual Working Memory Capacity in the Presence of Saliency Effects”, *BMC Neuroscience*, núm. 12, supl. 1 (2011): 64; Renée Raphael, “Teaching through Diagrams: Galileo’s Dialogo and Discorsi and his Pisan Readers”, en Jardine y Fay, *Observing the World through Images*, 201-230.



19. Agrupaciones formales de siete elementos en figuras de papel recortado; a) imagen de *ejécatl* o viento, figura redibujada según Sandstrom, *El maíz es nuestra sangre* (vid. supra n. 91), 355; b) *Chicomexóchitl*, figura redibujada según Guy Stresser-Péan, *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 225.

continúan replicándose en las figuras de papel, donde se identifica que éstas poseen tres oquedades a cada costado del torso, y una más grande a manera de boca. Entre los otomíes de la Huasteca, las imágenes de Chicomexóchitl siguen el mismo principio, empero, los siete centros plásticos están ubicados en el extremo periférico de la figura (figs. 19a y 19b).

Algunas plegarias a Chicomexóchitl de las que se tiene noticia refuerzan el sentido genésico y solar de los dispositivos figurativos y figurales aquí analizados. Las plegarias son bastante cristalinas y no ahondaré en ellas; sin embargo, considero útil introducirlas con un fragmento del texto con el que Roberto

Williams las presenta: “La exclamación clave en el rezo: ¡retoñaste! padre Jesucristo, indica claramente que el maíz es una manifestación de Dios. Esta manifestación, en época prehispánica se llamó Chicomexóchitl”.<sup>98</sup> Algunas de las plegarias dicen lo siguiente:

VIII

Te ofrendaremos tu ropita  
te ofrendaremos una velita  
por donde viene Dios  
por donde su luz viene

XIV

Por donde llegó Dios  
por donde viene alumbrando  
por donde viene resplandeciendo  
te di una flor Chicomexóchitl  
te di una lucecita.<sup>99</sup>

Cabe preguntarse si, en efecto, el arte ritual indígena requiere de una exégesis que constate su funcionalidad simbólica y si la ausencia de ésta puede explicarse como resultado de un fenómeno de fragmentación de la memoria. Los ejemplos nahuas analizados, donde los dispositivos figurales —de clara tradición indígena— son completamente funcionales en la práctica ritual, parecen dar cuenta de que su operación no se ciñe a la lógica ilustracional y, por tanto, su presentación como unidad de sentido no exige que alguno de sus componentes se nombre o explique como una imagen específica de la divinidad. Los dispositivos figurativos y figurales alcanzan su eficacia en el enlace de muy diversos componentes de la esfera de la experiencia humana, por lo que pueden operar como modelos que se encuentran cargados de evidencia.<sup>100</sup> Téngase en cuenta que la potencia proyectiva de Dhipaak y Chicomexóchitl, a la cual se alude en las objetivaciones plásticas, mitológicas, lingüísticas y rituales, se encuentra latente en el evento de la aurora y en el brote de las espigas del maíz. Así, las operaciones quiméricas en las que se sostiene un arte de la memoria deben

98. Roberto Williams, “Chicomexóchitl”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 46 (1968): 261.

99. Williams, “Chicomexóchitl”, 265-267.

100. Gottfried Boehm, “Conocimiento icónico. La imagen como modelo”, en *Cómo generan sentido las imágenes. El poder del mostrar*, trad. Linda Báez Rubí (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 142-145.

contemplar, en su justa dimensión, aquellos actos icónicos que tienen lugar en el mundo, que funcionan como detonantes de procesos reflexivos e intelectuales que pueden llevar a la construcción de un determinado tipo de conocimiento.<sup>101</sup> Si los dispositivos figurativos y figurales de los teenek y nahuas aún perviven y son funcionales, sería en parte porque también se encuentran profundamente anclados a eventos de suma relevancia para la vida comunitaria, tales como el tránsito diario del Sol por la bóveda celeste y el ciclo de crecimiento del maíz. ❀

101. Bredekamp, *Image Acts*, 18-20.

N.B. Expreso mi agradecimiento a Conahcyt por haber apoyado la realización de la presente investigación, en el marco del programa de Estancias Posdoctorales por México, CVU 828353.

## *Los epígrafes de la pintura mural conventual del Altiplano Central en la Nueva España (siglo XVI)*

### *The Epigraphs of the Conventual Mural Painting of the Central Highlands in New Spain (16th century)*

Artículo recibido el 13 de noviembre de 2023; devuelto para revisión el 17 de abril de 2024; aceptado el 15 de mayo de 2024, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2024.125.2869>.

**Aban Flores Morán** Universidad Nacional Autónoma de México, México, Centro de Enseñanza para Extranjeros, [aflores@cepe.unam.mx](mailto:aflores@cepe.unam.mx), <http://orcid.org/0000-0002-2387-6190>

**Líneas de investigación** Arte indocristiano; pintura mural conventual; arte del Posclásico en el Altiplano Central.

**Lines of research** Indo-Christian Art; conventual mural painting; Postclassic Art in the Central Highlands.

**Publicación más relevante** “El desarrollo de la pintura mural conventual de la Orden de San Francisco en el Altiplano Central de México (siglo XVI)”, *Itinerantes*, núm. 17 (2022): 8-40.

**Eugenio Martín Torres Torres** Universidad Santo Tomás, Colombia, [idhqro@yahoo.com.mx](mailto:idhqro@yahoo.com.mx), <http://orcid.org/0000-0001-9077-4293>

**Líneas de investigación** Orden de predicadores; evangelización; Nueva España; Nuevo Reino de Granada.

**Lines of research** Order of Preachers; evangelization; New Spain; New Kingdom of Granada.

**Publicación más relevante** Editor de *Orden de predicadores. 800 años*, 5 tomos (Bogotá: Universidad Autónoma de Villavicencio, 2017-2020).

**Resumen** Los epígrafes en la pintura mural conventual han sido poco estudiados. Este artículo busca subsanar esta omisión, al centrarse en el análisis detallado de ellos. Nuestra investigación se enfoca en las inscripciones pintadas en los conventos del Altiplano Central en el siglo XVI. El propósito es comprender los valores subyacentes que se pretendían destacar, el público al que se dirigían estos mensajes y las semejanzas

y diferencias entre las frases empleadas por las órdenes mendicantes. Además de descifrar estos textos, también exploramos su relación con los lugares en los que se ubican, con el fin de discernir el propósito y significado que otorgaban a su respectivo espacio. Así, concebimos los epígrafes no como meras inscripciones estáticas, sino como directrices activas destinadas a guiar a las personas hacia una conexión más íntima y profunda con lo divino.

**Palabras clave** Epígrafe; pintura mural; órdenes mendicantes; Nueva España; convento.

**Abstract** The epigraphs in conventual mural painting have been little studied. This article seeks to address this oversight, focusing on the detailed analysis of these texts. Our research focuses on the epigraphs painted in the convents of the central highlands in the 16th century. The aim is to understand the underlying values that were intended to be highlighted, the audience these messages were directed at, and the similarities and differences in the texts used by the mendicant orders. In addition to deciphering these texts, we also explore their relationship with the places they are located, in order to discern the purpose and meaning that each text gave to its respective space. Thus, we conceive of the epigraphs not as mere static inscriptions, but as active directives intended to guide people towards a more intimate and deep connection with the divine.

**Keywords** Epigraph; mural painting; mendicant orders; New Spain; convent.

ABAN FLORES MORÁN  
EUGENIO MARTÍN TORRES TORRES  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS VILLAVICENCIO

## *Los epígrafes de la pintura mural conventual del Altiplano Central en la Nueva España (siglo XVI)*

La cristianización de Mesoamérica fue un proceso crucial en la historia de México. Sin embargo, la transformación de la vida cotidiana, las creencias y la visión del mundo de los habitantes no se produjo de manera abrupta. Fue un cambio gradual que se desarrolló a lo largo de décadas y, en muchos casos, siglos. Este periodo, profundo y extenso, dejó huellas imborrables en la cultura y la sociedad del país.

La evangelización de la población, que en gran medida justificaba la conquista del territorio y la presencia de los españoles, fue intensa en el Altiplano Central<sup>1</sup> durante el siglo XVI. Ahí, las tres principales órdenes mendicantes—franciscanos, agustinos y dominicos— desarrollaron una tarea propia y una visión única acerca de cómo y qué se debía comunicar a los habitantes nativos.

Inicialmente, los religiosos ocuparon edificios prehispánicos y los adaptaron al culto cristiano. Con el tiempo surgieron los imponentes conjuntos conventuales que todavía existen en gran parte del territorio mexicano. Las edificaciones presentaban murales con guardapolvo rojo en la parte inferior, escenas de la vida de Jesús en el centro, imágenes de santos y frailes en los pilares, grutescos

1. El Altiplano Central abarca total o parcialmente los estados de Hidalgo, Estado de México, Tlaxcala, Morelos, Puebla y la Ciudad de México.

acompañados por frases en latín en la parte superior, y simulaciones de artesonados en los techos. En la actualidad, muchos de estos elementos, aunque todavía reconocibles en su forma, sufren de deterioros como lagunas, grietas y repintes que comprometen la visión original de estas imágenes.

La pintura mural conventual del siglo XVI posee un valor indiscutible. A pesar de ello, aún persisten aspectos por explorar y comprender, incluyendo el uso y significado de los epígrafes. Este artículo explora la función y significado de estos escritos, considerando su contexto arquitectónico, los principios teológicos o litúrgicos de la orden mendicante y el público al que estaban dirigidos. El análisis se enfoca en los 16 conventos del Altiplano Central, en donde aún se pueden encontrar rastros de estas inscripciones.

### *¿Qué es un epígrafe?*

*Epígrafe* es un término de origen griego formado por el prefijo *epi-* (“sobre”) y *graphein* (“grabar”, “escribir”). En arquitectura, un epígrafe refiere a una inscripción integrada en un edificio, que puede abarcar citas literarias, poemas, fechas conmemorativas, finalidades constructivas, relatos y otros datos relevantes. Estas inscripciones no son meros ornamentos, sino que transmiten información significativa sobre la construcción, la función y el propósito de los espacios. Asimismo, muestran los principios y valores del público al que estaban destinadas. Funcionan como un puente entre la estructura física y la narrativa cultural, que otorga a la edificación una dimensión más profunda y contextual que va más allá de su forma y función.

En el contexto de los conjuntos conventuales novohispanos, los epígrafes cumplían tres funciones esenciales: nombrar, recordar y datar. Identificaban los lugares, advocaciones y santos a los que se dedicaba el edificio. Eran marcas temporales para indicar la fecha de edificación o intervenciones de la construcción. Sin embargo, su función más destacada era hacer hincapié en los principios religiosos, teológicos, morales y las reglas de cada orden por medio de citas bíblicas, frases de teólogos o autores clásicos.

Los dos primeros propósitos son claros en las inscripciones grabadas en las piedras de los muros.<sup>2</sup> En las pinturas murales las citas religiosas son más evi-

2. En el convento de Tochimilco se inscribió el nombre “Sancta Maria Assumptio Ocopetlayucan”; en el de Huaquechula, se registró la fecha de construcción “Peñalosa Julio año 1569”,

denes. Ahí, los textos se extendían por todo el espacio, transformándolo y otorgándole un significado particular.

*Alabar y adorar. Los textos pintados en los templos*

El primer espacio al que accedía una persona cuando entraba al conjunto conventual era el atrio, con su gran cruz al centro y cuatro capillas a cada lado. Al fondo se encontraban la iglesia, la capilla abierta y el convento.

Las paredes de la iglesia se adornaban con epígrafes que expresaban reverencia, alabanza, gratitud y devoción. En los muros del templo de Tepeji del Río, por ejemplo, originalmente había un fragmento del himno litúrgico *Gloria in excelsis Deo*, cuya traducción es “Gloria en los altos Cielos a Dios y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad. Te alabamos, te bendecimos, te adoramos, te glorificamos, te damos gracias por tu inmensa gloria” (fig. 1).<sup>3</sup> Este himno celebra el poder y la bondad de Dios, y eleva los pensamientos de los fieles hacia lo divino.

En un repinte realizado en esta iglesia, se reemplazó el Gloria con la oración bíblica del Avemaría: “Dios te salve María, llena eres de gracia, el Señor es contigo. Bendita tú eres entre todas las mujeres”. Esa alabanza desinteresada, sin peticiones a María, refleja la importancia que poco a poco cobró la Virgen en la evangelización de la Nueva España, como símbolo de santidad y poder, así como figura de devoción.

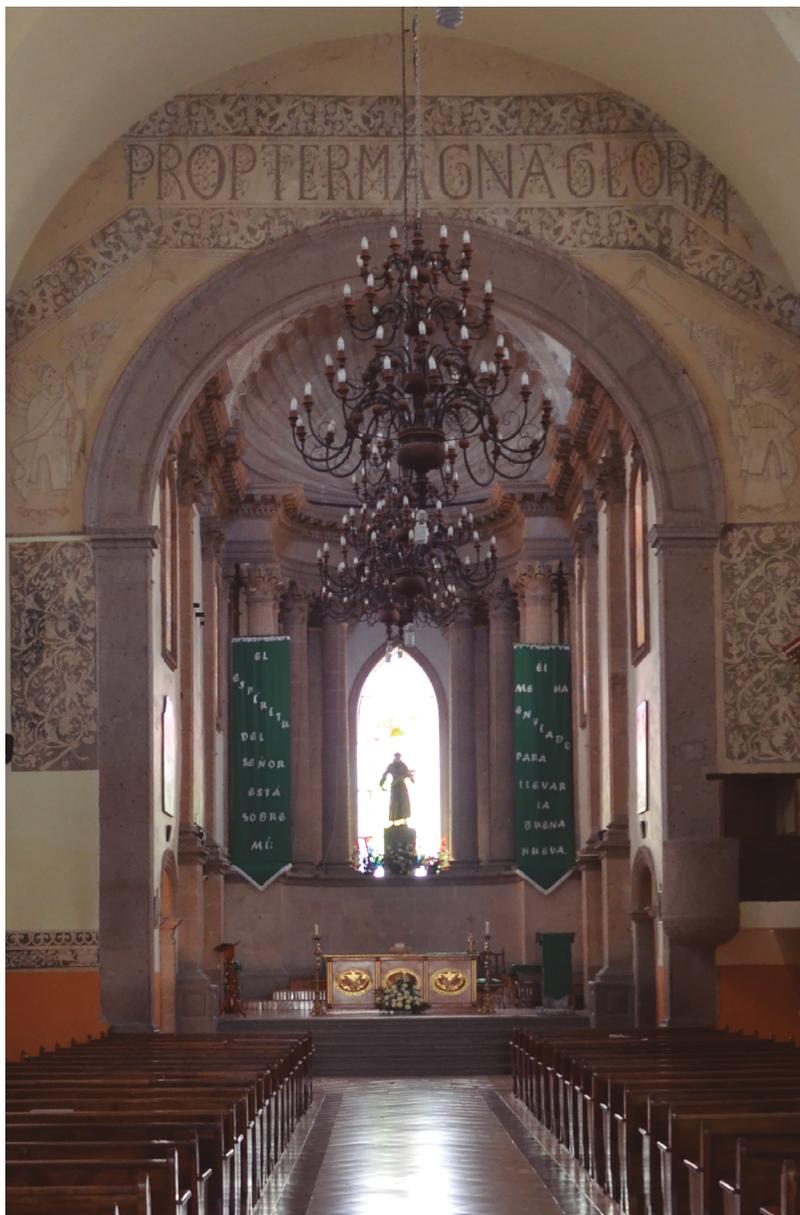
Otro ejemplo es la iglesia de Tecamachalco donde se observa un epígrafe que inicia con: “Señor, bendice esta casa...”, el cual forma parte de una antifona que se solía cantar durante la ceremonia de consagración del templo.<sup>4</sup> Este

---

junto al signo calendárico prehispánico 12 casa, y en la portada de la iglesia de Cuitzeo se encuentran las citas bíblicas: “Laudate dominum de celis” (¡Alabad al Señor desde el cielo! Ps 148, 1) y “Sagittaveras tu Domine, cor meum caritate tua” (Habías traspasado tú, Señor, mi corazón con las flechas de tu amor). Para las traducciones bíblicas, se hará uso de la Biblia de Jerusalén, conocida por su rigor y precisión (*Biblia de Jerusalén* [Ciudad de México: Porrúa, 2009]).

3. Las inscripciones en latín se han traducido al español para facilitar la lectura. Cuando el epígrafe original esté en español, se indicará en una nota al pie. Para ver las versiones en latín, véase el anexo al final del artículo.

4. El texto completo es: “Señor, bendice esta casa que he edificado en tu nombre. Escucha desde lo alto del trono de tu Gloria las plegarias de los que vengan a este lugar”, en Eduardo Carrero Santamaría y Gloria Fernández Somoza, “El conjunto epigráfico de San Miguel de



1. Ábside de la iglesia de Tepeji del Río. Foto: Aban Flores Morán, 2018. SECULT.-INAH.-MÉX "Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

texto no sólo es una súplica por la protección divina, sino también reconoce a Dios como fuente de todas las bendiciones.

Esta inscripción encuentra paralelos en el epígrafe de la nave de Malinalco que reza: “Entraré con víctimas en tu Casa, cumpliré mis promesas, las que hicieron mis labios y en la angustia pronunció mi boca” (*Ps* 66, 13-14).<sup>5</sup> Ambas inscripciones, en sus respectivos contextos, expresan gratitud a Dios, y recuerda a los feligreses la importancia de la fidelidad y el cumplimiento de su palabra.

### *El baptisterio, la sacristía y el coro*

Junto a los textos ubicados en la nave principal de las iglesias, en distintas áreas del templo se insertaban inscripciones específicas que resaltaban el significado de las actividades sacramentales y litúrgicas que se llevaban a cabo en esos espacios. Por ejemplo, el sotocoro de la iglesia de Yecapixtla se utilizó como baptisterio y las paredes que rodean la pila bautismal están decoradas con grutescos y epígrafes que enfatizan este sacramento. Uno de los escritos dice: “Bautizaban con agua y esperanza y todos somos purificados” (fig. 2).<sup>6</sup> Esta inscripción formaba parte de una antífona que se cantaba en la fiesta de la Epifanía<sup>7</sup> para resaltar el bautismo como el inicio de la vida cristiana y la purificación del pecado original. Después de esa inscripción, se observan dos versículos de Corintios que acentúan la importancia del bautismo y su papel en la vida cristiana. El primero, “Por la gracia de Dios, soy lo que soy” (*Cor* 15, 10), forma parte de un discurso teológico que subraya la soberanía divina sobre el destino humano. En la Edad Media, se solían pintar zodiacos en los baptisterios para simbolizar que dicho sacramento eliminaba cualquier predestinación.<sup>8</sup> Cuando esta

---

Neila (Burgos) y el ceremonial romano de consagración de iglesias”, *Anuario de Estudios Medievales* 1, núm. 35 (2005): 396-397.

5. Martín Olmedo Muñoz, “Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino” (tesis de doctorado en Historia, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2012), 51.

6. *Ordo baptizandi iuxta ritum S. R. Ecclesiae* (Venecia: Iohannem Variscum & Socios, 1580), 158.

7. John Patrick Crichton y Sir Ernest Alfred Wallis Budge, *The Blessing of the Waters on the Eve of the Epiphany* (Oxford: Oxford University Press, 1901), 32.

8. Luis A. Grau Lobo, *Pintura románica en Castilla y León* (Valladolid: Junta de Castilla y



2. Sotocoro de la iglesia de Yecapixtla. Foto: Aban Flores Morán, 2018.

ceremonia llegó a la Nueva España, se comenzaron a pintar antiguos calendarios rituales (*tonalpohualli*) y signos calendáricos prehispánicos en el baptisterio para refutar la creencia indígena de que el día de nacimiento determinaba la suerte de una persona en la vida.<sup>9</sup> En este contexto, la frase anterior reconoce que cualquier mérito o éxito dependía de la providencia de Dios.

El segundo versículo, “Si alguno destruye el templo de Dios, Dios le destruirá a él” (*Cor 3, 17*), tiene un doble sentido. Literalmente, advierte sobre las consecuencias de dañar la iglesia. Pero, desde la perspectiva de la teología paulina, que ve al cuerpo humano como el templo del Espíritu Santo, alerta que las prácticas idólatras corrompen el santuario de Dios, presente en cada persona bautizada, y traen consigo consecuencias severas.

---

León/Consejería de Educación y Cultura, 2001), 71-72.

9. Aban Flores Morán, “Cambios y continuidades de la pintura mural conventual del Altiplano Central (1521-1640). Orígenes, tradiciones, técnicas y estilos” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2021), 541.

En el otro extremo estaba la sacristía, lugar donde se guardaba todo lo necesario para la misa y donde los frailes presbíteros se preparaban para consagrar las especies y entrar en contacto con lo divino. En Malinalco, por ejemplo, se encuentra la advertencia: “Así que cada cual se examine interiormente antes de comer el pan y beber del cáliz” (*Cor* II, 28).<sup>10</sup> Sentencia que sugiere el examen previo de conciencia por parte de los celebrantes para acercarse al sacramento en estado de gracia.

Por otro lado, en Epazoyucan, se plasmaron dos frases que reflejan la reverencia y humildad solicitadas al celebrante durante el sacrificio de la misa: “Pero yo, por lo mucho que nos quieres, me atrevo a entrar en tu Casa, a postrarme ante tu santo Templo, lleno de respeto hacia ti” (*Ps* 5, 8) y “Tus sacerdotes se vistan de fiesta, griten de alegría tus amigos” (*Ps* 132, 9).<sup>11</sup>

El último espacio del templo que tenía un significado especial era el coro, lugar donde los frailes rezaban juntos las horas litúrgicas. En Epazoyucan se pintó una frase de la Regla de San Agustín: “Ser constantes en la oración a la hora y tiempos designados”,<sup>12</sup> para recordar a los frailes la necesidad de la disciplina diaria de la oración, como signo de su consagración religiosa.

### *El convento: entre el pueblo y los frailes*

Durante la época novohispana, los conventos se convirtieron en espacios de encuentro e interacción entre las comunidades y los frailes. En este contexto se entrelazaban y, a veces, se enfrentaban diferentes tradiciones, culturas y perspectivas del mundo. Los epígrafes pintados en las paredes de estas edificaciones reflejan la compleja naturaleza de los encuentros, al revelar las relaciones intrincadas y las diversas funciones que cumplía cada espacio.

El portal de peregrinos y la portería eran umbrales que marcaban la transición de lo terrenal a lo divino. En el portal de peregrinos de Zacualpan de Amilpas, que en ocasiones fungía como capilla abierta, se resalta la virtud requerida por los frailes para habitar en el convento: “Yahvé, ¿quién vivirá en tu tienda?, ¿quién habitará en tu monte santo? El de conducta íntegra que actúa con rectitud” (*Ps* 15, 1-2). Asimismo, en la portería del convento de Acolman la

10. Olmedo Muñoz, “Espiritualidad, temporalidad”, 45.

11. Olmedo Muñoz, “Espiritualidad, temporalidad”, 71.

12. San Agustín, *Obras completas. LX* (Madrid: BAC, 1991), 566.

transformación espiritual se resume con las palabras de Jacob: “¡Qué temible es este lugar! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo!” (*Gen* 28, 17).<sup>13</sup> Esta cita anuncia la presencia divina en el edificio, al señalar el lugar como un vínculo sagrado entre la tierra y el cielo, entre lo humano y lo celestial.

### *El claustro bajo. Un espacio de encuentro*

Al cruzar la portería, se ingresaba al claustro bajo: un patio rodeado por una galería porticada, soportada por pilares o columnas. Esta galería servía de deambulatorio y era un lugar donde se entrelazaban las vidas de la población y los frailes. Los epígrafes en sus paredes destacaban cuatro principios: la santidad del sitio; la relevancia de la vida comunitaria; la fe y la confianza en Dios; así como la importancia de la oración y la devoción.

En el claustro bajo de Malinalco, la consagración y majestuosidad del convento se manifestaban con la antífona: “¡Qué asombroso es este lugar! Es nada menos que la casa de Dios; ¡es la puerta del Cielo!”, la cual era cantada durante las consagraciones de las iglesias, y en este contexto subrayaba la transición de lo profano a lo sagrado.<sup>14</sup> En este mismo convento se aprecia otra inscripción que refuerza el carácter divino del espacio y su fortaleza con las palabras: “Ésta es la casa del Señor, sólidamente edificada, bien asentada sobre roca firme. Bendice esta casa”.<sup>15</sup>

En el convento de Atotonilco el Grande la exaltación de la vocación religiosa de los frailes y su llamado a la predicación del evangelio se distingue con el epígrafe: “Pero vosotros sois linaje elegido, sacerdocio real, nación santa, pueblo adquirido, para anunciar las alabanzas de Aquel que os ha llamado de las tinieblas a su admirable luz” (1 *Ptr* 2, 9-10).<sup>16</sup> Esta frase se complementa con el mandato divino de llevar una vida de obras fraternas y caritativas, al recordarles que Dios conoce todo: “Si alguno que posee bienes materiales, ve que su hermano está necesitado y le cierra sus entrañas, ¿cómo puede residir en él el amor de Dios? Hijos míos, no amemos de palabra, sólo con la boca,

13. Olmedo Muñoz, “Espiritualidad, temporalidad”, 99.

14. *Breuiarium romanum, ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum Pii V. Pont. Max iussu editum* (Venecia: apud Iuntas, 1573), 472v.

15. Olmedo Muñoz, “Espiritualidad, temporalidad”, 99.

16. Ana Luisa Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe. El convento de San Agustín de Atotonilco el Grande* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1993), 142-143.

sino con obras y según la verdad. En esto sabremos que somos de la verdad, y tendremos nuestra conciencia tranquila ante él” (1 *Io* 3, 17-19).

En los claustros bajos de Acolman y de Atotonilco pueden leerse un par de epígrafes que subrayan la fe y la confianza en Dios como refugio, guía y protector. Al primer sitio corresponde la inscripción: “En ti, Yahvé, me cobijo, ¡nunca quede defraudado! ¡Líbrame conforme a tu justicia [...]!” (*P* 31, 2), y al segundo, la afirmación: “Feliz el varón que llena con flechas su aljaba; no se avergonzará cuando litigue con sus enemigos en la puerta” (*P* 127, 5).

La promesa de protección divina se hallaba intrínsecamente vinculada con la fidelidad, humildad, fervor y las buenas acciones de las personas. Mandato descrito con claridad en el claustro bajo de Malinalco en un epígrafe que refiere:

Mi ser languidece anhelando los atrios de Yahvé; mi mente y mi cuerpo se alegran por el Dios vivo. Hasta el gorrión ha encontrado una casa, para sí la golondrina un nido donde poner a sus crías; ¡Tus altares, Yahvé Sebaot, rey mío y Dios mío! Dichosos los que moran en tu casa y pueden alabarte siempre; dichoso el que saca de ti fuerzas cuando piensa en las subidas. Al pasar por el valle del Bálsamo, lo van transformando en hontanar y las lluvias lo cubren de albercas (*P* 84, 3-7).<sup>17</sup>

Este pasaje evoca la alegría y consuelo que experimentan quienes dedican su vida a Dios. La referencia sutil al gorrión y a la golondrina subraya que en la casa de Dios todos hallan protección y acogida.

En el convento de Acolman, esta idea también se expresa en un breve fragmento, pero significativo: “con quien me unía dulce intimidad en la Casa de Dios!” (*P* 55, 15).<sup>18</sup> Palabras que evocan a la comunidad de creyentes, unidos por una vida fraterna y su fe compartida

Por último, en el claustro bajo del convento de Malinalco se advierte claramente: “En el oratorio, nadie haga otra cosa sino aquello para lo que ha sido hecho, de donde le viene el nombre; para que, si acaso algunos, aún fuera de las horas señaladas y de mutuo acuerdo, en sus ratos libres, quisieren orar, no se lo impida el que hubiere pensado hacer allí otra cosa”.<sup>19</sup> Esta instrucción adquiere sentido a finales del siglo XVI, cuando la evangelización declinaba en el

17. Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise Garden Murals of Malinalco* (Austin: University of Texas Press, 1993), 155.

18. Olmedo Muñoz, “Espiritualidad, temporalidad”, 120.

19. San Agustín, *Obras completas*, 566.

centro de México y la meditación y la oración se convertían en las labores centrales de los frailes.

### *La imagen y su carácter didáctico*

Los programas pictóricos del claustro bajo tenían el propósito didáctico de transmitir enseñanzas cristianas. Estaban diseñados con meticulosidad y tenían el objetivo de ser comprensibles para la población local, a veces con símbolos prehispánicos o epígrafes que explicaban las imágenes, lo que aseguraba una comunicación efectiva y accesible para todos.<sup>20</sup>

En el convento de Atotonilco el Grande, la colaboración entre la imagen y el texto es evidente. Las escenas de La Pasión se complementan con epígrafes que enmarcan y contextualizan cada representación.<sup>21</sup> Por ejemplo, en el mural de *La crucifixión* se encuentra la frase: “Oíd, cielos; escucha, tierra, que habla Yahvé: ‘Hijos crié y saqué adelante, pero se rebelaron contra mí [...]’” (*Is* 1, 2). En la escena de *La transfixión*, se cita: “Verdaderamente éste era hijo de Dios” (*Mt* 27, 54). Luego, en el mural de *La Piedad* se acompaña de la frase conmovedora: “Vosotros que pasáis por el camino, mirad, fijaos bien si hay un dolor parecido al dolor que me atormenta” (*Lam.* 1, 12) (fig. 3).<sup>22</sup> Estos epígrafes profundizan la experiencia del espectador, y lo conectan emocionalmente con la pasión de Cristo.

Por otro lado, el programa pictórico del convento de Chimalhuacan-Ozumba se dispuso en las arcadas, con las escenas en las esquinas y los textos sobre

20. El vínculo entre los epígrafes y las escenas en las pinturas murales aún requiere un análisis más profundo. Sin embargo, existen investigaciones que demuestran cómo la integración de imágenes con elementos orales y textuales ha enriquecido el potencial epistémico de las representaciones visuales. Estos estudios incluyen el trabajo de Berenice Alcántara Rojas, “Fragmentos de una evangelización negada. Un ‘ejemplo’ en náhuatl de fray Ioan Baptista y una pintura mural del convento de Atlhuetzia”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XX, núm. 73 (1998): 69-85; Eumelia Hernández, Sandra Zetina Ocaña, Jaime Cuadriello y Elsa Minerva Arroyo Lemus, “Exégesis y visión de la Pasión: los murales del claustro agustino de Atotonilco, entre templos y obsidianas”, en Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero, eds., *Materia americana: el cuerpo de las imágenes hispanoamericanas: (siglos XVI a mediados del XIX)* (Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2020): 241-257.

21. Sohn Raeber, *Entre el humanismo*, 126-142.

22. Además, en la escena del Descendimiento, aparece un texto apenas legible: “reper[...]ss [...]cvns”, en Sohn Raeber, *Entre el humanismo*, 132.



3. Mural de *La Piedad*, Atotonilco el Grande. Foto: Aban Flores Morán, 2018.

los arcos. El primer cuadro de la arcada sur presenta a un hombre arrodillado ante un ángel y una filacteria que dice: “Piedad de mí, oh Dios, por tu bondad [...]” (*Pz* 51, 3). Luego, se representa la expulsión de Adán y Eva, acompañada de la frase: “Comerás el pan con el sudor de tu rostro, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado” (*Gen* 3, 19) (fig. 4).<sup>23</sup>

A lo largo de la arcada oeste, se distingue la Anunciación. A la derecha, María recibe al Espíritu Santo con las palabras: “¿Cómo será esto posible, si no conozco varón?” (*Lc* 1, 34). Aunque en el otro extremo, la imagen del arcángel Gabriel se ha perdido, se conserva la frase: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra” (*Lc* 1, 35).

En el muro norte se observa al evangelista Juan y lo que parecen ser las garras de un águila junto a la oración: “Temed a Dios y dadle gloria, porque ha

23. Aban Flores Morán, “La pintura mural de los conventos dominicos en la Nueva España (1530-1590). Entre el blanco y negro de la oración y el rojo de la opulencia”, en Eugenio Martín Torres Torres, ed., *Arte y hagiografía, siglos XVI-XX* (Bogotá: Universidad de Santo Tomás de Aquino, 2019), 60-61.



4. Representación de *La expulsión de Adán y Eva*. Convento de Chimalhuacan-Ozumba. Foto: Aban Flores Morán, 2013.

llegado la hora de su Juicio” (*Ap* 14, 7). Al otro lado, una figura no identificada se acompaña del texto, “Yo soy la voz del que clama en el desierto: Rectificad el camino del Señor, como dijo el profeta Isaías” (*Io* I, 23).

Este programa resalta la liberación del pecado con la segunda llegada de Cristo y el juicio para aquellos que persisten en sus malas conductas. Por tanto, concluye con Marcos el Evangelista y la amenaza: “Todo árbol que no da buen fruto es cortado y arrojado al fuego” (*Mt* 7, 19). A continuación, aparece Lucas, reconocible por el toro a sus pies, con la reiteración: “Si no os convertís, todos pereceréis del mismo modo” (*Lc* 13, 3).

### *Las capillas de las cofradías y la nueva veneración*

El claustro bajo desempeñaba diversos propósitos: para los frailes, se convertía en un espacio dedicado al silencio, la oración mental y la contemplación; mientras que para la población se transformaba en un ámbito de evangelización,



5. Inscripción en la capilla de san Miguel Arcángel en el claustro bajo de Huejotzingo. Foto: Aban Flores Morán, 2010.

un lugar en donde se desarrollaba la liturgia indígena y un punto de reunión y devoción para las cofradías indígenas.

En lugares como Huejotzingo aún se pueden apreciar restos de las capillas de las cofradías adornadas con epígrafes que resaltan las devociones veneradas. Una capilla dedicada a la Virgen María resalta la oración mariana: “Salve, María, hija de Dios Padre, madre de Dios Hijo, esposa del Espíritu Santo, templo de toda la Santísima Trinidad”. Otras capillas presentan inscripciones del Breviario Romano: una en honor a san Miguel Arcángel, patrono del convento: “Oh, príncipe, el glorioso Miguel Arcángel, acuérdate de nosotros, aquí y en todas partes” (fig. 5),<sup>24</sup> y otra a san Francisco: “Marcaste, Señor, a tu sier-

24. Esta oración se encuentra en libros de coro desde el siglo XIII y se incorporó en el Breviario Romano para las celebraciones de san Miguel Arcángel. Véase Joaquim Garrigosa i Massana, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII* (Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 2004), 29; *Breviarum romanum, ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum Pii V. Pont. Max iussu editum* (Venecia: apud Iuntas, 1573), 472v.

vo Francisco con el signo de nuestra redención”,<sup>25</sup> una oración utilizada en su festividad y presente en las portadas de los libros publicados por los franciscanos en el siglo XVI.<sup>26</sup>

### *Cuauhtinchan y los gobernantes indígenas*

Entre los epígrafes de los claustros bajos destacan de manera singular los del convento de Cuauhtinchan. Sus inscripciones, escritas en español, abordan temas que no se encuentran en otros sitios, lo que lo convierte en un caso único. Los muros del claustro bajo se enfocan en dos virtudes cardinales, la castidad y la virginidad. En el muro este, san Jerónimo declara: “En cualquier persona o grado o estado, la castidad tiene la ventaja y primer lugar”, mientras que san Bernardo reflexiona: “La castidad sin caridad es lámpara sin aceite”.<sup>27</sup> En el del sur, san Gregorio afirma: “El enemigo antiguo no merece nada por su castidad porque le falta caridad”,<sup>28</sup> complementado por las ideas de san Ambrosio: “Los que no se casan y viven castamente son como los ángeles en la tierra”,<sup>29</sup> y de san Jerónimo: “Vivir en la carne fuera de la carne no es vida humana sino angélica”.<sup>30</sup> Por último, en el del norte, san Bernardo destaca: “La castidad sola, en este lugar y tiempo de mortalidad, representa una especie de estado de inmortalidad”,<sup>31</sup> la cual brinda una perspectiva trascendental de esta virtud, indispensable en la vida religiosa.

25. Esta oración, recitada en la víspera de la fiesta de san Francisco, se encuentra en el Breviario Romano. Los franciscanos la adoptaron como distintivo y aparece en las portadas de obras escritas por miembros de la orden. *Breviarum romanum*, 10v.

26. En una cuarta capilla aparece la inscripción “*ISTISVTDVEVIB9.OLEVVITE DEFIVIT*”, cuyo significado aún no se ha descifrado.

27. Ambrosio Montesino, *Epístolas y evangelios por todo el año con sus doctrinas y sermones* (Toledo: Dominico de Robertis, 1549), 189r.

28. San Gregorio, lib. IX, cap. XLIV. Véase Eduardo Merlo y Rodolfo Vallín, “El convento de Cauhtinchan y sus pinturas murales”, en *Balace y perspectiva de la antropología de Mesoamérica y del centro de México* (Ciudad de México: SMA, 1975), 155.

29. Montesino, *Epístolas y evangelios*, 188r.

30. San Jerónimo, “Carta a Demetrio y a su hijo Mauricio”, en Merlo y Vallín, “El convento de Cuauhtinchan”, 155.

31. El epígrafe es una traducción de la frase de san Ambrosio: “*Sola est castitas, quae in hoc mortalitatis et loco et tempore, statum quemdam immortalitatis et gloriae repraesentat*”, en Maximiliano Calvi, *Del tractado de la hermosura y del amor compuesto. Libro primero* (Milán: Paulo

El tema de la castidad se entrelaza con la virginidad en la frase de santo Tomás: “[Cuando el mérito de la virginidad sin consentimiento es corrompido, el mérito de la castidad se dobla”.<sup>32</sup> En relación con la virginidad, en el muro este san Jerónimo advierte: “No son vírgenes aquellos cuyos cuerpos están enteros si el ánimo y pensamiento está corrupto”.<sup>33</sup> En el del oeste, se encuentra la afirmación de san Ambrosio: “La virginidad: sobrepuja a la naturaleza humana”.<sup>34</sup> Por último, en el del norte, otra reflexión de san Jerónimo resalta: “Cristo ama a las vírgenes más que a todos porque dan de su voluntad”.<sup>35</sup>

Además de estas sentencias, las arcadas del claustro bajo contienen una intrigante selección de dichos que incluye pensamientos de filósofos romanos, Séneca entre ellos, y de autores renacentistas, como Antonio de Guevara y Pío II. Resulta fascinante observar que estos textos se adentran en virtudes universales que pueden guiar la conducta y las decisiones de cualquier persona en su vida cotidiana. La amistad, por ejemplo, es ensalzada en los proverbios de Séneca: “A los amigos amonestarlos en secreto y alabarlos en público” (fig. 6) y “Si sufres los errores de tus amigos, tú los haces”.<sup>36</sup>

La justicia y la integridad también ocupan un lugar prominente en esta colección, como la máxima atribuida a un “famoso filósofo” en *El perfecto regidor*: “Aquel vivirá justamente que hiciere lo que a otro aconseja”,<sup>37</sup> la expresión de Séneca: “La nobleza no recibe injuria”,<sup>38</sup> la frase anónima: “Aquel predica bien: que lo que dice pone por obra” y la reflexión de Marco Aurelio:

---

Gotardo Poncio, 1576), 47r. y Josse Clichtove, *Antilutherus Iudoci Clichtouei Neoportuensis, doctoris theologi, tres libros complectens* (París: Ex Officina Simonis Colinæi, 1524), 128r.

32. Montesino, *Epístolas y evangelios*, 188r.

33. San Jerónimo, “Carta a Demetrio y a su hijo Mauricio”, en Vallín “El convento de Cuauhtinchan”, 155.

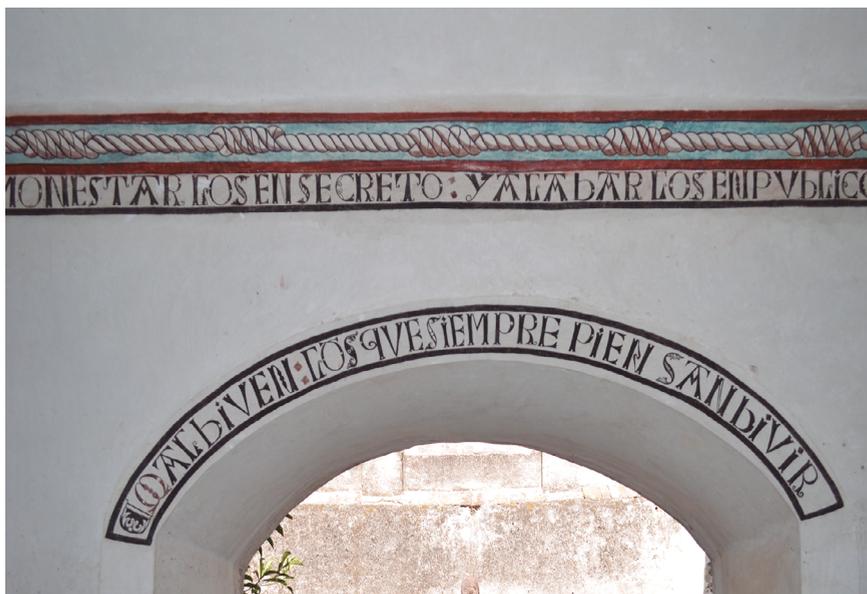
34. Diego de Estella, *Tratado de la vida loores y excelencias del glorioso apostol y bienaventurado euangelista san Iuan el mas amado y querido discipulo de Christo nuestro salvador* (Lisboa: German Gallarde, 1554), 122r.

35. San Jerónimo, citado por Francisco de Quevedo, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1952), 1276.

36. Lucius Annaeus Séneca, *Los cinco libros de Séneca en Romance* (Alcalá de Henares: Miguel de Eguia, 1530), 32r y 51v.

37. Juan de Castilla y de Aguayo, *El perfecto regidor* (Salamanca: Cornelio Bonardo, 1586), 74r.

38. Pedro Díaz de Toledo, *Proverbios y sentencias de Lucio Aneo Séneca, y de Don Yñigo Lopez de Mendoza, Marques de Santillana* (Anvers: Iuan Steelfio, 1552), 78v.



6. Epígrafes en el convento de Cuautinchan. Foto: Aban Flores Morán, 2018.

“Lo que se puede hacer por bien: nunca se haga por mal”, registrada por Antonio de Guevara.<sup>39</sup>

La generosidad se resalta en la frase de Séneca: “El que no sabe dar [beneficios], injustamente pide”.<sup>40</sup> La sabiduría y la prudencia se reflejan en el dicho común: “Usa más a menudo las orejas que la lengua”;<sup>41</sup> en la penetrante observación del filósofo Quilón de Esparta: “La cosa más dificultosa es callar y gastar bien el tiempo”;<sup>42</sup> en el consejo atemporal de Horacio: “En la prospe-

39. Antonio de Guevara, *Libro áureo de Marco Aurelio* (Madrid: Turner, 1994 [1528]), 270.

40. Séneca, *Los cinco libros*, 71.

41. La frase se halla en el folio 91 del *Liber Facietiarum*, de Ludovico Pinedo y Amicorum, una colección de chistes y cuentos escritos entre 1540 y 1560. Véase Luis de Pinedo, *Liber facietiarum et similitudinum Luduvici de Pinedo et amicorum*, Mss 6960, siglo XVII, Biblioteca Nacional de España, fol. 91; José Fradejas Lebrero ed., *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro* (Navarra: Universidad de Navarra, 2008), 108.

42. Esta frase es del filósofo Quilón de Esparta (Chilo). Bartolomé José Gallardo en la dedicatoria del libro “Veinte diálogos” dice: “La más difícil cosa de hacer, según dijo un filósofo

ridad sé templado, y en la adversidad, prudente”<sup>43</sup> y en la advertencia de Séneca: “[Presto está de arrepentirse el qu]e juzga de ligero”.<sup>44</sup>

Otros temas que se destacan con fuerza son el del perdón y la tolerancia, virtudes reflejadas en las palabras de Marco Aurelio: “Lo que pude corregir con avisos, nunca lo corregí con azotes”, “A dolor por lo que se castiga y gran alegría por lo que se perdona” y “Jamás se castigue una cosa sin que se perdonen cuatro”.<sup>45</sup> Estos conceptos también encuentran eco en la exhortación de Séneca: “El remedio de las injurias es el olvido”<sup>46</sup> y en la profunda reflexión de Salustio: “Mayor gloria es perdonar la injuria que vengarla”.<sup>47</sup>

Asimismo, los valores de la libertad y la independencia se enfatizan en el sagaz dicho de Séneca: “Recibir beneficios es vender la libertad”.<sup>48</sup> La búsqueda de la paz se manifiesta en las frases de Marco Aurelio: “Lo que se castigue en público, primero se amoneste en secreto” y “Lo que se puede hacer por la paz, nunca se gane por guerra”.<sup>49</sup>

La fe está expresada en tres frases de Pío II: “Los amigos de Dios, de esta vida y de la otra gozan”,<sup>50</sup> “La fe y la religión cristiana, aunque no estuviera tan confirmada con tantos milagros, y razones, bastara sola su honestidad, para

---

antiguo, llamado Chilo, es callar y gastar bien el tiempo; para prueba de esta verdad... tuve por más conveniente escribir la doctrina que en estos veinte diálogos se contiene”. Véase Blanca García Vega, *El grabado del libro español. Siglos xv-xvi-xviii* (Valladolid: Institución Cultural Simancas/Diputación Provincial de Valladolid, 1984), I, 256 y Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (Madrid: Gredos, 1968), 8.

43. Corresponde a la “Oda decima del segundo libro”, Horacio, *Odas* (Madrid: Gredos, 2010), 56.

44. Lucius Annaeus Séneca, *Proverbios* (Sevilla: Jacob Cromberguer, 1512), 7r.

45. Guevara, *Libro áureo*, 270.

46. Esta frase es de Séneca: “*Injuriam remedium est oblivio*”, en Publilii Syri, *Selectae sententiae* (Lvgvndi Batavorvm: ex Office Plantiniana, 1598), 18.

47. Gaius Sallustius Crispus, *Cathilinario y Jugurta* (Amberes: Martín Nucio), 1554, 7r.

48. La frase en latín es “*Beneficium accipere est libertatem vendere*”, originalmente atribuida a Publilio Siro, fue por lo común asociada a Séneca durante los siglos xv y xvi. Véase Joan Aranda, *Primera parte de las sentencias que hasta nuestros tiempos, para edificación de buenas costumbres, están por diversos autores escritas, en [este tratado summariamente referidas, en su propio estilo, y traducidas en el nuestro común. Conveniente lición a toda suerte y estado de gentes* (Coimbra: Ioan Aluarez, 1554), 68v.

49. Guevara, *Libro áureo*, 270.

50. La frase registrada es “Los amigos de Dios gozan de este mundo y del otro”, en Gonzalo de Illescas, *Historia pontifical y catholica en la que se contienen vidas y hechos notables de todos los sumos Pontifices romanos* (Zaragoza: Domingo de Portonaris, 1569), 97r.

que mereciera ser recibida [*sic*] del mundo”<sup>51</sup> y “Los médicos los cuerpos [*sic*] y los sacerdotes malos las almas matan”.<sup>52</sup>

Los epígrafes de esta sección concluyen con una reflexión general sobre la inmortalidad y la trascendencia, atribuida a César Augusto: “Mal viven los que siempre piensan vivir”<sup>53</sup> y una advertencia de Girolamo Cagnolo sobre la honestidad: “Apenas tienen buen fin las cosas que tuvieron mal principio”.<sup>54</sup>

Las citas no fueron elegidas al azar. Más bien, se utilizaron como directrices éticas y pragmáticas para la comunidad que acudía al convento, e incluyen a los propios frailes y a los *pillis* (“nobles indígenas”). Mediante éstas, los franciscanos buscaban proporcionar a los líderes locales una educación renacentista humanista, en consonancia con la que recibían los dirigentes europeos de la época. Con el objetivo de aumentar su alcance y acorde con los principios de la época, las inscripciones se realizaron en español, un idioma más accesible y difundido que el latín. Aunque habría sido preferible escribir estas frases en náhuatl para abarcar un público más amplio, el proceso de traducir textos bíblicos, litúrgicos y filosóficos a lenguas indígenas apenas estaba comenzando en ese periodo.

### *Sala de contemplación, sala de profundis y refectorio*

En los espacios del claustro bajo, destinados a los frailes, se pintaron epígrafes que enfatizaban las actividades y valores de cada lugar. Por ejemplo, en la sala de contemplación del convento de Malinalco se encuentran las frases: “Pesada es la piedra y pesada la arena; es más pesada la rabia del necio” (*Pr* 27, 3) y “Más vale fama que grandes riquezas” (*Pr* 22, 1). Epígrafes que invitan a reflexionar sobre el gobierno de las emociones y el voto de pobreza.<sup>55</sup> De manera similar, en Culhuacan, Bernardo de Claraval exhortaba a mantenerse fieles a Cristo:

51. Juan de Aranda, *Lugares comunes de conceptos, dichos, y sentencias, en diuersas materias* (Sevilla: Iuan de León, 1595), 132v.

52. “Porq[ue] el Obispo necio, es peor que un asno. Y como el mal medico mata los cuerpos, assi el mal Obispo mata las almas”, en Illescas, *Historia pontifical*, 97v.

53. César Augusto, *Res gestae: divi Augusti* (Madrid: Clásicas, 1994), 285.

54. Esta frase en latín: “*difficile est ut bono peragatur exitu, quae malo sunt inchoata principio*” se encuentra consignada en el Canon 5 de Girolamo Cagnolo, *Margarita decreti, seu tabula martiniana* (Venecia: Hieronymum Scotum, 1554), 39.

55. Olmedo Muñoz, “Espiritualidad, temporalidad”, 46.

“Aquel que siempre apoya su destino en el nombre de Jesús, siempre se dirige en sus actos y sentimientos a llevar a Jesús en todo”.<sup>56</sup> Además, en Actopan se puede leer la súplica: “¡Buscad a Yahvé y su poder!” (*Pz* 105, 4).

En la sala *de profundis* del convento de Actopan, donde los frailes recitaban el salmo 129 antes de comer y a veces eran sepultados,<sup>57</sup> se distingue la inscripción: “Señor, bendice esta casa que he construido en tu nombre. Escucha desde lo alto del trono de tu gloria las plegarias de los que vengan a este lugar”. Junto a ésta se hallan otros dos epígrafes: “Para mí la vida es Cristo” (*Phil* 1, 21) y “Aquí está la puerta de Yahvé, los triunfadores [entrarán por ella]” (*Pz* 118, 20). Mensajes que reafirman la bendición de la casa y la consagración de sus habitantes a Cristo, así como su oración continua y la esperanza de alcanzar el Cielo algún día.

En el refectorio del convento de Oaxtepec con tres versículos de Job se recuerda a los frailes la penitencia en las comidas y el valor de la conformidad: “En vez de pan, me encuentro con sollozos, derramo suspiros como agua” (*Iob* 3, 24) y “¿Come alguien lo soso sin sal? Lo que me daba asco catar es ahora mi comida de enfermo” (*Iob* 6, 6-7).<sup>58</sup>

Con el tiempo, este comedor se dividió en sala *de profundis* y refectorio. En este último se inscribió: “Si te sientas a comer con poderoso, mira bien al que está frente a ti; refrena tu voracidad, si tienes mucha hambre; no seas ansioso de sus exquisiteces, porque es comida engañosa” (*Pr* 23, 1-3) (fig. 7),<sup>59</sup> enseñanza con la cual se invitaba a la moderación y austeridad pedidas por el voto de pobreza.

### *Un espacio para los frailes. El claustro alto*

El cubo de las escaleras en los conventos asumía un papel liminal, pues conectaba el espacio comunal, abierto a la población, con un ámbito de clausura, reservado para la comunidad religiosa. En el convento de Epazoyucan, esta transición se enfatizó con la inscripción: “Así pues, si habéis resucitado con Cristo, buscad las cosas de arriba, donde está Cristo sentado a la diestra de

56. Olmedo Muñoz, “Espiritualidad, temporalidad”, 83.

57. Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción* (Ciudad de México: Talleres Gráficos de la Nación, 1934), 211.

58. Flores Morán, “La pintura mural”, 60.

59. Flores Morán, “La pintura mural”, 60.



7. El refectorio del convento de Oaxtepec. Foto: Aban Flores Morán, 2018.

Dios. Aspirad a las cosas de arriba, no a las de la tierra. Porque habéis muerto, y vuestra vida está oculta con Cristo en Dios” (*Col 3, 1-3*) (fig. 8).<sup>60</sup> Además de establecer una separación entre el claustro bajo y las zonas reservadas a los frailes, este texto invita a abrazar los valores cristianos y recuerda la promesa de salvación y vida eterna.

Al adentrarse en el pasillo del claustro superior, los epígrafes siguen destacando los mismos conceptos plasmados en el nivel inferior: la sacralidad del espacio, la importancia de la oración y la devoción, la fe inquebrantable y la confianza en Dios, así como la glorificación de la comunidad religiosa.

En Acolman, los textos expresan el gozo de quienes habitan en la casa de Dios, al compartir una misma fe y misión: “Dichosos los que moran en tu casa y pueden alabarte siempre” (*Ps 84, 5*), “La gloria de Yahvé llenaba el templo de Yahvé” (*1 Reg 8, 11*), “La santidad es el ornato de tu casa” (*Ps 93, 5*), “¡Qué alegría cuando me dijeron: Vamos a la Casa de Yahvé!” (*Ps 122, 1*) y “¡Mira que es bueno y da gusto que los hermanos convivan juntos!” (*Ps 133, 1*).<sup>61</sup>

Sin embargo, en el claustro alto del convento de Acolman, una inscripción enigmática rompe con la claridad habitual del mensaje: “Oyeron esto los jefes de Judá, subieron del palacio real al templo de Yahvé y se sentaron

60. Olmedo Muñoz, “Espiritualidad, temporalidad”, 72.

61. Olmedo Muñoz, “Espiritualidad, temporalidad”, 104.



8. El cubo de la escalera del convento de Epazoyucan. Foto: Aban Flores Morán, 2018.

a la entrada de la Puerta Nueva del templo de Yahvé” (*Jer* 26, 10).<sup>62</sup> Esta sentencia, que relata el encarcelamiento del profeta Jeremías por denunciar el mal comportamiento de los sacerdotes y el pueblo, ayudaba a recordar a los frailes la importancia de aferrarse a valores celestiales ante los desafíos terrenales.

Una vez atravesado el corredor del claustro alto, varios conventos disponían de un deambulatorio interno. Este pasillo, a menudo pequeño y con una única ventana al final, conectaba las celdas de los frailes con otras áreas del recinto. En el deambulatorio de Metztitlan alberga la antífona que resonaba en cada rincón del convento, honrando a Dios y buscando su amparo: “Señor, bendice esta casa que he edificado en tu nombre. Escucha desde lo alto del trono de tu gloria las plegarias de los que vengan a este lugar”, “Ésta es la casa del Señor, firmemente construida”, “Ésta es la casa de Dios, sólidamente edificada”, y “Bien fundada está la casa del Señor sobre roca firme” incluso uno de estos versos señala de manera explícita que esta firmeza proviene de “[que] toda estructura está cimentada en la roca que es Cristo [...] hijo [...]”.

62. Olmedo Muñoz, “Espiritualidad, temporalidad”, 106.

En el mismo pasillo, otro epígrafe enfatiza la sacralidad del sitio: “¡Qué temible es este lugar! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo!” (*Gen* 28, 17); así como la devoción de la comunidad: “Dichosos los que moran en tu casa y pueden alabarte siempre” (*Ps* 84, 5). De igual forma se incluyen súplicas para aliviar las tribulaciones de los frailes: “que alejarás tu mano de mí y tu terror no me alcanzará” (*Iob* 13, 21), y alabanzas a la infinita bondad de Dios: “Tú, Señor, eres bueno e indulgente, rico en amor con los que te invocan” (*Ps* 86, 5).

Sin embargo, en el convento de Acolman, se pintó la oración de Completas, que era recitada por los frailes cuando se preparaban para dormir, en la cual se invocaba en forma poética la solicitud de protección divina para ellos y toda la Iglesia:

El que habita al amparo de Elyón y mora a la sombra de Shaddai, diga a Yahvé: “Refugio, baluarte mío, mi Dios, en quien confío”. Pues él te libra de la red del cazador, de la peste funesta; con sus plumas te protege, bajo sus alas hallas refugio: escudo y armadura es su fidelidad. No temerás el terror de la noche, ni la saeta que vuela de día, ni la peste que avanza en tinieblas, ni el azote que devasta a mediodía (*Ps* 91, 1-6).

### *Entre lo grupal y lo personal*

En general, en las estancias del claustro alto, los epígrafes son escasos. Sin embargo, en el convento de Epazoyucan se conservan fragmentos de la oración que recitaban los frailes en Completas: “¡Que el enemigo me persiga y me alcance, que me estrelle vivo contra el suelo y esparza mis entrañas por el polvo!” (*Ps* 7, 5) (fig. 9), “Sed sobrios y velad. Vuestro adversario, el diablo, ronda como león rugiente, buscando a quién devorar” (*1 Ptr* 5, 8) y “El mal no te alcanzará, ni la plaga se acercará a tu tienda; que él ordenará a sus ángeles que te guarden en todos tus caminos” (*Ps* 91, 10-11).<sup>63</sup> Asimismo, también se encuentran dos bendiciones: “Por ti, Cristo Jesús, Salvador del mundo, que en

63. Víctor M. Ballesteros G., *San Andrés de Epazoyucan: arte agustino del siglo XVI* (Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 1998), 78, 91.



9. Estancia del claustro alto del convento de Epazoyucan. Foto: Aban Flores Morán, 2018.

Trinidad perfecta vives y reinas Dios por todos los siglos de los siglos”<sup>64</sup> y “Tu bendición esté siempre sobre nosotros [...]”.<sup>65</sup>

En las celdas de los conventos, los epígrafes incentivaban a los frailes a meditar sobre sus actos, subrayando la importancia del arrepentimiento y el perdón. Por ejemplo, en un cuarto del convento de Acatlan se lee: “[...] que la desgracia sorprenda al violento” (*Ps* 139, 12),<sup>66</sup> y en otro: “Si alguno se cree religioso, pero no pone freno a su lengua, se engaña a sí mismo y su religión es vana” (*Iac* 1, 26). En el convento de Acolman se resalta el arrepentimiento por haber delinquido con la frase: “Piedad de mí, oh Dios, por tu bondad, por tu inmensa ternura borra mi delito” (*Ps* 51, 3). En cambio, en Culhuacán se celebra el amor de Cristo por el cual la vida cobra sentido: “Lo que

64. Esta oración se utilizaba en la bendición de las velas durante la fiesta de la Candelaria y era parte de las plegarias agustinianas durante la recepción de nuevos miembros en sus cofradías. Véase *Rules of the Confraternity of St. Augustine Established at the Augustinian Convent* (Limerick: M. Grogan, 1833), 64.

65. Oración del Breviario Romano que se decía el domingo de Pascua. *Breviarum romanum*, 63.

66. Flores Morán, “Cambios y continuidades”, 668.

busqué veo, lo que deseé tengo, ante el amor de Jesús me entrego y el corazón se enciende”.<sup>67</sup>

Por último, en algunos lugares había una celda más amplia destinada al prior conventual. En Actopan este espacio conserva el epígrafe: “Vosotros investigáis las Escrituras, son las que dan testimonio de mí. Juan Evangelista, Cristo y Virgen María” (*Io* 5, 39).<sup>68</sup> Mensaje que recuerda al prior su responsabilidad de guiar y gobernar a su comunidad de acuerdo con los principios evangélicos.

### *Un texto para cada orden*

El análisis de las fuentes de los epígrafes permite identificar los libros esenciales para los frailes y destacar similitudes y diferencias en los mensajes doctrinales y teológicos que deseaban comunicar. La Biblia, sobre todo los Salmos, es la principal fuente, siendo citada en nueve conventos. Le siguen el Génesis, mencionado en cuatro, y el Evangelio de Juan, en tres. De los textos litúrgicos, la antífona de consagración aparece en cuatro conventos, y el Avemaría y el Breviario Romano en tres. San Agustín resalta como el teólogo más citado, también mencionado en tres conventos.

Es notable que, de los nueve salmos mencionados, ocho pertenecen a conventos agustinos. Destacan: el Salmo 51 o Miserere, enfocado en el perdón divino; el 84, que expresa un profundo amor por la morada de Dios; y el 91, que invoca la protección divina.

Las referencias teológicas de san Agustín también son exclusivas de los agustinos y las menciones al avemaría son particulares de los franciscanos. Estas preferencias muestran que no existe un texto que haya sido utilizado por las tres órdenes. Sin embargo, se pueden identificar patrones compartidos. Por ejemplo, tanto los dominicos como los agustinos recurrieron al libro del Génesis, la primera epístola de Juan, el evangelio según Mateo y el libro de Proverbios. Es notable que las tres referencias al Génesis en los recintos agustinos correspondan a la exclamación que enfatiza la sacralidad del espacio:

67. Olmedo Muñoz, “Espiritualidad, temporalidad”, 72.

68. Según MacGregor, el párroco interpretó este epígrafe, como: “En las sagradas escrituras dan testimonio de mí, Jesús, María Virgen y san Juan en su evangelio”, en Luis MacGregor, *Actopan* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, 1955), 161.

“¡Qué temible es este lugar! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo!”.

Por otro lado, los textos de los conventos franciscanos y agustinos reflejan interés por textos litúrgicos como la antifona de consagración y el Breviario Romano. Es significativo que las edificaciones franciscanas y dominicas no compartan ningún texto, lo cual refleja las diferencias en objetivos y perspectivas de estas dos órdenes.

Además, cada orden tuvo una preferencia por ciertos espacios para ubicar sus epígrafes (tabla 2). Mientras que los franciscanos favorecieron áreas públicas; los dominicos priorizaron el claustro bajo y el refectorio. Cabe señalar que los conventos agustinos resaltan por la profusión de sus inscripciones a lo largo de todo el conjunto. Donde quiera que miraran los frailes, había un mensaje esperándolos.

### *Comentarios finales*

En los conjuntos conventuales, el texto y la imagen se entrelazan de manera profunda. La palabra se materializa por medio de la pintura, mientras que la representación se acompaña de descripciones que la explican, la contextualizan y le otorgan significado. La combinación de estos dos elementos buscaba comunicar un mensaje religioso a una población diversa y heterogénea.

Por ello, los epígrafes inscritos en los muros servían como un mapa textual que indicaba el significado y propósito de cada uno de los espacios del convento. Las áreas y los textos estaban diseñados para trasladar a los visitantes y religiosos, tanto física como espiritualmente, de un estado a otro, y guiarlos hacia una mayor proximidad con lo divino.

La iglesia, como el principal espacio de culto, era un escenario que destacaba los valores de reverencia, alabanza, gratitud y devoción de los fieles. Los epígrafes de cada sección del templo servían para enviar un mensaje especial. En el bautisterio, resaltaban la importancia del sacramento, así como la idea de la soberanía de Dios sobre el destino humano y la protección divina hacia el templo físico (la iglesia) y el espiritual (el cuerpo humano). De manera similar, en la sacristía reforzaban el precepto de que ésta era zona de transición y preparación, al tiempo que motivaban a los frailes a reflexionar y evaluar su conciencia antes de ingresar al santuario para celebrar los ritos sagrados.

Asimismo, en la portería estos textos enfatizaban la presencia divina en el convento y la caracterizaban como un área de paso entre la tierra y el cielo, y en el portal de peregrinos realizaban la virtud de los frailes y de la comunidad que habitaba en el convento, situándolos en una posición destacada dentro del ámbito divino.

Por su parte, las sentencias de los claustros del convento destacaban cuatro principios fundamentales: la santidad y majestuosidad de la casa de Dios, la centralidad de la oración y la devoción, la fe y confianza en Dios, y la comunidad de los frailes. En este ámbito, los textos desempeñaban múltiples papeles: al complementar las imágenes, intensificaban su mensaje, y en las capillas de las cofradías, subrayaban la profunda veneración hacia una figura celestial.

Un caso singular se presenta en el convento de Cuauhtinchan, donde se inscribieron epígrafes en español dirigidos a los gobernantes y a la nobleza indígena. Éstos resaltan los principios que, de acuerdo con los valores humanistas y renacentistas de la época, los líderes debían seguir. Aunque estos principios se basan en autores grecolatinos, siendo Séneca uno de los más citados, también incorporan reinterpretaciones realizadas por Antonio de Guevara y Pío II.

Más allá de los espacios de interacción entre la comunidad mendicante y la población, los epígrafes de las estancias del claustro bajo estaban destinados exclusivamente a los frailes. En la sala de contemplación los exhortaban a controlar las emociones y alejarse de las tentaciones materiales; en la sala *de profundis*, a implorar la protección divina, al enfatizar la necesidad de la oración constante; en el refectorio, a expresar su gratitud por las bendiciones recibidas, al tiempo que recordaban la moderación y el sacrificio.

En el cubo de la escalera, las inscripciones funcionaban como una transición entre lo terrenal y lo celestial, y conectaban el ámbito de la población con el espacio restringido de los frailes. Mientras que, en las estancias de la planta superior, los epígrafes transmitían advertencias, peticiones de protección y alabanzas a Dios y, por último, en la privacidad de sus celdas, los textos incitaban a los frailes a reflexionar sobre sus acciones, al buscar el arrepentimiento y el perdón.

El itinerario, trazado mediante los epígrafes, se basa en los textos pintados en los muros que se han logrado preservar. Sin embargo, este panorama podría cambiar con futuros descubrimientos y trabajos de restauración. Aún hay mucho territorio por explorar respecto a la pintura mural de los conjuntos conventuales en otras áreas de México. A medida que las investigaciones avancen,

seremos capaces de entender con mayor profundidad las intenciones detrás de dichas inscripciones y delinear entonces con mayor precisión el mapa textual que guiaba a las personas y a los frailes en su recorrido por el convento y en su anhelo por acercarse a lo divino.

Tabla 1

Fuentes de los epígrafes en los conjuntos conventuales del Altiplano Central

	FRANCISCANOS				DOMI- NICOS	AGUSTINOS											
	Cuahtinchan	Huejotzingo	Tecamachalco	Tepeji del Río	Chimalhuacan-Ozumba	Oaxtepec	Acatlan	Acolman	Acopan	Aronilco el Grande	Culhuacan	Epazoyucan	Malinalco	Metztitlan	Yecapixtla	Zacualpan de Amilpas	TOTAL
A. de Guevara	X																1
Antífona mozárabe			X					X				X	X				4
Apocalipsis					X												1
Avemaría		X	X	X													3
Bernardo de Claraval										X							1
Breviario Romano		X									X			X			3
César Augusto	X																1
Colosenses											X						1
Corintios												X		X			2
Filipenses								X									1
G. Cagnolo	X																1
Génesis					X		X					X	X				4
<i>Gloria in excelsis Deo</i>				X													1
Horacio	X																1
Isaías									X								1
Jeremías							X										1
Job						X							X				2
1 Juan					X			X	X								3

	FRANCISCANOS				DOMI- NICOS	AGUSTINOS											
	Cuahtinchan	Huejotzingo	Tecamachalco	Tepeji del Río	Chimalhuacan-Ozumba	Oaxtepec	Acatlan	Acolman	Actopan	Atonilco el Grande	Culhuacan	Epazoyucan	Malmalco	Merzítlan	Yécapixtla	Zacualpan de Amilpas	TOTAL
Lamentaciones										X							1
Lucas					X												1
Mateo					X				X								2
1 Pedro									X		X						2
Pío II	X																1
Proverbios						X						X					2
Quillón	X																1
1 Reyes								X									1
Salmos					X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	9
Salustio	X																1
San Agustín										X	X	X					3
San Ambrosio	X																1
San Bernardo	X																1
San Gregorio	X																1
San Jerónimo	X																1
Santiago							X										1
Santo Tomás	X																1
Séneca	X																1

Tabla 2

Espacio de los epígrafes en los conjuntos conventuales del Altiplano Central

Espacio	Ámbito público					Ámbito grupal							Ámbito privado	
	Capillas cofradías	Capilla abierta/ Portal de peregrinos	Portería	Claustro bajo	Sacristía	Coro	Refectorio	Sala de profundis	Sala de contemplación	Cubo de la escalera	Claustro alto	Deambulatorio	Estancia del claustro superior	Celda
Convento Iglesia														
Franciscanos	Cuauhtinchan				X									
	Huejotzingo	X												
	Tecamachalco	X												
	Tepeji del Río	X												
Dominicos	Chimalhuacan-Ozumba				X									
	Oaxtepec						X							
Agustinos	Acatlan													X
	Acolman			X	X						X	X		X
	Actopan							X	X					X
	Atotonilco el Grande				X									
	Culhuacan								X					X
	Epazoyucan					X	X	X		X			X	
	Malinalco	X			X	X			X					
	Metztitlan												X	
	Yecapixtla	X												
	Zacualpan de Amilpas		X											

*Anexo I*

Epígrafes pintados en los conventos del Altiplano Central de la Nueva España (siglo XVI)

Espacio	Epígrafe <sup>69</sup>	Traducción	Origen <sup>70</sup>
<b>Conventos franciscanos</b>			
<b>Cuahtinchan, Puebla</b>			
Claustro bajo (muro este)	En qualquier persona o grado o estado la castidad tiene la vantasa i primer lugar. Hieronimo.	En cualquier persona o grado o estado, la castidad tiene la ventaja y primer lugar.	San Jerónimo
	La castidad sin charidad es lampara sin aseite. S. Bernardo.	La castidad sin caridad es lámpara sin aceite.	San Bernardo
	No son virgenes aquellos cuios cuerpos esta enteros: si el animo i pensamiento esta corrupto. S. A. Hieronimo.	No son vírgenes aquellos cuyos cuerpos están enteros si el ánimo y pensamiento está corrupto.	San Jerónimo
Claustro bajo (muro sur)	El enemigo antiguo no meresce nada por su castidad por que le falta charidad. Oric.	El enemigo antiguo no merece nada por su castidad porque le falta caridad.	San Gregorio
	oric [...] de castidad.	----	----
	[Los qu]e no se ca[s]an e bive castamente son como los angeles en la tierra. Ambrosio.	Los que no se casan y viven castamente son como los ángeles en la tierra.	San Ambrosio
	Bivir en la carne fvera de la carne no es vida humana sino angelica.	Vivir en la carne fuera de la carne no es vida humana sino angélica.	San Jerónimo
Claustro bajo (muro oeste)	La viginidad: sobrevia a la naturaleza humana. S.	La virginidad sobrepuja la naturaleza humana.	San Ambrosio
	La castidad sola es [...] ve en esta vida representa un estado de himortalidad.	La castidad sola, en este lugar y tiempo de mortalidad, representa una especie de estado de inmortalidad.	San Ambrosio
	[...]Astidad se dobla.	[cuando el mérito de la virginidad sin consentimiento es corrompido, el mérito de la c] astidad se dobla.	Santo Tomás

69. En la transcripción de los epígrafes se respetó la ortografía y la puntuación original pintados en el mural.

70. Sólo se indicará el autor de la frase. Para la referencia completa, consulte el texto principal.

Claustro bajo (muro norte)	Chirsto ama a los virgenes [m]as q[ue a todos porque dan de su voluntad].	Cristo ama a las vírgenes más que a todos porque dan de su voluntad.	San Jerónimo
	De si lo q ven les es mandado.	---	---
	Consienta en la mente e pro[...].	---	---
Claustro bajo (arcada oeste)	La [...] ana au[n]que por milagros [...] r sola su honestidad: se devia recibir.	La fe y la religión cristiana, aunque no estuviera tan confirmada con tantos milagros, y razones, bastara sola su honestidad, para que mereciera ser recibida del mundo.	Pío II
	Aquel bivira justamente que hiziere lo que a otro aconseja.	Aquel vivirá justamente que hiciere lo que a otro aconseja.	<i>El perfecto regidor</i>
	Los amigo de dios desta vida y de la otra gozan.	Los amigos de Dios, de esta vida y de la otra gozan.	Pío II
	[...] e jviga de ligero.	[Presto está de arrepentirse el qu]e juzga de ligero.	Séneca
	El que no sabe dar injustamente pide.	El que no sabe dar [beneficio] injustamente pide.	Séneca
	Recebir beneficios es vender la libertad.	Recibir beneficios es vender la libertad.	Séneca
Claustro bajo (arcada norte)	En la prosperidad se templado i en la adversidad prudente.	En la prosperidad sé templado y en la adversidad, prudente.	Horacio
	La cosa mas dificultosa es callar y gastar bien el tiempo.	La cosa más dificultosa es callar y gastar bien el tiempo.	Quilón de Esparta
	Los medicos los cuer [...] y los sacerdotes [...] os las aias m [...].	Los médicos los cuerpos [sic] y los sacerdotes malos las almas, matan.	Pío II
	Aquel predica bien: que lo que dize pone por obra.	Aquel predica bien: que lo que dice pone por obra.	---
	La nobleza no recibe injuria.	La nobleza no recibe injuria.	Séneca
	Usa mas a menudo de las [...] legua.	Usa más a menudo las orejas que la lengua.	Dicho común
Claustro bajo (arcada este)	Odu es perdonar la injuria que ve [...] la.	Mayor gloria es perdonar la injuria que vengarla.	Salustio
	A los amigos amonestarlos en secreto y alabarlos en publico.	A los amigos amonestarlos en secreto y alabarlos en público.	Séneca
	Lo que se pu[...]gir [co]n avisos: nuca se la[...] a [...] a.	Lo que pude corregir con avisos, nunca lo corregí con azotes.	Marco Aurelio en Antonio de Guevara
	Si sufres los errores de tus amigos tu los hazes.	Si sufres los errores de tus amigos, tú los haces.	Séneca
	Mal viven los que siempre peinsan vivir.	Mal viven los que siempre piensan vivir.	César Augusto
	El remedio de las injurias es el olvido.	El remedio de las injurias es el olvido.	Séneca

Claustro bajo (arcada sur)	A dolor por lo que se castiga i gran alegría por lo que se perdona.	A dolor por lo que se castiga y gran alegría por lo que se perdona.	Marco Aurelio en Antonio de Guevara
	Apenas tiene buen fin las cosas que tuvieron mal principio.	Apenas tienen buen fin las cosas que tuvieron mal principio.	Girolamo Cagnolo
	Lo que se castigue en publico: primero se amoneste en secreto.	Lo que se castigue en público, primero se amoneste en secreto.	Marco Aurelio en Antonio de Guevara
	Lo que se puede haser por bien: nunca se haga por mal.	Lo que se puede hacer por bien nunca se haga por mal.	Marco Aurelio en Antonio de Guevara
	Jamas se castigue una cosa: sin que se perdonen quatro.	Jamás se castigue una cosa sin que se perdonen cuatro.	Marco Aurelio en Antonio de Guevara
	Lo que se puede haser por la paz; nunca se gane por guerra [sic].	Lo que se puede hacer por la paz, nunca se gane por guerra.	Marco Aurelio en Antonio de Guevara
<b>Huejotzingo, Puebla</b>			
Capilla del convento	<i>Signasti domine servum tuum Franciscum signis redetionis nostre.</i>	Marcaste, Señor, a tu siervo Francisco con el signo de nuestra redención.	Oración de la víspera de la fiesta de san Francisco. Breviario Romano
	<i>Princeps gloriosissime Michael Arcangele esto memor nri hic et vbique.</i>	Oh, príncipe, el glorioso Miguel Arcángel, acuérdate de nosotros, aquí y en todas partes.	Breviario Romano
	<i>Ave, filia dei Patris: ave, mater dei Filii: ave, sponsa Spiritus Sancti: ave, templum totius Sanctissime Trinitatis.</i>	Salve, María, hija de Dios Padre, madre de Dios Hijo, esposa del Espíritu Santo, templo de toda la Santísima Trinidad.	Letanía de la Santísima Virgen María/ Antífona de la Virgen María
	<i>Istisvtdveviby.olevvite defvivit.</i>	---	---
<b>Tecamachalco, Puebla</b>			
Iglesia	[Ben]edict Domine domv[m i]sta[m]q[vam].	Señor, bendice, esta casa.	Antífona mozarabe
<b>Tepeji del Río, Hidalgo</b>			
Iglesia	<i>Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus.</i>	Dios te salve María, llena eres de gracia, el Señor es contigo. Bendita tú eres entre todas las mujeres.	Avemaría
	<i>Voluntati [s l]avd[amvs] propter magnam gloriam.</i>	"[...] voluntad. Te alabamos" "por [tu] inmensa gloria".	<i>Gloria in excelsis Deo</i>

Conventos dominicos			
Chimalhuacan-Ozumba, Estado de México			
Claustro bajo (arcada este)	<i>Omnis [a]rbor non fac[it fruct]vm bonvm inign mitetr.</i>	Todo árbol que no da buen fruto, es cortado y arrojado al fuego.	<i>Mt, 7, 19<sup>71</sup></i>
	<i>Nisi penitenciam ha[buer]itis om[n]es si- militer peribitis.</i>	Si no os convertís, todos pereceréis del mismo modo.	<i>Lc, 13, 3</i>
Claustro bajo (arcada sur)	<i>Miserep[re] mei [Deus] secv[ndvm] magnam [miseri]cordiam [t]vam.</i>	Piedad de mí, oh Dios, por tu bondad.	<i>Ps, 51, 3</i>
	<i>In sudore vv[trus tui vesceris pane, dones revertaris in terram] de qua sumptus es.</i>	Comerás el pan con el sudor de tu rostro, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado.	<i>Gen 3, 19</i>
Claustro bajo (arcada oeste)	<i>Qvomodo fie[t istvd] qvoniam virum [non cognosc]</i>	¿Cómo será esto posible, si no conozco varón?	<i>Lc 1, 34</i>
	<i>[Sp]iritus S[anctus superveniet in] te et v[ir]t[us] Altissimi obumbrabit.</i>	El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra.	<i>Lc 1, 35</i>
Claustro bajo (arcada norte)	<i>Timete dominvm et dat[e illi honorem]m quia venit hora [judicii ejus].</i>	Temed a Dios y dadle gloria, porque ha llegado la hora de su Juicio.	<i>Ap, 14, 7</i>
	<i>Ego vo[s clamantis in deserto: Dirigite viam Domi]ni sio[c vt] dixit Isaias pro- pheta.</i>	Yo soy la voz del que clama en el desierto: Rectificad el camino del Señor, como dijo el profeta Isaías.	<i>Io, 1, 23</i>
Oaxtepec, Morelos			
Refectorio	<i>Antequam comedam suspiro: etsi cvt in- nvdantes aqves [sic rv]g[is] me[us]?</i>	En vez de pan, me encuentro con sollozos, derramo suspiros como agua.	<i>Iob 3, 24</i>
	<i>Nvn poterit comedi insulsvm, quod non est sale [conditvm] Qve prius n[on]lebat tan- gere anima mea, nunc pre [prae] angustia, cibi mei svnt.</i>	¿Come alguien lo soso sin sal? Lo que me daba asco catar es ahora mi comida de enfermo.	<i>Iob 6, 6-7</i>
	<i>Quando sederis vt comedas cum principe diligenter att[en]de[re] que posita svnt ante fatiem tvam et statve col[trum] in gutture tvo si ta]men habes in potestate [ani]mam tvam ne desideres de cibis [eius] in quo est panis mendatti.</i>	Si te sientas a comer con poderoso, mira bien al que está frente a ti; refrena tu voracidad, si tienes mucha hambre; no seas ansioso de sus exquisiteces, porque es comida engañosa.	<i>Pr 23, 1-3</i>

71. La numeración de capítulos y versículos de este texto sigue la edición moderna de la Biblia de Jerusalén. Es importante destacar que esta numeración puede diferir de la que se encuentra en la Vulgata y otras versiones más antiguas, especialmente en los libros de Proverbios, Salmos y Jeremías.

Conventos agustinos			
Acatlan, Hidalgo			
Celda	[...] <i>vivum injustum mala capient sin interitu.</i>	[...] que la desgracia sorprenda al violento.	<i>Ps</i> 139, 12
	[ <i>Si quis</i> ] <i>qui putat se religiosum eises non refrenan i lingua [svam, sed seducens cor svum, hvivs vana est religio].</i>	Si alguno se cree religioso, pero no pone freno a su lengua, se engaña a sí mismo y su religión es vana.	<i>Iac</i> 1, 26
Acolman, Estado de México			
Portería	<i>Pavensqve, quam terribilis est, inquit iste. Non est hic al[ivd nisi domvs Dei, et porta caeli].</i>	¡Qué temible es este lugar! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo!	<i>Gen</i> 28, 17
Claustro bajo (muro sur)	<i>In domo Dei ambulavimus cum c[on-sensu].</i>	[...] con quien me unía dulce intimidad en la Casa de Dios!	<i>Ps</i> 55, 15
	[ <i>In te, Domine</i> ] <i>speravi, non confundar i[n c]eternum in iustitia tua libera me.</i>	En ti, Yahvé, me cobijo, ¡nunca quede defraudado! ¡Librame conforme a tu justicia [...]!	<i>Ps</i> 31, 2
Claustro alto (muro sur)	<i>Ecce quam bonum et quam i[vcv]ndum, habitare frates [in vnum].</i>	¡Mira que es bueno y da gusto que los hermanos convivan juntos!	<i>Ps</i> 133, 1
	[ <i>Loetatus sum in his quo[e] dicta sunt mihi</i> ] <i>in domum Domini ibimus.</i>	¡Qué alegría cuando me dijeron: Vamos a la Casa de Yahvé!	<i>Ps</i> 122, 1
	<i>Domum tuam [do]min[us], sanctitudo in longitudine dierum[us].</i>	La santidad es el ornato de tu casa.	<i>Ps</i> 93, 5
Claustro alto (muro norte)	<i>Impleverat enim [gloria Domini domum Domini].</i>	La gloria de Yahvé llenaba el templo de Yahvé.	<i>1 Reg</i> 8, 11
	[ <i>Beati qui habitant in domo tua, domine</i> ] <i>in soecula soeculorum [laudabunt te].</i>	Dichosos los que moran en tu casa y pueden alabarte siempre.	<i>Ps</i> 84, 5
Claustro alto (muro suroeste)	[ <i>Et audierunt principes vivda verba haec, et</i> ] <i>ascenderunt de domo regis in dom[um] Domini, et sederunt in introitu portae domus Domini novae[us].</i>	Oyeron esto los jefes de Judá, subieron del palacio real al templo de Yahvé y se sentaron a la entrada de la Puerta Nueva del templo de Yahvé.	<i>Ier</i> 26, 10
Deambulatorio	[ <i>Qui habitat in adiutorio</i> ] <i>Altissimi in protectione [Dei] c[on]suetudinis. Dicit Dominus: Suseptor meus est et refugium meum: Deus meus, sperabo in eum. [Quoniam ipse liberavit me de laqueo] venantium et [a verbo aspero.] Scapolis suis obumbravit tibi et sub pennis eius [sperabis. Eius] scuto circumdabit [te] veritas. Eius non timebis a timore nocturno; a sagitta volante in die, a negotio perambulante in tenebris, ab incurso, et doemonio meridiano[us].</i>	El que habita al amparo de Elyón y mora a la sombra de Shaddai, diga a Yahvé: “Refugio, baluarte mío, mi Dios, en quien confío”. Pues él te libra de la red del cazador, de la peste funesta; con sus plumas te protege, bajo sus alas hallas refugio: escudo y armadura es su fidelidad. No temerás el terror de la noche, ni la saeta que vuela de día, ni la peste que avanza en tinieblas, ni el azote que devasta a mediodía.	<i>Ps</i> 91, 1-6

Celda	<i>Misere[re] mei, [Devs secundum magnam misericordiam tuam].</i>	Piedad de mí, oh Dios, por tu bondad, por tu inmensa ternura borra mi delito.	<i>Ps</i> 51, 3
<b>Actopan, Hidalgo</b>			
Sala de profundis	<i>[Benedic domine domum] istam quam aedificavi nomini sancto tuo benient [ivm in loco isto exaudi preces in excelso solio gloriae tuae].</i>	Señor, bendice esta casa que he edificado en tu nombre. Escucha desde lo alto del trono de tu gloria las plegarias de los que vengan a este lugar.	Antífona mozarabe
	<i>Haec porta Domini, ivsti.</i>	Aquí está la puerta de Yahvé, los triunfadores [entrarán por ella].	<i>Ps</i> 118, 20
	<i>Michi vivere Christos.</i>	Para mí la vida es Cristo.	<i>Phil</i> 1, 20
Celda prioral	<i>Scrvtamini Scripturas, illae svnt, [qua]e testimo nium perhibent de me. Jhoannis Evangeliste. Ihus XP et Maria Birgo.</i>	Vosotros investigáis las Escrituras, son las que dan testimonio de mí. Juan Evangelista, Cristo y Virgen María.	<i>Io</i> 5, 39
Sala de contemplación	<i>Domine memento nostri.</i>	¡Buscad a Yahvé y su poder [...]!	<i>Ps</i> 105, 4
<b>Atotonilco el Grande, Hidalgo</b>			
Claustro bajo	<i>Beatus vir qui implevit [desiderium svum ex ipsiis: non confundentur] cum loquent[ur] inimicis suis in porta.</i>	Feliz el varón que llena con flechas su aljaba; no se avergonzará cuando litigue con sus enemigos en la puerta.	<i>Ps</i> 127, 5
Claustro bajo (La crucifixión)	<i>[Audite coeli, et auribus percipe, terra, quoniam dominus locutus est: Fi]l[i]os envtribi, et exaltati, [ipsi autem spreverunt me].</i>	Oíd, cielos; escucha, tierra, que habla Yahvé: “Hijos crié y saqué adelante, pero se rebelaron contra mí [...]”.	<i>Is</i> 1, 2
Claustro bajo (La transfixión)	<i>Vere Filius Dei erat iste.</i>	Verdaderamente éste era hijo de Dios.	<i>Mt</i> 27, 54
Claustro bajo (La Piedad)	<i>O vos omnes qui transitis per viam attendite et videt: Si est dolor sicut dolor meus.</i>	Vosotros que pasáis por el camino, mirad, fijaos bien si hay dolor parecido al dolor que me atormenta.	<i>Lam</i> 1, 12
Claustro bajo (La Resurrección)	<i>Feag[.] V[.] T.</i>	----	----
Claustro bajo (El Descendimiento)	<i>Repart [...] ss[...]y[...]cvms.</i>	----	----

Claustro bajo	<i>Vos autem genus electum, regale sacerdotium gen[s] sancta populus acquisitionis ut virtutes annuntietis ejus qui de tenebris vos vocabit in admirabile lumen suum.</i>	Pero vosotros sois linaje elegido, sacerdocio real, nación santa, pueblo adquirido, para anunciar las alabanzas de Aquel que os ha llamado de las tinieblas a su admirable luz.	1 Ptr 2, 9-10
	<i>Qui habverit substantiam hujus mundi, et viderit fratrem suum necessitatem habere, et claverit viscera sua ab [eo:] quomodo caritas Dei manet in [eo?] Filio[li] mei, non diligamus verbo neque lingua, sed opere et veritate in hoc cognoscimus quoniam ex veritate sumus: et in conspectu ejus sua]debimus corda n[ost]rum].</i>	Si alguno que posee bienes materiales, ve que su hermano está necesitado y le cierra sus entrañas, ¿cómo puede residir en él el amor de Dios? Hijos míos, no amemos de palabra, sólo con la boca, sino con obras y según la verdad. En esto sabremos que somos de la verdad, y tendremos nuestra conciencia tranquila ante él.	1 Jo 3, 17-19
<b>Culhuacan, Ciudad de México</b>			
Celda	<i>Iam quod quae sivi video/ quod concupivi teneo/ amore Iesu langueo/ et corde totus ardeo.</i>	Lo que busqué veo, lo que desee tengo, ante el amor de Jesús me entrego y el corazón se enciende.	San Agustín
Sala de contemplación	<i>Nomen Iesu semper tibi in sinu sit. Semper] inn[anu] quo tui omnes in iesum dirigantur sensus et actus].</i>	Aquel que siempre apoya su destino en el nombre de Jesús, siempre se dirige en sus actos y sentido a llevar a Jesús en todo.	Bernardo de Claraval
<b>Epazoyucan, Hidalgo</b>			
Cubo de la escalera	<i>[Igitur] si co[n]surrexistis cum Christo] qu[ae] sursum sunt q[uae]rite ubi Xps est in dextera Dei sedens q[uae] sursum su[nt] sapite non quae super terram mortuorum enim estis et vita vestra [est abscondita cum Christo in Deo].</i>	Así pues, si habéis resucitado con Cristo, buscad las cosas de arriba, donde está Cristo sentado a la diestra de Dios. Aspirad a las cosas de arriba, no a las de la tierra. Porque habéis muerto, y vuestra vida está oculta con Cristo en Dios.	Col 3,1-3
Sacristía	<i>Ego autem in multitudine misericordiae tuae introibo in domum tuam, adorabo ad templum sanctum tuum in timore tuo.</i>	Pero yo, por lo mucho que nos quieres, me atrevo a entrar en tu Casa, a postrarme ante tu santo Templo, lleno de respeto hacia ti.	Ps 5, 8
	<i>Sacerdotes tui in dvantur iusticiam et sancti tui exultent.</i>	Tus sacerdotes se vistan de fiesta, griten de alegría tus amigos.	Ps 132, 9

Estancia del claustro alto	<i>Non accedet ad te ma[lum, et lepra non appropinquabit tabernaculo tuo. Quia angelis man]davit de te: custodiant te [in omnibus] viis tuis.</i>	El mal no te alcanzará, ni la plaga se acercará a tu tienda; que él ordenará a sus ángeles que te guarden en todos tus caminos.	Ps 91, 10-11
	<i>Persequatur inimicus [animam meam, et apprehendat e]r: co[n]sulcet in tera vita[m] mea[m] et glo[ri]a[m] mea[m] in pulve[rem deducat].</i>	¡Que el enemigo me persiga y me alcance, que me estrelle vivo contra el suelo y esparza mis entrañas por el polvo!	Ps 7, 6
	<i>[Per te Christe Jesu] Salvator Mvndi qui in Trinita [perfecta vivis et regna deus per omnia] infnita [saecula saeculorum].</i>	Por ti, Cristo Jesús, Salvador del mundo, que en Trinidad perfecta vives y reinas Dios por todos los siglos de los siglos.	Oración de la fiesta de la candelaria Breviario Romano
	<i>[Be]nedictio tua sit super nos semper per te Iesu X.</i>	Tu bendición esté siempre sobre nosotros. Por Jesucristo nuestro Señor.	Oración del domingo de Pascua Breviario Romano
	<i>Fratres sobrii estote e[st] vigilate: quia adversarius vester diabolus, tanquam leo rvgiens, circvit quaerens quem devoret].</i>	Sed sobrios y velad. Vuestro adversario, el diablo, ronda como león rugiente, buscando a quién devorar.	1 Ptr 5, 8
Refectorio	<i>Gloriam [...] vr ti [...].</i>	----	----
Coro	<i>[Oratonibus ins]atei hori set temporibvus constitvtes.</i>	Ser constantes en la oración a la hora y tiempos designados.	San Agustín
<b>Malinalco, Estado de México</b>			
Claustro bajo	<i>[Conspicit et deficit anima mea in atria Domini] cor meum et caro mea exultaverunt in Deum vivum. Etenim passer invenit sibi domum, et trvitur nidum sibi, vbi reponat pullos suos: altaria tua, Domine virtutum, rex meus, et Deus meus. Beati qui habitant in domo tua, Domine, in soecula soeculorum laudabunt te. Beatus vir cuius est auxilium abs te: ascensiones in corde suo disposvit, in valle lacrimarum, in loco quem posvit.</i>	Mi ser languidece anhelando los atrios de Yahvé; mi mente y mi cuerpo se alegran por el Dios vivo. Hasta el gorrión ha encontrado una casa, para sí la golondrina un nido donde poner a sus crías: ¡Tus altares, Yahvé Sebaot, rey mío y Dios mío! Dichosos los que moran en tu casa y pueden alabarte siempre; dichoso el que saca de ti fuerzas cuando piensa en las subidas. Al pasar por el valle del Bálsamo, lo van transformando en hontanar y las lluvias lo cubren de albercas.	Ps 84, 3-7
	<i>In oratorio nemo aliquid agat nisi ad quod factum est unde et nomen accepit; vt si forte aliqui etiam proeter horas constitvta si eis vacat orare voverint, non eis sint impedimento, qui ibi aliquid agendum pvtaverit.</i>	En el oratorio nadie haga otra cosa sino aquello para lo que ha sido hecho, de donde le viene el nombre; para que, si, acaso, algunos, aún fuera de las horas señaladas de mutuo acuerdo, en sus ratos libres, quisieren orar, no se lo impida el que hubiere pensado hacer allí otra cosa.	San Agustín
	<i>Quom metvendus est locus iste vere non est hic aliud nisi domus Dei et porta coeli.</i>	¡Qué temible es este lugar! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo!	Gen 28, 17
	<i>Hec est domus Domini firmiter edificata bene fundata est supra firmam petram benedic Domini domum ist.</i>	Ésta es la casa del Señor sólidamente edificada, bien asentada sobre roca firme. Bendice esta casa.	Antifona mozarabe

Sala de contemplación	<i>[Me]livs est nomen bonvm quam [divitioe multoe].</i>	Más vale fama que grandes riquezas.	<i>Pr 22, 1</i>
	<i>Grave est saxvm, et onerosa arena, sed ira stvlti vtroque gravior.</i>	Pesada es la piedra y pesada la arena; es más pesada la rabia del necio.	<i>Pr 27, 3</i>
Sacristía	<i>[Probet avtem seipsvm homo: et sic d]e pane illo edat et [de calice bibat].</i>	Así que cada cual se examine interiormente antes de comer el pan y beber del cáliz.	<i>Cor 11, 28</i>
Iglesia	<i>Introibo in [domvm tuam in holocaustis; reddam tibi vota mea quoe distinxerunt labia mea: et locvum est os mevm in] tribvlatione mea.</i>	Entraré con víctimas en tu Casa, cumpliré mis promesas, las que hicieron mis labios y en la angustia pronunció mi boca.	<i>P3 66, 13-14</i>
<b>Metztitlan, Hidalgo</b>			
Deambulatorio	<i>rxmgt[s] [...] vta [...]</i>		
	<i>[Manvm tuam longe fac a me et] formido tva [non m]e terreat.</i>	[...] que alejarás tu mano de mí y tu terror no me alcanzará.	<i>Iob 13, 21</i>
	<i>Biati qui hab[itan]t [in do]mo tva [Domine, in saecvla seculorvm laudab]vnt t[er]re.</i>	Dichosos los que moran en tu casa y pueden alabarte siempre.	<i>P3 84, 5</i>
	<i>[Benedic Domine domvm] istam quam aedificavi nomini sancto tvo ve[nient i]vm in loco isto exavdi prec[es] in ex[ce]lso solio gl[or]ie tue.</i>	Señor, bendice esta casa que he edificado en tu nombre. Escucha desde lo alto del trono de tu gloria las plegarias de los que vengan a este lugar.	Antífona mozarabe
	<i>Bene fundata est domus domini supra firmam petram.</i>	Bien fundada está la casa del Señor sobre roca firme.	Antífona mozarabe
	<i>Haec est domus Domini firmiter edificata.</i>	Ésta es la casa del Señor, firmemente construida.	Antífona mozarabe
	<i>Terribilis est locus iste hic domus Dei est et porta coeli.</i>	¡Qué temible es este lugar! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo!	<i>Gen 28, 17</i>
	<i>Nvmquid Sion dicit: Homo et homo natus est in ea, et ipse fundavit eam Altissimus.</i>	Tú, Señor, eres bueno e indulgente, rico en amor con los que te invocan.	<i>P3 86, 5</i>
<i>In quo omnis structura fundatur supra firmam petram quod est Christus i[...] filiv[...].</i>	En el que toda estructura está cimentada sobre una roca firme que es Cristo [...] hijo.	----	
<b>Yecapixtla, Morelos</b>			
Sotocoro	<i>Baptisabant aqua et spe omnes purificamvr.</i>	Bautizaban con agua y esperanza y todos somos purificados	Antífona de la vigilia de la Epifanía
	<i>Gra[ti]a dei svm id quod svm.</i>	Por la gracia de Dios, soy lo que soy.	<i>Cor 15, 10</i>
	<i>Si quis templum Dei violaverit disperdetillvm Devs.</i>	Si alguno destruye el templo de Dios, Dios le destruirá a él.	<i>Cor 3, 17</i>

Zacualpan de Amilpas, Morelos			
Capilla abierta	<i>Do[mine], quis [habitabit in tab]ernaculo tuo aut quis requies [cet in monte sancto] tuo qui [ingreditur sine macula, et opera- tur justitiam].</i>	Yahvé, ¿quién vivirá en tu tienda?, ¿quién ha- bitará en tu monte santo? El de conducta ínte- gra que actúa con rectitud.	<i>P</i> 15, 1-2



*La fiesta barroca en la Nueva España: el estudio de las arquitecturas efímeras a partir de la Gazeta de México en el ocaso de la Edad Moderna*

*The New Spain Baroque Festival: The Study of Ephemeral Architectures through the Gazeta de México at the Dawn of the Modern Age*

Artículo recibido el 8 de octubre de 2023; devuelto para revisión el 18 de abril de 2024; aceptado el 16 de mayo de 2024; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.125.2870>.

**Laura Illescas Díaz** Universidad Isabel I (Burgos, España), [laura.illescas@uii.es](mailto:laura.illescas@uii.es), <https://doi.org/0000-0002-8081-2935>

**Líneas de investigación** Orfebrería sacra; relaciones artísticas y culturales entre España e Italia durante la Edad Moderna; festejos y arquitectura efímera.

**Lines of research** Sacred silverwork; artistic and cultural relations between Spain and Italy during the Modern Age; fiestas and ephemeral architecture.

**Publicación más relevante** *Virgilio Fanelli: vida y obra de un platero italiano en la España barroca (c. 1653-1678)*, Colección Vítor 44 (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2022), <https://doi.org/10.14201/oVI0455>

**Resumen** La naturaleza precedera de las arquitecturas efímeras ha obligado a iniciar su estudio a partir de contratos de obras, relaciones impresas o grabados, si bien, en este trabajo se ha dado un paso más allá al considerar el uso de una fuente de información relegada al olvido hasta el momento, la prensa. En consecuencia, se ha llevado a cabo una exhaustiva revisión de la totalidad de números publicados por la *Gazeta de México* durante el siglo XVIII, con la voluntad de analizar estas manifestaciones artísticas erigidas en la Nueva España en el ocaso de la Edad Moderna, a la par de hacer una reconstrucción de su aspecto original, conocer su ubicación en el entramado urbano o determinar quiénes fueron los comitentes encargados de su financiación, entre otras cuestiones. El afán por la revalorización de este medio reside en que, en numerosas ocasiones, se trata del único recurso disponible para los investigadores, de ahí que su consulta se torne clave para avanzar en el conocimiento del patrimonio artístico virreinal.

**Palabras clave** Gazeta; arquitectura efímera; fiesta; virreinato; prensa; México.

**Abstract** The perishable nature of ephemeral architecture has made it necessary to approach its study from work contracts and printed or recorded reports; however, this work has gone a step further and proposes the use of a source of information relegated to oblivion: the press. Consequently, an exhaustive review of all the numbers published by the *Gazeta de México* during the 18th century has been carried out with the aim of analyzing these artistic manifestations erected in New Spain in the dawn of the Modern Age. In addition, a reconstruction of their original appearance will be carried out, to discover their locations in the urban framework or to determine who was primarily responsible for financing them, among other issues. The decision to revalue this medium is due to the fact that it is the only resource available to researchers, so that its consultation is key to advancing in the knowledge of the Viceregal artistic heritage.

**Keywords:** Gazeta; ephemeral architecture; celebrations; Vicerealty; press; Mexico.

LAURA ILLESCAS DÍAZ  
UNIVERSIDAD ISABEL I

*La fiesta barroca  
en la Nueva España:  
el estudio de las arquitecturas efímeras a partir  
de la Gazeta de México en el ocaso de la Edad Moderna*

*La Gazeta de México: breves notas sobre su historia*

El afán por divulgar los sucesos acontecidos y contribuir de ese modo a mantener informada a las élites locales propició la aparición de publicaciones en el siglo XVI con cierta periodicidad en el centro de Europa, los *Neue Zeitungen*, que se alzaron como el origen de lo que hoy conocemos como gacetas.<sup>1</sup> Con el paso del tiempo, su popularidad aumentó y, junto con las relaciones y grabados, entre otros medios, se convirtieron en un potente instrumento que permitía un acceso directo y económico al conocimiento de la actualidad política, social y cultural, logrando ejercer una fuerte influencia sobre la opinión pública. Tales circunstancias provocaron su aparición en otros lugares como Francia o Italia, fue en Venecia, de hecho, en donde se fraguó su propio nombre, *gazzeta*, en honor a la moneda de cobre con la que se adquiría el ejemplar.<sup>2</sup> Inicialmente, la llegada de estos impresos a los

1. Javier Díaz Noci, “El oficio de periodista en el siglo XVII: gaceteros, impresores y comerciantes”, *Periodística: Revista Académica*, núm. 10 (2002): 15-35 y Sara Núñez de Prado, “De la Gaceta de Madrid al Boletín Oficial del Estado”, *Historia y Comunicación Social*, núm. 7 (2002): 147-160.

2. Mario Infelise, “El origen de las gacetas. Sistemas y prácticas de la información entre los siglos XVI y XVII”, *Manuscrits: Revista d'Història Moderna*, núm. 23 (2005): 31-44 y Rafael Soto

reinos españoles suscitó cierto recelo en las élites de poder, que temían conductas contrarias a sus intereses, por lo cual no dudaron en aunar esfuerzos y actuar en consecuencia, prueba de ello es la medida emitida el 13 de junio de 1627 por Felipe IV en la cual prohibió: “se impriman, ni estampen relaciones, ni cartas, ni apologías, ni panegíricos, ni gazetas, ni nuevas, ni sermones [...] sin que tengan y llevo primero examen y aprobación”.<sup>3</sup> Por su parte, los cronistas oficiales al servicio de la Corona comenzaron a percatarse de la enorme influencia que éstas podían ejercer a la hora de incrementar la inestabilidad social y propiciar conductas contrarias al Estado, de ahí que dudaran en expresar de forma abierta su opinión ante la llegada de noticias procedentes de Alemania o Francia, que “solamente tratan de entretener con quento del vulgo a los que los leen [...], escritas por hombres ociosos de todas partes sin más autoridad que las de las consejas”.<sup>4</sup> Pese a este férreo rechazo, lo cierto es que su popularidad no cesó de aumentar y con ello su demanda, motivo por el cual a partir de la segunda mitad del siglo XVII las tornas cambiaron, cuando los gobernantes se percataron de sus posibles beneficios. Así, por ejemplo, Luis XVIII concedió a Tehofraste Renaudot el privilegio de imprimir “gacetas de noticias” en monopolio, fijándose la fecha de la primera impresión de la *Gazette* en 1631.<sup>5</sup> Este *modus operandi* fue copiado por otros países entre los que se hallaba España, en donde el nacimiento de la *Gazeta* estuvo amparado por los intereses de Juan José de Austria, el hermano ilegítimo de Felipe IV; fue bastante más tardío que en el resto de Europa, concretamente en 1661. Su principal objetivo sería:

---

Escobar, “Gacetas y avisos informativos: género, redacción y práctica profesional entre 1618 y 1635” (tesis doctoral, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017).

3. Ley 33, título VII, libro I de la Nueva Recopilación.

4. El fragmento fue escrito por Melchor Cano (1509-1560) en su obra *De Locis Theologia*, si bien para el presente trabajo se ha tomado la traducción publicada en Antonio Barballo, “El Quijote. Verosimilitud en la ficción o la ficción de la verdad”, en Antonio Pablo Bernat Vistarini, ed., *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lepanto, 1-8 de octubre de 2000*, vol. 1 (Palma de Mallorca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de las Islas Baleares, Ministro de Cultura y Deporte, 2001): 564.

5. Carmen Espejo Cala, “Gazetas y relaciones de sucesos en la segunda mitad del siglo XVII: una comparativa europea”, en Pedro Manuel Cátedra García y María Eugenia Díaz Tena, eds., *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna* (Salamanca: Sociedad Internacional para el Estudio de las Relaciones de Sucesos/Universidad de Salamanca-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2013), 80.

Supuesto que en las más populosas ciudades de Flandes, Francia y Alemania, se imprimen cada semana (además de las relaciones de sucesos particulares) otras con títulos de Gacetas, en que se da noticia de las cosas más notables, así políticas como militares, que han sucedido en la mayor parte del Orbe, será razón que se introduzca este género de impresiones, ya que no cada semana, por lo menos cada mes; para que los curiosos tengan aviso de dichos sucesos y no carezcan los españoles de noticias que abundan en las extranjeras naciones.

Este continuo incremento de demanda de noticias y la necesidad de contar con un recurso económico y accesible se extrapoló a la Nueva España, donde a partir del siglo XVII comenzaron a surgir los primeros intentos para disponer de publicaciones periódicas. Así, en 1664 se fija la aparición de la *Gaceta General, Sucesos de este año, Provisiones y Mercedes de los Reinos de España, Portugal y Nueva España*; y unas décadas más tarde, concretamente en 1693, Carlos de Sigüenza y Góngora publicó *El Mercurio Volante, con noticias importantes y curiosas sobre varios asuntos de física y medicina*.<sup>6</sup> No obstante, hubo que esperar a 1722 para que se procediera a la publicación de la *Gazeta de México y noticias de Nueva España*, dirigida por Juan Ignacio María de Castorena Ursúa y Goyeneche, tesorero de la Catedral de México y vicario general del cabildo.<sup>7</sup> Desafortunadamente, contó con un éxito efímero ya que desapareció tan sólo seis meses más tarde debido, es probable, al nombramiento del citado religioso como obispo de Yucatán, lo que lo obligó a abandonar este proyecto editorial; aunque otra parte de la crítica apunta como motivo de ese cese a la pérdida económica ocasionada.<sup>8</sup>

6. Sebastián Rivera Mir, “Todas las partes del mundo, o la globalización en la *Gazeta de México* y la *Gazeta de Lima* (1784-1805)”, *Bibliographica Americana. Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, núm. 8 (2012): 231-251.

7. Pese a la imposibilidad de recoger aquí la totalidad de trabajos en donde se ha abordado el estudio de la *Gazeta*, tan sólo mencionaré algunos de los títulos de mayor relevancia: María del Carmen Ruiz Castañeda, “La *Gaceta de México* de 1722. Primer periódico de la Nueva España”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* I, núm. 1 (1970): 39-59; María del Carmen Ruiz Castañeda, “La tercera gaceta de la Nueva España. *Gazeta de México* (1784-1809)”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, núm. 6 (1971): 137-150; Manuel Suárez Rivera, “El periodismo en construcción. Estrategias comerciales de la *Gazeta de México*. 1784-1785”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 36, núm. 143 (2015): 207-231; Coyoliztzin Robles Ayala, “Aproximaciones a la *Gazeta de México*. Compendio de noticias de Nueva España (1784-1809)”, *Metáforas al Aire*, núm. 5 (2020): 48-63.

8. María del Carmen Ruiz Castañeda, “La *Gaceta de México* de 1722. Primer periódico de la Nueva España”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* I, núm. 1 (1970): 39-59.

Su publicación se reinició en 1728, bajo la dirección de Juan Francisco Sahagún de Arévalo, con el título *Gazeta de México*, que perduró en esta ocasión hasta 1742. Contraria a la primera, esta nueva versión mostraba las noticias ordenadas de acuerdo con una estructura más lógica y con un mayor rigor, de ahí que en ocasiones se introdujeran modificaciones o rectificaciones de un texto ya publicado.<sup>9</sup> La tercera y última ocasión en la que se llevó a cabo su publicación fue cuatro décadas más tarde, en 1784, y mantuvo su periodicidad hasta 1809; quedó como responsable Manuel Antonio Valdés, uno de los empresarios editoriales con mayor peso de finales de siglo. Así, el 16 de octubre de 1783, realizó una solicitud al Fiscal a fin de expresar su propósito de reanudar la difusión de noticias mediante una publicación, en sintonía con el *modus operandi* de las ciudades europeas: “Que creyendo servir y beneficiar al público, dándole o dos veces al mes, o semanariamente a ejemplo de la Corte de Madrid y otras de Europa, una Gazeta del Reino en que se instruya de los más particulares sucesos que en él ocurran”.<sup>10</sup> Ahora bien, para comprender la esencia de las gacetas novohispanas, resulta clave la lectura del prólogo publicado en el primer número del año 1784, donde el ya citado Manuel Antonio Valdés expuso:

que no es otra cosa que una colección de noticias del día [...] que no se escriben para un Lugar determinado; sino para un Reino entero, donde es moralmente imposible se encuentre uno solo perfectamente instruido lo ocurrente; y que no solo a los presentes, sino a los ausentes y futuros se dirigen, consiguiéndose por tan fácil medio hacer perenne la memoria de innumerables cosas que cuando no se olvidaran con el transcurso de los tiempos, parecerían tan desfiguradas en alguno, y sin más apoyo que el de una tradición vulgar, que sería mejor que absolutamente perecieran.<sup>11</sup>

9. María del Carmen Ruiz Castañeda, “La segunda Gaceta de México (1728-1739, 1742)”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* II, núm. 1 (1970): 23-42.

10. Archivo General de la Nacional, exp. Valdés, documentos del tomo 399. El fragmento transcrito en el cuerpo de texto fue publicado por primera vez en Xavier Alfaro Tavera, *El nacionalismo en la prensa mexicana del siglo XVIII* (Ciudad de México: Club de Periodistas, 1963), 19-21.

11. “Prólogo”, *Gazeta de México*, t. II, núm. 2, 14 de enero de 1784, 7, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9feara2bo?pagina=558a331b7d1ed64fi69050of&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&anio=1784&mes=01&dia=14&coleccion=> (consultada el 4 de abril de 2023).

Las gacetas se convirtieron en un perfecto instrumento para dejar constancia de los hechos acaecidos y permitir su conocimiento en cualquier punto de la geografía novohispana, de manera que no cayera en el olvido o fuera tergiversado; asimismo, también se utilizaron para transmitir información práctica de carácter comercial, administrativo, religioso o cultural, alzándose como verdaderos referentes en la construcción de identidades.

*Arcos triunfales, graderías, catafalcos...  
Los motivos de su elección*

La conservación de casi la totalidad de ejemplares publicados y su periodicidad en el siglo XVIII han convertido a la *Gazeta de México* en un perfecto instrumento de consulta, al permitir la obtención de un conocimiento actual sobre temas tan variados como la medicina,<sup>12</sup> la propaganda guerrillera<sup>13</sup> o la literatura.<sup>14</sup> En aras de continuar con esta línea, el presente trabajo ha elegido dicho periódico como fuente para ahondar en el estudio del arte, sobre todo en un conjunto de manifestaciones cuyo protagonismo fue incuestionable durante la Edad Moderna en los festejos y ceremonias: las arquitecturas efímeras. En efecto, las graderías, los arcos triunfales, los catafalcos... y todas aquellas obras englobadas en este término desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo de dichos eventos desde una perspectiva social, política, religiosa y, por supuesto, artística. Estas infraestructuras, realizadas con materiales perecederos (madera, lienzo, estopa, cartón, escayola o cal), fueron concebidas para decorar el espacio urbano cotidiano hasta conseguir su metamorfosis en un escenario irreal destinado a sorprender visualmente a los allí presentes. Así, calles, plazas y templos quedaban ricamente engalanados y permitían la evasión por unos días de “la

12. Yelopattli Hernández Torres, “Lactancia y cuerpo materno como transmisores de conocimiento y virtud: difusión de literatura médica en la *Gazeta de México* y el *Diario de México*”, *Revista de Estudios Hispánicos* 53, núm. 2 (2019): 701-725.

13. Alberto Ausín Ciruelos, “Imagen y propaganda de los guerrilleros españoles en la *Gazeta del Gobierno de México* durante la guerra de la Independencia (1810-1814)”, *Aportes: Revista de Historia Contemporánea*, núm. 94 (2017): 7-39.

14. Marina Paniagua Blanc, “La poesía mexicana en la *Gazeta de México* a finales del siglo XVIII: entre la herencia barroca y la Ilustración”, *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, núm. 28 (2018): 131-156.

vulgaridad y gris monotonía”.<sup>15</sup> De ello se deja constancia en testimonios de la época, por ejemplo, en aquel concerniente a los festejos organizados en México el 27, 28 y 29 de diciembre de 1789, donde se expone ese afán por ocultar la miseria de las fachadas y conceder a la ciudad un nuevo aspecto mediante su embellecimiento: “se decoraron las fachadas de muchas con tapizarias y géneros ricos de seda y perspectivas de arquitecturas, y las de otras con pinturas permanentes, en que continúan con esfuerzo muchos Vecinos; de suerte que se espera ver en todo el mes un nuevo y hermoso aspecto de la ciudad”.<sup>16</sup>

Más allá de su fin estético, también cumplieron una labor eminentemente propagandística ya que, en la mayoría de las ocasiones, transmitían un mensaje de exaltación hacia una persona o hecho: la subida al trono de un monarca, la canonización de un santo o la victoria del ejército español en el campo de batalla fueron algunas de las causas más frecuentes. De este modo, las arquitecturas efímeras, junto con la algarabía y explosión suscitada por los festejos se convirtieron en instrumentos de propaganda al servicio de las élites de poder con el objetivo, entre otros, de insuflar ánimos en los territorios bajo el control de la Corona hispana, e impedir que la progresiva pérdida de su hegemonía en Europa frente a otras potencias europeas hiciera olvidar las victorias y hazañas del pasado glorioso español. Para conseguirlo se idearon programas iconográficos a partir de la combinación de pinturas, esculturas, emblemas, jeroglíficos..., que después se enriquecían con la inclusión de poemas cuya lectura y comprensión quedaba reservada para los más doctos. Así, la perfecta combinación de arte y literatura permitía a los allí presentes reconocer con un solo golpe de vista los motivos por los que eran organizados los festejos a la par que contribuía a incrementar el interés en su participación.

Respecto a los responsables de su hechura cabe decir que su elección vino determinada principalmente por las circunstancias económicas y culturales

15. Antonio Bonet Correa, “La arquitectura efímera del barroco en España”, *Norba: Revista de Arte*, núm. 13 (1993): 25.

16. Festejos por Carlos IV en México los días 27, 28 y 29 de diciembre de 1789. Además, se organizaron festejos los días 25, 26, 27 y 28 de enero, así como los días 1, 3, 4 y 6 de febrero en México. Véase “México”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 1, 12 de enero de 1790, 3-5, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2bo?pagina=558a332a7d1ed64fi6913269&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&anio=1790&mes=01&dia=12&coleccion=> (consultada el 10 de febrero de 2023). Todos los ejemplares de la *Gazeta* consultados para la realización del presente artículo están digitalizados y disponibles en la Hemeroteca Nacional Digital de México.

de la ciudad. Así, aquellas con mayor actividad comercial y poder adquisitivo como México, Puebla de los Ángeles, Guadalajara o Valladolid tuvieron la posibilidad de afrontar los gastos de arquitecturas efímeras con mayor magnificencia. A ello también contribuyó la propia riqueza del ambiente cultural, pues de ella dependía la posibilidad de poder o no contratar artistas de calidad, capaces de ofrecer resultados novedosos en sintonía con las vanguardias estilísticas llegadas de Europa. Por lo general, los artesanos quedaban responsabilizados de realizar la estructura y su montaje, mientras que las obras de arte propiamente dichas, es decir, esculturas o pinturas, quedaban en manos de profesionales especializados, quienes, a su vez, contaban en ocasiones con la ayuda de eruditos, en su mayoría religiosos, para concebir el programa iconográfico. En este sentido resulta interesante señalar el caso del arquitecto español José Antonio González Velázquez (Madrid 1710-1810, Ciudad de México), quien fue responsable de realizar el diseño para el catafalco erigido en la Catedral de México con motivo de las exequias de Carlos III.<sup>17</sup> En la misma línea se halla el ejemplo de Hermenegildo Vásquez y Joaquín Vásquez, a quienes se les atribuye el túmulo erigido en honor del citado monarca en la ciudad de Guatemala en el beaterio de Santa Rosa.<sup>18</sup>

Estas escuetas pinceladas ponen de manifiesto el papel protagonista desempeñado por las arquitecturas efímeras en los festejos y ceremonias durante la Edad Moderna, periodo en que, reiteramos una vez más, la presencia de estas últimas fue constante. Tal circunstancia provocó un interés por su estudio en el ocaso del siglo xx, en especial a partir de la publicación de “La fiesta barroca como práctica del poder”, texto de Antonio Bonet Correa que tiempo después se incluyó como capítulo del libro *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*.<sup>19</sup> La estela marcada por dicho profesor ha sido continuada y

17. José Miguel Morales Folguera, “Los túmulos de Carlos III en Hispanoamérica. México, Lima, Santiago de Chile y Valparaíso”, *Boletín de Arte*, núm. 9 (1988): 33. Para un estudio sobre la trayectoria profesional de José Antonio González Velázquez véase: Glorinela González Franco, “El arquitecto José Antonio González Velázquez y el neoclásico en la Nueva España”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 1 (s.a.): 69-77.

18. Heinrich Berlin y Jorge Luján Muñoz, *Los túmulos funerarios en Guatemala* (Guatemala: Academia de Geografía e Historia, 1983), 56-60; José Miguel Morales Folguera, “Los túmulos funerarios de Carlos III y la imagen del rey en Hispanoamérica y Filipinas”, *Boletín de Arte*, núm. 9 (1988): 135-158.

19. Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español* (Torrejón de Ardoz: Akal, D.L., 1990).

enriquecida por muchos otros durante las últimas décadas, de entre los cuales destacan Víctor Mínguez,<sup>20</sup> María Inmaculada Rodríguez,<sup>21</sup> Juan Chiva Beltrán<sup>22</sup> o José Miguel Morales Folguera,<sup>23</sup> entre otros, debido a sus notables aportaciones al estudio de este campo de trabajo en la Nueva España. Son, por tanto, la piedra angular para la realización del presente artículo cuyo propósito será continuar con los avances realizados hasta el momento.

*Nuevas fuentes de información para el estudio  
de la arquitectura efímera en Latinoamérica: la Gazeta de México*

En este punto del recorrido se torna necesario plantear la siguiente cuestión: “¿Por qué estudiar las arquitecturas efímeras a partir de la *Gazeta*? La naturaleza perecedera de éstas hace que su aspecto, autoría o proceso ejecutivo sean conocidos únicamente a partir de contratos de obras o relaciones impresas. En ocasiones, la descripción con lenguaje hiperbólico, utilizado en estas últimas, se enriqueció con la inclusión de algún grabado destinado a facilitar al lector su reconstrucción visual, ejemplo de ello es aquel realizado por José Vázquez

20. Víctor Mínguez, “La ceremonia de jura en la Nueva España. Proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808”, *VARIA HISTORIA, Belo Horizonte* 23, núm. 38 (2007): 273-292 y Víctor Mínguez Cornelles, “Jeroglíficos para un Imperio. La cultura emblemática en el virreinato de la Nueva España”, *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, núm. 11 (2017): 56-68.

21. María Inmaculada Rodríguez Moya, “Los últimos Borbones en América. Arte y propaganda de una dinastía en declive”, en Cristina Fonseca Ramírez y Pedro Pérez Herrero, eds. *El poder de la imagen: iconografía, representaciones e imaginario en América (siglos XVI-XX)* (Madrid: Sílex, 2022), 97-124.

22. Juan Chiva Beltrán, “Arcos efímeros mexicanos. De la herencia hispana al nacionalismo artístico”, *Semanata: Ciencias Sociales e Humanidades*, núm. 24 (2012): 193-212; Juan Chiva Beltrán, Pablo González Tornel, Víctor Mínguez Cornelles, Inmaculada Rodríguez Moya y María de los Reyes Hernández Socorro, *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)* (Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Universitat Jaume I-Servei de Comunicació i Publicacions, 2012) y Juan Chiva Beltrán, “Espacios para una ciudad en fiesta. México y la Casa de Austria”, en Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles, eds., *Visiones de un imperio en fiesta* (Madrid: Fundación Carlos Amberes, D.L., 2016), 359-384.

23. Para el presente trabajo, resulta clave la consulta de su trabajo, véase José Miguel Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España* (Sevilla: Junta de Andalucía, 1991).

del catafalco erigido en la Catedral de Lima para la celebración de las exequias de Carlos III los días 20 y 21 de agosto de 1789.<sup>24</sup>

Sin embargo, son muchas las ocasiones en las que no se ha conservado ninguna de las fuentes citadas por lo que hemos de considerar el uso de otras, relegadas al olvido hasta el momento, y que, para nuestra fortuna, permiten realizar importantes avances en el estudio de las arquitecturas efímeras, al virar nuestra atención hacia la prensa. Como ya quedó señalado, gracias a su bajo costo, su amplia difusión y su periodicidad se convirtieron en un medio idóneo gracias al cual el lector tuvo la oportunidad de disponer de una información actualizada de los festejos y ceremonias celebradas en las principales ciudades de la Nueva España, de ahí que siempre fuera reservado un espacio entre sus páginas para las obras de arte ahí protagonistas. En consecuencia, se ha llevado a cabo una exhaustiva revisión de la totalidad de números publicados de la *Gazeta* durante el siglo XVIII con la voluntad de intentar una reconstrucción de su aspecto original, la ubicación en el entramado urbano o los comitentes encargados de su financiación, siendo, la mayoría de las veces, el único recurso disponible hasta la fecha para los investigadores.

Ahora bien, los datos aquí recogidos presentan unas peculiaridades respecto a otras fuentes ya citadas (contratos de obra y relaciones), que merecen ser consideradas previamente. La primera y más obvia apunta a la extensión. En efecto, el espacio impuesto por las condiciones editoriales de la *Gazeta* y la necesidad de informar de un modo directo tornaba inviable la inclusión de esas descripciones extensas y grandilocuentes propias de las relaciones donde, recordemos, se recogía de manera pormenorizada el aspecto de la obra, los costos, las entidades encargadas de su financiación e incluso el autor de éstas, son ejemplo de ello las relativas a la entrada triunfal en México del virrey Carlos Francisco de Croix<sup>25</sup> o a las exequias reales celebradas en la Catedral metropolitana

24. Rafael Ramos Sosa, “El Monumento Pascual de la Catedral de Lima”, *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 7 (1991): 105. Este grabado también fue publicado en José Miguel Morales Folguera, “Los túmulos de Carlos III en Hispanoamérica. México, Lima, Santiago de Chile y Valparaíso”, *Boletín de Arte*, núm. 9, (1988): 36.

25. *Retrato al vivo del celebrado emperador Constantino Magno; el excelentísimo señor, D. Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix, caballero de la Orden de Calatrava, comendador de Molinos, y Laguna Rota, de el mismo Orden, Theniente General de los Reales Exercitos, Vi-Rey Gobernador, y Capitán general de esta Nueva España, Presidente de su Real Audiencia, delineado que en su arco triumphal, que en su publico ingreso le erigia a sus puertas la iglesia metropolitana de México, capital de la Nueva España* (Ciudad de México: imprenta de los herederos de doña María de Rivera, 1766).

por la muerte de Carlos III,<sup>26</sup> entre otras muchas. Salvo excepciones, las alusiones a arquitecturas efímeras publicadas en la *Gazeta* son más reducidas y, por tanto, carecen de esa riqueza descriptiva propia de las relaciones, lo que supone ciertas limitaciones a la hora de abordar la reconstrucción. Esto se une a la segunda peculiaridad, el inmenso número de testimonios localizados impide realizar un análisis pormenorizado de cada uno de ellos ya que, de hacerlo, infringiríamos el límite de espacio concedido y desvirtuaríamos el propósito principal de este trabajo. Con base en tal realidad, hemos optado por rescatar los ejemplos más significativos e iniciar su estudio mediante su clasificación en apartados determinados por la naturaleza de los festejos, comenzando por aquellos de carácter religioso.

### *Soli Deo Gloria: festejos religiosos*

La sociedad novohispana del siglo XVIII continuó rigiéndose por las férreas directrices de la Fe católica, responsables de mantener la pervivencia de las costumbres y prácticas religiosas propias del Antiguo Régimen, de ahí que la institución eclesiástica fuese omnipresente y su participación casi obligatoria en cualquier celebración, ya fuera por la consagración de un templo, por las exequias de un monarca o por una victoria militar de las tropas. Ahora bien, dada la naturaleza del presente apartado, aquí se hará tan sólo el estudio de aquellas eminentemente religiosas, y, dentro de dicha categoría, sólo de las que sí contaron con la presencia de arquitecturas efímeras, cuyo número es menor al que cabría esperar. Y es que, pese a la abundancia de noticias protagonizadas por este tipo de celebraciones, un alto porcentaje de éstas se basaron en el modesto binomio integrado por misa y procesión, mientras la confección de arcos de triunfo, graderíos y carros quedó reservada para ocasiones especiales como fueron el Corpus Christi, las coronaciones marianas o las canonizaciones; destacan, entre estas últimas, las concernientes a San Pío V y Santa Inés de Montepulciano debido al enorme impacto en la sociedad y, por ende, en la prensa.

26. *Reales exequias celebradas en la Santa Iglesia Catedral de México por el alma del señor don Carlos III. Rey de España y de las Indias, en los días 26 y 27 de mayo de 1789. Para que fueron comisionados los señores don Cosme de Mier y Trespalacios, Oidor de la Real Audiencia de México, y don Ramón de Posada y Soto, Caballero de la Real y distinguida Orden Española de Carlos III y Fiscal de Real Hacienda de la misma Audiencia* (Ciudad de México: Imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1789), <https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?id=854>

De acuerdo con la noticia publicada el 1 de octubre de 1728, en la Ciudad de México se organizó una fiesta conjunta el día 13 de septiembre de dicho año:

Las calles por donde pasó la Procession [...] estaban lucidamente adornadas de ricas telas, vistosas tapicerías, y bellas colgaduras, como asimismo el Claustro [...] donde concurrió innumerable Pueblo, por ver, y admirar las nuevas ideas, y costosas invenciones de los Altares, que en sus ángulos se erigieron, y el principal que se elevó en el presbyterio de su Templo, era de valiente pincel a el temple, que se sobrepuso a el Retablo, en donde se pintaron las acciones más heroicas, y casos más notables de la vida de los dos Santos.<sup>27</sup>

El reconocimiento a la entrega a Cristo de estos dos canonizados por parte de la Santa Sede se hizo patente en las habituales demostraciones de regocijo y la correspondiente ornamentación de las calles a base de colgaduras, tapices y altares, siendo el de mayor presencia aquel erigido en el presbiterio del templo del convento de Santo Domingo. Es de lamentar que el límite de espacio impide al autor detenerse en su descripción de ahí que tan sólo aluda de manera escueta al programa iconográfico, destinado a informar a los allí presentes sobre los principales hitos de los canonizados, como se recoge en la propia noticia. ¿Cuáles fueron elegidos en el caso de Santa Inés? Posiblemente la promoción y posterior edificación del oratorio en honor a la Virgen María en la ciudad italiana de Montepulciano tras su visión en el año 1306.<sup>28</sup>

Años más tarde, en concreto el 16 de junio de 1737, se canonizó al jesuita francés Juan Francisco Regis por el papa Clemente XII. La noticia fue recibida con gran júbilo por la Orden de la Compañía de Jesús en México, y sus hermanos no dudaron en organizar las correspondientes celebraciones en su honor, cuyo desarrollo hoy se conoce gracias al número publicado el 1 de junio de 1738.<sup>29</sup> De acuerdo con la tónica, el momento de mayor fuerza fue la procesión efectuada desde la Catedral hasta la Casa Profesa, en la cual participaron

27. "México", *Gazeta de México*, s. t., núm. 11, 1 de octubre de 1728, 82 <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2af?pagina=558a34067d1ed64fi69f5ber&coleccion=> (consultada el 12 de febrero de 2023).

28. Raimondo da Capua, *Legenda beate Agnetis de Monte Policiano* (Florencia: Ed. Galluzzo, 2001), 40-41.

29. "México", *Gazeta de México*, t. I, núm. 127, 1 de junio, 1738, 1011, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2af?pagina=558a340d7d1ed64fi69fe50c&coleccion=> (consultada el 12 de marzo de 2023).

todas las instituciones religiosas de la ciudad, incluido el arzobispo Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta. Los balcones y fachadas de las calles fueron ricamente ornamentados con tapices, joyas, banderas y gallardetes “que tremolando al viento, formaban con la viveza y distinción de sus colores una vista muy agradable,<sup>30</sup> si bien, la atención de los allí presentes quedó acaparada por los arcos de triunfo dispuestos ante la fachada de la Casa Profesa. Al parecer, el primero de ellos era de menor tamaño y su superficie se hallaba decorada con “los sucesos más notables” de la vida de Juan Francisco Regis, tratándose probablemente de sus predicaciones en zonas religiosas de conflicto como Saint Laurent, Darvres o Aubenas o de su constante implicación por ayudar a las prostitutas y ofrecerles un futuro con mayor dignidad. Mientras, el arco principal “que fue más elevado y corpulento”, quedó conformado por un conjunto de escenas dispuestas en tarjas donde se representó la parábola del sembrador, además de epígrafes y poemas. El conjunto se remataba por un óvalo con el retrato de Clemente XII, flanqueado, a su vez, por los escudos de armas correspondientes a la Compañía de Jesús y al citado papa, además de dos imágenes de san Francisco y Santo Domingo.

Ya en el ocaso del siglo XVIII resulta de especial interés destacar la repercusión en prensa alcanzada por los festejos celebrados en Puebla de los Ángeles y México con motivo de la beatificación de san Sebastián de Aparicio, aprobada el 17 de mayo de 1789 por el papa Pío VI.<sup>31</sup> De acuerdo con la costumbre, ambas ciudades embellecieron sus calles, recubrieron con tapices el interior de los templos y costearon luminarias; sin embargo, en la *Gazeta* no se alude a las arquitecturas efímeras erigidas para la ocasión. ¿Existieron? Todo apunta a que sí, ya que en la obra manuscrita *El sol en Virgo*<sup>32</sup> se incluye una serie de sonetos y jeroglíficos dedicados al citado santo en el convento de San Francisco de

30. “México”, *Gazeta de México*, t. I, núm. 127, 1 de junio de 1738, 1011, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2af?pagina=558a340d7d1ed64fi69fe50c&coleccion=> (consultada el 12 de marzo de 2023).

31. Los festejos en la Ciudad de México se organizaron el 24 y 25 de febrero de 1791. Véase “México”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 29, 15 de marzo de 1791, 278, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2bo?pagina=558a332d7d1ed64fi6915e88&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&anio=1791&mes=03&dia=15&coleccion=> (consultada el 15 de febrero de 2023).

32. Se sabe que fueron construidos en el convento de San Francisco. Véase *El sol en Virgo. Elogios a la pureza virginal de San Sebastián de Aparicio que le fueron dedicados en el convento de San Francisco de México. En 25 de febrero de 1791. Día en que se celebró su beatificación*, [http://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/biblioteca\\_franciscana/xml/myPage.jsp?key=book\\_](http://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/biblioteca_franciscana/xml/myPage.jsp?key=book_)

México el 25 de febrero de 1791, día en que se celebró su beatificación. No sucede así en los festejos organizados el 30 de abril de 1791 en el convento de San Francisco en Guadalajara con motivo de la llegada de las reliquias del citado san Sebastián de Aparicio, donde sí se apostó por la construcción de un “arco de lienzo” cuya descripción es una de las más pormenorizadas de las publicadas en la *Gazeta*, de ahí que hoy acapare nuestra atención.<sup>33</sup> Éste se componía por tres calles; la derecha quedaba ocupada por un óvalo en cuyo interior se contemplaba un león y una serpiente junto al mote *Nil aptius*, destinado a manifestar el valor e ímpetu con el que el santo gallego logró derrotar a sus enemigos por tener “todas las virtudes, que se admiran aún en los apóstoles”.<sup>34</sup> En la parte superior, se disponía otro óvalo protagonizado de nuevo por un león, en esta ocasión con las patas sobre la tierra y el resto del cuerpo sumergido en el mar, acompañado del mote *Sub pedis terram*, cuya traducción vendría a ser “se baña en el mar; pero no quita los pies de sobre la tierra”.<sup>35</sup> De este modo, se informaba cómo este religioso franciscano estuvo sumergido “en el oceano [*sic*] de los favores del cielo”, es decir, bendecido y amparado por las esferas celestiales sin que ello supusiera el olvido de su compromiso con la Fe católica y su voto de humildad. Y es que, como recogió su biógrafo, Guillermo Daubenton, siempre mantuvo un “inmenso deseo de procurar la gloria de Dios; un brío, à quien jamás detuvo dificultad, ni peligro alguno; una aplicación incansable à la conversión de los pecadores; una dulçura inalterable”.<sup>36</sup>

---

ca89eb.xml&id=libro\_antiguo\_sace&objects=/ximg&db=/db/xmllibris/system/metadata/&level=1&section=2&number=1 (consultada el 14 de febrero de 2023).

33. La reliquia consistía en un pedazo de la piel del pecho: “El día 9 de abril llegó la nueva Misión de Padres Europeos á este Convento de N.P.S. Francisco, quienes traxeron consigo la V. Reliquia de un pedazo del cutis pedazo del Cadaver del Beato Sebastian de Aparicio”, en “Guadalajara”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 35, 7 de junio de 1791, 229, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2bo?pagina=558a332d7d1ed64fi6916766&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&coleccion=> (consultada el 15 de febrero de 2023).

34. Guillermo Daubenton, *Vida del bienaventurado Juan Francisco Regis de la Compañía de Jesús, escrita en lengua francesa por el R.P. Guillermo Daubenton de la misma compañía, confessor de la magestad católica; y traducida en español por otro de la misma compañía* (Madrid: por Francisco del Hierro, 1717), 2, <https://books.google.com.do/books?id=1L1lWJ4uac8C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> (consultada el 20 de febrero de 2023).

35. “Guadalajara”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 35, 7 de junio, 1791, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2bo?pagina=558a332d7d1ed64fi6916766&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&coleccion=> (consultada el 15 de febrero de 2023).

36. Guillermo Daubenton, *Vida del bienaventurado Juan Francisco Regis de la Compañía de Jesús, escrita en lengua francesa por el R.P. Guillermo Daubenton de la misma compañía, confessor*

A fin de conseguir la simetría, el lado izquierdo repetía la misma estructura. El primero de los óvalos quedaba ocupado por un león erizado cuyas garras sostenían una cruz y una espada junto al lema *Ad utrumque*, “con una ó con otra soy más capaz de conseguir victoria”.<sup>37</sup> Por su parte, el segundo óvalo encerraba un león acorralado entre las aguas revueltas del océano y un cazador apretando el gatillo de su escopeta, provocando con ello que el felino se abalanzase furioso contra él en un gesto desesperado por salvar su vida, todo ello coronado por el mote: *Rebus animosus adversus*.

Ya en la calle central, en la clave del arco, se disponía un quinto y último óvalo donde se contemplaba un león en una gruta alentando con el vaho a sus cachorros. Esta escena tenía como propósito representar visualmente el mote *Nunc melior Pater* en referencia a “aquellos hijos que Aparicio con su ejemplo y santos consejos hizo revivir para el Cielo”,<sup>38</sup> que recuerda, en este sentido, la estancia de san Sebastián de Aparicio en Privàs, donde comenzó con la evangelización de los niños para después atraer a la población adulta, de modo que “el fruto, que se hizo en estos tiernos christianos, atraxo muchos ciudadanos á la doctrina; y el exemplo de los que salían tocados, y edificados, puso a otros deseo de asistir”.<sup>39</sup>

Además de las canonizaciones, hubo otra amplia gama de festejos de naturaleza religiosa de la que también se deja constancia en la *Gazeta*, aunque son raras las ocasiones en que las descripciones correspondientes a las arquitecturas efímeras se incluyeron. ¿Por qué? Tras un minucioso análisis se ha comprobado que, en su mayoría, la organización y financiación de dichos festejos no dependió de los principales poderes de las ciudades, como el cabildo catedralicio o el ayuntamiento, sino de entidades que actuaban en solitario y, por tanto, su capacidad económica para afrontar los gastos fue bastante menor. Ejemplo de tal casuística se localiza en el número publicado el 1 de agosto de 1734, cuando se hizo eco de las fiestas organizadas por el convento mexicano de San Agustín

---

*de la magestad católica; y traducida en español por otro de la misma compañía* (Madrid: por Francisco del Hierro, 1717), 2, <https://books.google.com.do/books?id=iLlWJ4uac8C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> (consultada el 20 de febrero de 2023).

37. “Guadalajara”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 35, 7 de junio de 1791, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2bo?pagina=558a332d7d1ed64f6916766&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&coleccion=> (consultada el 15 de febrero de 2023).

38. “Guadalajara”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 35, 7 de junio de 1791, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2bo?pagina=558a332d7d1ed64f6916766&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&coleccion=> (consultada el 15 de febrero de 2023).

39. Daubenton, *Vida del bienaventurado Ignacio Francisco Regis de la Compañía de Jesús*, 94.

en honor a su santo patrón “con grande aparato y magnificencia”; se alude tan sólo al ornato interior del templo, consistente en paños y colgaduras, así como al estreno de cuatro blandones de plata. Otro ejemplo se halla en el ocaso del siglo, el 13 de diciembre de 1791, fecha en la que fue noticia la función anual de Nuestra Señora de Covadonga por su Ilustre y Real Congregación, como Patrona y Restauradora de la Libertad Española, organizada por el Imperial Convento de Santo Domingo y a la que asistió un “numeroso y lucido concurso de gentes de todas clases”.<sup>40</sup> Al contrario que en el caso anterior, en éste ni siquiera se alude a los adornos, si es que hubo, tan sólo al retrato de Fernando VI dispuesto bajo un rico dosel cuya custodia quedaba a cargo de los alabarderos.<sup>41</sup>

La excepción a esta tónica viene dada por las noticias referentes a festejos que sí estuvieron organizados por estas instituciones de poder a las que hicimos referencia, es decir, el cabildo catedralicio o el ayuntamiento, pero que la disposición de un supuesto poder adquisitivo mayor no supuso la ejecución de arquitecturas efímeras, o eso al menos deducimos tras no ser mencionadas en la prensa. Al parecer, ocurrió así en la Catedral Metropolitana de México cuando se conmemoró el segundo centenario de la gloriosa aparición de Nuestra Señora de Guadalupe al indio Juan de Dios, ocasión especial para la cual:

Se adornaron de tapizes, flámulas, y gallardetes los balcones, y ventanas de esta Corte, y así mismo se iluminaron con hachas, faroles, y luminarias, no solo las calles, sino también las torres, bobedas, azoteas, y capiteles de todas las Iglesias, Capillas, y Hermitas, así de dentro, como de los arrabales, contorno y extramuros.<sup>42</sup>

Sin duda, fue una ocasión muy especial y así lo prueba la asistencia de las instituciones religiosas y políticas con mayor peso en la ciudad, como la Real Audiencia, el arzobispo y, por supuesto, el virrey, por aquel momento Juan

40. “México”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 48, 13 de diciembre de 1791, 446, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2bo?pagina=558a332e7d1ed64fi691772o&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&anio=1791&mes=12&dia=13&coleccion=> (consultada el 28 de febrero de 2023).

41. “México”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 48, 13 de diciembre de 1791, 445 y 446, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2bo?pagina=558a332e7d1ed64fi691772o&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&anio=1791&mes=12&dia=13&coleccion=> (consultada el 28 de febrero de 2023).

42. “México”, *Gazeta de México*, s.t., núm. 49, 1 de diciembre de 1731, 386, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2af?pagina=558a34097d1ed64fi69f8e2c&coleccion=> (consultada el 1 de febrero de 2023).

Vázquez de Acuña y Bejarano. De acuerdo con la costumbre, el entramado urbano quedó embellecido a base de colgaduras, paños y tapices, así como de faroles e iluminarias que generaban un contexto rico en policromía, texturas y luces donde, sin embargo, resulta significativa la ausencia de referencias a las arquitecturas efímeras, probablemente porque no fueron construidas, restando de este modo magnificencia tanto a la parte ornamental como iconográfica.

El presente apartado se cierra con un tercer grupo integrado por noticias en las que se alude a las arquitecturas efímeras, pero no se ahonda en su descripción, como, por ejemplo, en aquella publicada el 1 de diciembre de 1738, destinada a informar de las demostraciones realizadas en Durango en honor al Patrocinio de Nuestra Señora de Guadalupe. El recorrido procesional quedó ricamente engalanado con colgaduras, luminarias y “se erigieron varios arcos de flores, y triunfales”,<sup>43</sup> además de un altar financiado por el cabildo catedralicio, “todo vestido de plata [...] y alhajas de valor”,<sup>44</sup> cuya altura alcanzó las 15 varas. Con base en tales datos, intuimos que fueron obras de arte de cierta enjundia y vistosidad, si bien, éstos resultan demasiado escuetos para abordar la reconstrucción.

### *La perpetuidad de la Casa de Borbón: proclamaciones de monarcas*

La proclamación de un nuevo monarca trajo consigo la celebración de festejos en ciudades y villas de aquellos territorios bajo su control, lo que constituye un perfecto instrumento para manifestar de forma pública su lealtad y consolidar la perpetuidad de la institución monárquica, eran “demostraciones de amor y fidelidad dedicadas en obsequio del Soberano”.<sup>45</sup> Dichos festejos, cono-

43. “Durango”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 133, 1 de diciembre de 1738, 1064, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2af?pagina=558a-340d7d1e64f169febe1&coleccion=> (consultada el 5 de marzo de 2023).

44. “Durango”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 133, 1 de diciembre de 1738, 1064, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2af> (consultada el 5 de marzo de 2023).

45. Esto se dice cuando se alude a las fiestas organizadas por México para la proclamación de Carlos IV. Véase “México”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 3, 2 de febrero de 1790, 18, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2bo?pagina=558a332a7d1e64f169135do&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&anio=1790&mes=02&dia=02&coleccion=> (consultada el 5 de marzo de 2023).

cidos bajo el término “ceremonia de jura” fueron propios del reino de Castilla desde finales de la Edad Media y no fue hasta el siglo XVIII, con la subida al poder de la Casa de Borbón cuando dicha práctica se extrapoló al reino de Aragón.<sup>46</sup> Respecto a América, se tienen noticias sobre su importación desde los albores del siglo XVI, es decir, desde el inicio de la Conquista, si bien éste presentaba un matiz que ha de ser señalado: los súbditos del territorio peninsular tuvieron la oportunidad de contemplar físicamente al monarca, sobre todo los residentes de la capital, pero también aquellos del resto de ciudades, pues, recordemos, que éstas fueron agasajadas en ocasiones con sus visitas oficiales. En la Nueva España jamás existió tal posibilidad por lo que esta carencia se hubo de solventar con la llegada de retratos oficiales y esculturas destinadas a encarnar su figura, de modo que este conjunto de obras de arte se convirtió “para sus súbditos en presencia efectiva del rey distante”.<sup>47</sup> A su vez, las ceremonias de jura adquirieron un peso clave por dos motivos: primero, porque con ellas el rey también se comprometía a mantener los privilegios de los que disfrutaban esos territorios; y segundo, para asegurar la aceptación del nuevo monarca y presentarlo colmado de virtudes, augurando un futuro repleto de abundancia económica y victorias militares.

Durante el siglo XVIII fueron proclamados cinco monarcas,<sup>48</sup> si bien, la *Gazeta* tan sólo recoge los festejos organizados con motivo de la subida al trono de Carlos IV, cuyo mandato se extendió desde 1788 hasta 1808. Gracias a la abundancia de noticias publicadas es posible conocer la gran variedad de arquitecturas efímeras erigidas por tal suceso, así como sus programas iconográficos, destinados, como cabría esperar, a su exaltación. Así pues, nuestro recorrido se inicia con la descripción correspondiente a la construida en la Plaza Mayor de Aguascalientes el 26 de enero de 1791;<sup>49</sup> ésta se componía por una grada y tres

46. Víctor Mínguez, “La ceremonia de jura en la Nueva España. Proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808”, *VARIA HISTORIA. Belo Horizonte* 23, núm. 38 (2007): 273-292; también véase Víctor Mínguez, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal* (Castellón: Universitat Jaume I-Servei de Comunicació i Publicacions, 1995) y Víctor Mínguez, “Reyes absolutos y ciudades leales. Las proclamaciones de Fernando VI en la Nueva España”, *Tiempos de América*, núm. 2 (1998): 19-33.

47. Mínguez, “Reyes absolutos y ciudades leales”, 278. Véase también Inmaculada Rodríguez Moya, “Los retratos de los monarcas españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX”, *Anales del Museo de América*, núm. 9 (2001): 287-301.

48. Felipe V, Luis I, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV, todos ellos pertenecientes a la dinastía de los Borbones.

49. “Aguascalientes”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 30, 29 de marzo de 1791, 285 y ss.,

arcos, quedando los dos primeros cerrados por un barandal y decorados por las estatuas de la Justicia y la Misericordia, ambas virtudes necesarias para el ejercicio del buen gobierno y la consecución del bien común. Según se deduce, el conjunto quedaba rematado por dos globos terráqueos coronados y un cuarteto de esculturas correspondientes a las partes del mundo conocidas, cuyo propósito era manifestar visualmente la soberanía de Carlos IV en el orbe terrestre y reivindicar la hegemonía española frente al resto de potencias europeas, la cual era tan sólo un vago recuerdo del siglo pasado. Asimismo, en “todas las gradas y huecos de los arcos se colocaron en bella simetría muchas achas de fina cera”.<sup>50</sup> El grado de sofisticación alcanzado en Aguascalientes se incrementó en la obra financiada por el gremio de labradores, quienes, deseosos de hacer la debida demostración de su lealtad, financiaron la construcción de un carro en forma de águila cuyo diseño recayó en el diputado Joseph Cayetano Esparza; sobre la cabeza del animal se posaba una escultura de la Fama, mientras que las alas quedaban ocupadas por las esculturas de Ceres, diosa de la agricultura, en evidente alusión al comitente de la obra, y Calíope, diosa de la poesía épica y fiel acompañante de los soberanos.<sup>51</sup> La cola servía de base a un “gracioso dosel” en cuyo centro se situaban dos jóvenes ataviados con lujosa indumentaria en representación de los monarcas, Carlos IV y María Luisa de Parma. El conjunto, ya de por sí grandilocuente, se enriquecía con la inclusión de una agrupación musical ubicada en el “concabo del carro”, es decir, en la parte correspondiente al pecho y vientre, conformando así una obra de arte total.

Meses más tarde, el 12 de abril, la ciudad de Guanajuato hizo las consabidas demostraciones de lealtad al nuevo monarca y levantó los tradicionales tablados cuya reconstrucción hoy es posible gracias a la *Gazeta*, la única fuente disponible hasta el momento. Así, el primero de ellos se situó en la Plaza

---

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2bo?pagina=558a332a7d1ed64fi6912903&coleccion=https%3A%2F%2Fhndm.iib.unam.mx%2Fconsulta%2Fpublicacion%2Fvisualizar%2F558075be7d1e63c9fe1a2bo%3Fpagina%3D558a332a7d1ed64fi6912904&coleccion=> (consultada el 15 de febrero de 2023).

50. “Aguascalientes”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 30, 29 de marzo de 1791, 285 y ss., <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2bo?pagina=558a332a7d1ed64fi6912903&coleccion=https%3A%2F%2Fhndm.iib.unam.mx%2Fconsulta%2Fpublicacion%2Fvisualizar%2F558075be7d1e63c9fe1a2bo%3Fpagina%3D558a332a7d1ed64fi6912904&coleccion=> (consultada el 15 de febrero de 2023).

51. Hesíodo la considera superior frente al resto de musas porque siempre acompaña a los reyes y soberanos. Hesíodo, *Teogonía*, 79.

Mayor “con arreglo á arquitectura moderna”, es decir, de acuerdo con los postulados estéticos del recién llegado estilo neoclásico.<sup>52</sup> Mientras, el piso se recubrió con exquisitas alfombras turquescas, además de trofeos, jeroglíficos y poemas, la estructura proseguía con un conjunto de esculturas cuyo número no se especifica, tan sólo que cuatro de ellas eran doradas y correspondían a las virtudes cardinales (Templanza, Justicia, Prudencia y Fortaleza), alzándose como el mejor aval para garantizar la prosperidad y el buen gobierno del nuevo Borbón. Por su parte, el centro quedaba ocupado por el tradicional dosel de terciopelo carmesí donde se contemplaban los retratos de Carlos IV y su esposa. El conjunto se remataba por un balcón sobre el que ondeaba la bandera española con los escudos de armas del nuevo monarca junto a los de Guanajuato. El segundo tablado, ubicado en la plazuela del convento de San Pedro de Alcántara, fue financiado por el gremio de la Minería y su programa iconográfico se componía de imágenes protagonizadas por aquellas herramientas e instrumentos utilizados para la extracción de los metales, manifestando de ese modo su gratitud hacia el nuevo monarca y su propósito de poner el oficio al servicio de la Corona:

El distinguido Cuerpo de esta Minería á expensas de sus individuos erigió otro Monumento y Tablado [...], pintado con quanta delicadeza y esmero exige el arte, representando con la mayor viveza las diferentes máquinas de que usa para extraer de la tierra los materiales y beneficiarlos por medio de su operarios con auxilio indispensable del azogue y activo agente del voraz fuego que los purifica; dando con tan magestuoso aparato este distinguido Cuerpo una prueba nada equívoca de su gratitud y fidelidad hacia sus amables soberanos.<sup>53</sup>

El tercer y último tablado, erigido en los balcones principales de las Casas del Cabildo, debió ser de menor complejidad en cuanto a arquitectura, ya que sólo se alude a los elementos decorativos, es decir, a las “flámulas, gallardetes

52. “Guanajuato”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 33, 10 de mayo de 1791, 313, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9feara2bo?pagina=558a332d-7dred64fr69164a6&coleccion=%5BLjava.lang.String%3B%40667cc147> (consultada el 15 de febrero de 2023).

53. “Guanajuato”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 33, 10 de mayo de 1791, 314, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9feara2bo?pagina=558a332d-7dred64fr69164a6&coleccion=%5BLjava.lang.String%3B%40667cc147> (consultada el 15 de febrero de 2023).

y vanderas” que recubrían por completo la superficie de la fachada. Las noticias concernientes a las arquitecturas efímeras guanajuatenses culminan con la descripción del arco financiado por los regidores en la Plaza de la Compañía cuya estructura, de “hermosa perspectiva”, se mostraba ricamente decorada a base de jeroglíficos, inscripciones y poemas en latín y castellano, siempre “en elogio de las virtudes de SS.MM”.<sup>54</sup>

La siguiente parada será en Valladolid de Michoacán, donde se organizaron festejos los días 11, 12 y 13 de marzo. De esto se deja constancia en la *Gazeta* bajo el significativo título de “Relación de las Fiestas con que celebró esta ciudad la feliz proclamación de nuestro Católico Monarca el Señor D. Carlos III”.<sup>55</sup> Es la primera y única ocasión, al menos en los ejemplares revisados, en que se recoge el desarrollo de unos festejos con el término de *relación*, circunstancia a la que se suma la ausencia de restricciones en cuanto al espacio. Y es que el número queda dedicado casi en su totalidad (10 de 12 páginas) a la descripción pormenorizada del programa de eventos lúdicos y ceremonias religiosas ideadas para tal ocasión, tratándose, como ya anticipa el propio título, de una relación al uso publicada en prensa. Tal circunstancia permite al autor deleitarse con la explicación y ofrecer una imagen más exhaustiva de la transformación que protagonizó el casco urbano durante aquellos días, donde “las luces eran casi infinitas”. Para la ocasión se erigieron cuatro tableros destinados a la ceremonia de jura: frente a las casas del ayuntamiento, a la catedral, al palacio arzobispal y, por último, a la casa del Alférez Real Joseph Bernardo de Fonzerrada, siendo éste el de mayor magnificencia, o eso al menos se deduce tras leer su pormenorizada descripción.

Se trataba de una estructura “primorosamente pintada, y [con] más de tres mil y doscientas luces que la hermozeaban”; se componía por doce columnas de orden compuesto sobre pedestales y un arco en la parte central cuyas enjutas se decoraron con las alegorías del Comercio y la Agricultura. En el centro de dicho arco se disponían, bajo un dosel de terciopelo carmesí, los retratos de Carlos IV

54. “Guanajuato”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 33, 10 de mayo de 1791, 313, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2bo?pagina=558a332d-7d1ed64f169164a68&coleccion=%5BLjava.lang.String%3B%40667cc147> (consultada el 15 de febrero de 2023).

55. “Valladolid de Michoacán”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 32, 26 de abril de 1791, 301, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2bo?pagina=558a332d7d1ed64f1691631c&coleccion=%5BLjava.lang.String%3B%40667cc147> (consultada el 15 de febrero de 2023).

y María Luisa de Parma iluminados por tres arañas de plata y varias hachas “que se mantuvieron las tres noches de iluminación”. Asimismo, las cuatro columnas del centro “estaban abrazadas” por un frontispicio con la inscripción:

A CARLOS IV  
Y LUISA DE BORBON  
JOSEPH BERNARDO DE FONCERRADA

Sobre este cuarteto de columnas se apoyaba un segundo cuerpo que, a su vez, servía de asiento a un conjunto de estatuas correspondientes a Carlos IV y María Luisa de Parma, situadas en el centro, y a las alegorías del Amor y la Gratitude a los lados. Los intercolumnios laterales quedaban ocupados por dos puertas encima de las cuales había dos medallas con bajorrelieves donde se representaban la Jura de Artajerjes en una, y la subida al trono de la reina Esther en compañía de Asuero en la otra. Mientras, los macizos de los ángulos quedaban ocupados por las esculturas de las cuatro partes del mundo: Asia, África, Europa y América, una vez más en alusión a la hegemonía española.

Pese a que esta riqueza descriptiva no fue la tónica, lo cierto es que la alusión a las arquitecturas efímeras se mantiene en casi la totalidad de noticias concernientes a ese suceso, ejemplo de ello es el caso de Potosí. Los festejos allí organizados contaron con una gran variedad de obras destinadas a deleitar al público y ensalzar las virtudes del nuevo monarca; destacan entre ellas los “carros triunfales, [y] el gran Templo de la Fama, de gustosa invención” cuya descripción no se incluyó porque, en palabras del autor, se tornaba imposible recoger “en la brevedad de un extracto” su calidad y magnificencia. En la misma línea se encuentra la noticia concerniente a las fiestas organizadas en los primeros días de mayo de 1791 en Chilapán, donde tan sólo se nos informa de la construcción “de un palacio de madera vistosamente pintado y con colgaduras hermosas”,<sup>56</sup> así como de un castillo de cuatro cuerpos ubicado en la Plaza Mayor.

La lista continúa con otro ejemplo publicado el 21 de junio de 1791, concerniente a las demostraciones realizadas por la ciudad de Zamora en enero de dicho año; allí se erigió un tablado “costosamente adornado, é iluminado

56. “Chilacopán”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 34, 24 de mayo de 1791, 323, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9feara2bo?pagina=558a332d-7dred64f169165f2&coleccion=%5BLjava.lang.String%3B%40667cc147> (consultada el 15 de febrero de 2023).

de achas de cera de Castilla” y las calles fueron “vistosamente aderezadas”.<sup>57</sup> De nuevo la limitación del espacio y el uso de un estilo directo obliga a realizar una árida descripción con la que se torna inviable abordar una reconstrucción de las piezas, que hubiera sido especialmente interesante para conocer el aspecto de los carros triunfales o el programa iconográfico desplegado en el templo de la Fama.

Para cerrar este apartado recogeremos un grupo de noticias donde no se alude a las arquitecturas efímeras de gran magnificencia, tan sólo a tableros básicos cuya presencia era *quasi* obligatoria en este tipo de eventos porque, como ya se especificó líneas atrás, estaban destinados a mostrar la efigie del nuevo monarca a los súbditos. Esta austeridad podría estar motivada por la limitación de recursos económicos o por el escaso peso de la propia institución organizadora. Así, por ejemplo, en las demostraciones realizadas el 8 de febrero de 1791 por el Colegio de San Luis de Gonzaga en la ciudad de Zacatecas se decoró el patio principal con cortinas de seda, velas y gallardetes; mientras, el centro quedó ocupado por un dosel con los retratos de sus majestades: “todo lo que presentaba una hermosa y agradable vista”.<sup>58</sup> La ausencia de referencias a arquitecturas efímeras se reitera en los festejos que hubo en Tabasco durante el mes de febrero de 1791, donde sí se menciona la construcción de una plaza de toros, la explosión de fuegos artificiales, la contratación de músicos e incluso la puesta en escena de obras teatrales, pero en las páginas de la *Gazeta* no hay rastro de graderías, carros o arcos de triunfo, posiblemente porque no se procedió a su financiación.<sup>59</sup>

57. “Zamora”, *Gazeta de México*, t. IV, 21 de junio de 1791, 337, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2bo?pagina=558a332d7d1ed64fi6916893&coleccion=%5BLjava.lang.String%3B%40667cc147> (consultada el 14 de febrero de 2023).

58. “Zacatecas”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 28, 1 de marzo de 1791, 269, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2bo?pagina=558a332d7d1ed64fi6915d55&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&coleccion=> (consultada el 15 de febrero de 2023).

59. “Tabasco”, *Gazeta de México*, t. IV, núm. 31, 12 de abril de 1791, 293, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2bo?pagina=558a332d7d1ed64fi69161c5&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&coleccion=> (consultada el 15 de febrero de 2023).

*La Nueva España se viste de luto*

La última parada de nuestro recorrido queda reservada, como no podía ser de otra manera, a la fiesta luctuosa, cuya organización y desarrollo se dio ante el fallecimiento de personalidades con un elevado estatus social, como fueron obispos, nobles y, por supuesto, miembros de la Casa Real, siendo estas últimas las de mayor peso y boato. En efecto, la muerte de un monarca o de algún familiar directo, como su esposa o heredero al trono, se convirtió en una cuestión de Estado y su trascendencia fue palpable en la totalidad de territorios bajo su control. Llegado el momento, desde la corte madrileña se procedía a la divulgación del fatal suceso para, a continuación, desplegar un complejo dispositivo burocrático y propagandístico destinado a la imposición del luto nacional y a la consiguiente celebración de exequias con las que los súbditos tenían la posibilidad de rendir públicamente lealtad a la Corona y canalizar el dolor ante la reciente pérdida.<sup>60</sup> Para ello, y en sintonía con el *modus operandi* habitual, las autoridades civiles y religiosas de las ciudades novohispanas aunaron sus esfuerzos y trataron de manera conjunta diversas cuestiones como la compra de bayetas, la fecha de la misa, la elección del predicador o la construcción del túmulo, siendo esta última la que aquí acapara nuestra atención.

Conocidas también con el nombre de pira, catafalco o monumento, se trataba de arquitecturas efímeras de carácter mortuorio cuyas características eran idénticas a las ya citadas en apartados anteriores, es decir, su construcción se efectuaba en un escaso periodo de tiempo, se recurría al uso de materiales perecederos y, por lo general, los autores de sus diseños introdujeron las novedades estilísticas vigentes en arquitectura. Después, esas estructuras se ornamentaban ricamente con lienzos, esculturas, poemas, jeroglíficos..., que conformaban programas iconográficos cuyo principal propósito era ensalzar las virtudes del fallecido y perpetuar su legado terrenal. En este sentido, resulta de gran interés rescatar la concepción sobre este tipo de arquitecturas que expuso José Patricio Fernández de Uribe en la publicación realizada con motivo de las exequias del virrey Matías Gálvez:

60. De la abundante bibliografía sobre esta temática se han de destacar, entre otros, los siguientes trabajos: Javier Varela, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)* (Madrid: Turner, D.L. 1990) y Óscar Raúl Melgosa Oter, *Cuando mueren los reyes: rogativas y honras fúnebres reales en el Burgos de los Austrias* (Burgos: La Ergástula/Ayuntamiento de Burgos, 2019).

Como estos túmulos son una especie de monumentos de dar á conocer el mérito de los personajes á cuyo honor se erigen, el genio y gusto de nuestra Nación ha autorizado la costumbre de adornarlos con empresas, motes y poesías que hagan el elogio de sus virtudes.<sup>61</sup>

En las gacetas publicadas durante el periodo que nos ocupa son numerosas las alusiones a túmulos erigidos en la Nueva España, lo que es de gran utilidad para confirmar su presencia, *quasi* obligatoria, en este tipo de ceremonias y subrayar el protagonismo en su desarrollo. Para su estudio es posible realizar una clasificación general en dos grandes grupos; uno primero, al que denominaremos A, compuesto por aquellos de gran envergadura para cuya elaboración se hizo necesaria la inversión de grandes sumas de dinero, de ahí que su encargo quedase restringido a instituciones con una amplia capacidad económica, como ayuntamientos o cabildos catedralicios. Por lo general, se trataba de estructuras arquitectónicas de cierta presencia y ricamente ornamentadas con lienzos, esculturas o grabados realizados por artistas de cierta calidad. Mientras, el grupo B se integra por obras más modestas que, como se verá a continuación, suelen responder al siguiente esquema: estructura escalonada de madera recubierta de paños negros y decorada con cirios, trofeos o atributos propios del fallecido, por ejemplo, en el caso de los monarcas se disponía el cetro, la espada y la corona. El hecho de no requerir la intervención de artistas, la escasa complejidad de su construcción y la posibilidad de reutilizar la gran mayoría de los elementos condujo a una mayor demanda, pues el desembolso económico era notablemente menor al anterior.

Durante el siglo XVIII fallecieron tres monarcas españoles, Felipe V, Fernando VI y Carlos III, si bien, en la *Gazeta* tan sólo se recogen las noticias concernientes a las exequias de este último, quien tras veintinueve años de reinado exhaló su último aliento el 14 de diciembre de 1788. Tras la recepción de la noticia a la Nueva España se iniciaron las demostraciones de dolor y con ellas su eco en la prensa, como queda patente en la siguiente tabla:

61. José Patricio Fernández de Uribe, *Solemnes exequias del Excmô. Señor D. Matías de Galvez, García, Madrid y Cabrera, Teniente General de los Reales Exércitos, Virey, Gobernador y Capitan General del Reyno de Nueva España... / las describe a su nombre... Don Joseph Patricio Fernandez de Uribe, Catedrático de Retórica en la Real y Pontificia Universidad, y Canónigo Penitenciario de la misma Iglesia Catedral de México* (Ciudad de México: en la nueva Imprenta Mexicana de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1785), 5.

<i>Fecha de publicación</i>	<i>Ciudad donde se celebran las exequias</i>	<i>Tomo</i>	<i>Número</i>
19/5/1789	Catedral de Guadalajara	III	31
9/06/1789	Catedral de México		33
23/06/1789	Celaya		34
	Veracruz		
11/08/1789	Pachuca		37
	Veracruz		
25/08/1789	Tlalpujagua		38
9/09/1789	Guadalajara		
22/09/1789	Valladolid		40
	Salvatierra		
6/10/1789	Guanajuato		41
	Temascaltepec		
	Córdoba		
	Acapulco		
20/10/1789	San Miguel el Grande	42	
	Valle de San Diego		
10/11/1789	Guanajuato	43	
	Orizaba y Zamora		
	San Luis de la Paz		
	Huexotzinco		
	Tlalquitenango		
1/12/1789	Monterrey	IV	43
22/12/1789	Zacatecas		44
	Tzintzuntzan Cuernavaca		44

Tabla. Elaboración propia

De todas ellas, destaca, sin duda, la descripción publicada el 22 de diciembre de 1789 con motivo de las exequias celebradas en la ciudad de Zacatecas los días 12 y 13 de diciembre, la cual resulta una de las más ricas y extensas localizadas

hasta el momento.<sup>62</sup> Según informa, el túmulo se integraba por una estructura escalonada de siete cuerpos cuya altura alcanzó las 22 varas y media.<sup>63</sup> La base quedaba revestida con mármoles simulados mediante pintura, mientras el frontispicio, el reverso y el costado quedaron guarnecidos por las armas correspondientes a la ciudad y a las Casas de Borbón y Farnesio, en alusión a los progenitores de Carlos III: Felipe V e Isabel de Farnesio. En el cuerpo siguiente se asentaba un tabernáculo de mármol simulado cuyo interior ocupaba un dosel bajo el cual se contemplaban los atributos reales: corona, cetro y espada. A su vez, éstos se posaban sobre un túmulo, se entiende que era de un tamaño menor, cubierto por terciopelo negro. Al parecer, este conjunto se asentaba, a su vez, sobre otro en forma de urna sepulcral de alabastro simulado, guarnecida con los trofeos de las Artes y las Ciencias:

seguíase en otro cuerpo un tabernáculo almenado de mármol pario, que expresó vivamente la pintura, y en su centro de un Regio Dosel, baxo del qual, sobre Túmulo de terciopelo, se descubría un coxin, y sobre este una Espada, Cetro y Corona ricamente esmaltada de piedras preciosas, y en la parte anterior de dicho Túmulo se dexaban ver las Armas Reales, y al reverso las de la Ciudad. Servia de asiento á este Tabernáculo otro cuerpo que representaba la Urna sepulcral fabricada con perspectiva de alabastro, é ilustrada con diversos trofeos de Ciencias y Artes.

En los ochavos de los tres cuerpos se dispusieron los doce signos del zodiaco con motes e inscripciones poéticas; se entiende que estos tres cuerpos a los que hace referencia son los inferiores, porque, como ya se especificó líneas atrás, el túmulo se integraba por un total de siete cuerpos. El resto de ellos quedaba ricamente ornamentado con varios poemas en latín y castellano, con empresas y motes que “seguían la alegoría fundada en estos dos anagramas”:

TER UTI SOL CARUS;  
AUT CIRUS TER SOL  
Sacados de este programa  
CAROLUS TERTIUS

62. “Zacatecas”, *Gazeta de México*, t. III, núm. 45, 22 de diciembre de 1789, 445, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a1a2bo> (consultada el 15 de febrero de 2023).

63. Esto equivale a 18.3 metros.

Para rematar el conjunto, se alzaba la alegoría de la Lealtad junto a los montes circundantes de la ciudad de Zacatecas, en alusión al vínculo existente entre sus ciudadanos y el monarca. El conjunto proseguía con crespones enlutados sobre un cuarteto de columnas, dos globos terráqueos y una corona.<sup>64</sup>

Para nuestra fortuna, esta riqueza descriptiva también está vigente en otras noticias sobre el mismo suceso por lo que se torna muy fácil abordar la reconstrucción del aspecto original de los túmulos; ejemplo de ello es el concerniente al erigido en la catedral de Guanajuato durante los días 26, 27 y 28 de agosto.<sup>65</sup> Éste, ubicado en el crucero, se componía de una estructura con cuatro columnas de mármol simulado y guarnecidas con motivos en dorado, rematadas en la parte superior por esculturas correspondientes a la Religión, la Piedad, la Devoción y la Justicia, todas ellas portadoras de sus correspondientes atributos. A este cuarteto lo alumbraban cuatro cirios a la vez que flanqueaban unas escaleras que permitían el acceso al cenotafio, dispuesto en la parte central de dicha estructura y cuyo interior quedaba ocupado por las armas reales, la corona imperial, dos globos terráqueos y una faja o paño sostenido entre dos columnas con el lema Plus Ultra:

Situóse la Pira perpendicularmente baxo del Cimborrio con todas las dimensiones y tamaños proporcionados al estilo moderno, y los más vivos colores de la perspectiva: ocupaba la parte dominante la Fé, como Timbre y Armas de esta N.C. y en las quatro principales colunas, semejantes al mármol blanco y orladas de oro, representadas en otras quatro Estatuas, la Religion, la Piedad, la Devoción y la Justicia, todas con sus insignias alusivas, y alumbradas de quatro cirios de á ocho libras, cogiendo entre ellas las quatro escaleras ovadas de los frentes, por donde se subia. El Cenotafio ocupaba con sus bases el medio del Mausoleo, pintado de color rosa amortiguada con jaspeos negros, viéndose en lo interior majestuosamente

64. “Zacatecas”, *Gazeta de México*, t. III, núm. 45, 22 de diciembre de 1789, 445, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2bo?pagina=558a332a7d1ed64f16912e27&coleccion=> (consultada el 15 de febrero de 2023).

65. “Guanajuato”, *Gazeta de México*, t. III, núm. 41, 6 de octubre de 1789, 395, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2bo?pagina=558a332a7d1ed64f16912903&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&anio=1789&mes=10&dia=06&coleccion=>. (consultada el 30 de enero de 2023). La descripción de las honras de Carlos III ya fue publicada en: Julio Marmolejo, *Efemérides guanajuatenses o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato: obra escrita en presencia de los más auténticos e interesantes documentos* (Guanajuato: Imprenta del Colegio de Artes y Oficios, 1883), 395.

dispuestas las Armas Reales, la Corona Imperial, los dos Mundos y una faja tirada á las dos columnas con el mote Plus Ultra, tarjas y trofeos de la muerte por las principales frentes.<sup>66</sup>

El *corpus* ornamental continuaba con la inclusión de los habituales motivos barrocos, como tarjas, trofeos y blasones donde se contemplaban los escudos de armas correspondientes a España, Francia, Alemania, Portugal, Nápoles y Cerdeña, así como a los ducados de Toscana y Parma. Asimismo, la superficie de la estructura se recubrió con una gran variedad de jeroglíficos y poesías en latín y castellano destinadas a ensalzar la figura del monarca, quedando el conjunto rodeado en sus cuatro frentes por blandones con nueve arbotantes, cada uno de ellos apoyado sobre ricos pedestales adornados por “fúnebres matices sobre color azufrado”.

Las descripciones expuestas develan magnas arquitecturas ricamente ornamentadas para cuya hechura debieron de intervenir artistas especializados, características por las que hemos de clasificarlas en el grupo A. No sucede así con los siguientes casos, ya que se trata de estructuras escalonadas ejecutadas, generalmente, en madera y recubiertas con paños de terciopelo negro con una decoración a base de poemas, grabados y trofeos, ejemplo de ello es el erigido en la iglesia de Pachuca:

Se erigió una magnífica Pira con varios Trofeos y Símbolos en sus tres Cuerpos, majestuosamente adornado el último con las Reales Insignias de Cetro y Corona Imperial, fabricadas de plata sobre dorada, y esmaltadas de diversas preciosas piedras: en el presbiterio se colocó un sitial de damasco carmesí guarnecido de galon de oro con el Escudo de las Reales Armas primorosamente bordado, y en medio el Real Busto del amado difunto soberano. Iluminaron la Pira, el Sitial, Altar y Cuerpo de la Iglesia cincuenta y ocho corpulentas Achas y Cirios de cera de Castilla.<sup>67</sup>

66. “Guanajuato”, *Gazeta de México*, t. III, núm. 41, 6 de octubre de 1789, 396, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9feaa2bo?pagina=558a332a7d1ed64fi6912904&coleccion=https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9feaa2bo?pagina=558a332a7d1ed64fi6912904&coleccion=> (consultada el 15 de febrero de 2023).

67. “Pachuca”, *Gazeta de México*, t. III, núm. 37, 11 de agosto de 1789, 358, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9feaa2bo?pagina=558a33297d1ed64fi691245a&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&anio=1789&mes=08&dia=11&coleccion=> (consultada el 30 de enero de 2023).

Muchas de las descripciones localizadas guardan similitud con la presente lo que supone una confirmación de lo dicho líneas atrás, es decir, una mayor presencia de la tipología correspondiente al grupo B debido a las ventajas ofrecidas: menor costo económico y tiempo de ejecución reducido. Otro ejemplo se halla en Veracruz, donde se erigió un túmulo integrado por una estructura escalonada de tres cuerpos, enriquecida con poemas destinados a ensalzar la figura del monarca, sin ofrecer ningún dato más determinante que ayude a su reconstrucción, tan sólo se especifica que el conjunto contó con “nueva fuerza para ocupar la fantasía de los espectadores y conmover los ánimos, de la suntuosidad, aparato y decoro que se observó en todo lo demás”.<sup>68</sup> En la misma línea se hallaría el túmulo erigido en la iglesia parroquial de Tlalpujagua: “elevada pira de cinco cuerpos, adornada del competente número de cirios y velas de exquisita cera, y colocadas en la parte superior las insignias de corona y cetro”.<sup>69</sup>

Ahora bien, llegados a este punto cabe preguntarse: ¿existen noticias sobre exequias celebradas para otro tipo de personalidades como nobles o religiosos? ¿También se erigieron túmulos en su honor? La respuesta es afirmativa. Y es que, pese a estar vigente la pragmática de Felipe II que limitaba la construcción de catafalcos a las personas reales,<sup>70</sup> lo cierto es que su presencia también fue reclamada por los sectores sociales más adinerados en aras de perpetuar su impronta y despedirse del orbe terrenal en sintonía con su posición, una circunstancia por la que se han localizado numerosas referencias en la *Gazeta*. Así, una de las más significativas es la que recoge la descripción del túmulo erigido para el virrey Matías Gálvez el 4 de marzo de 1785 en la Catedral Metropolitana de México:

68. “Veracruz”, *Gazeta de México*, t. III, núm. 36, 28 de julio de 1789, 348, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2bo?pagina=558a33297d1ed64fi69122do&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&anio=1789&mes=07&dia=28&coleccion=> (consultada el 15 de febrero de 2023).

69. “Tlalpujagua”, *Gazeta de México*, t. III, núm. 38, 25 de agosto de 1789, 366, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2bo?pagina=558a33297d1ed64fi691252f&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&anio=1789&mes=08&dia=25&coleccion=> (consultada el 15 de febrero de 2023).

70. “Que por ninguna persona, excepto por las personas reales no se pueda hazer ni haga en las yglesias túmulo, y que tan solamente se pueda poner la tumba con paño de luto o otra cubierta, y que no se puedan cubrir ni poner paños de luto en las paredes de dichas yglesias”, en *Quaderno de algunas pragmáticas y declaraciones nuevas que los señores del consejo real de su magestad andan que se impriman este año de 1565*, Biblioteca Banco de España, R 15431, <https://repositorio.bde.es/handle/123456789/16038>.

Se levantó baxo el cimborio [SIC] de la misma una bien dispuesta pira, taraceada toda de mármoles y jaspes fingidos muy al vivo, dándose lugar a algunos symbolos y geroglíficos demostrativos de aquellas virtudes en que más resplandeció el Exmo. Señor, y á que aludían varios poemas latinos y castellanos, dos inscripciones también latinas en las principales vistas, y otras pinturas o rasgos de Historia que representaban los más célebres pasages de su Gobierno Político y Militar; ocupando el lugar correspondiente su Retrato, á esmeros del pincel persuadía estar animado. Guarneciósse toda la pyra de flamantes achas de extraña magnitud, y de la misma suerte los candiles de las naves procesionales.<sup>71</sup>

El hecho de aludir a la presencia de mármoles fingidos y de pinturas donde se recreaban los sucesos más significativos acaecidos durante su gobierno pone de manifiesto la necesaria intervención de artistas de cierto renombre, así como el irremediable desembolso de cuantiosas sumas de dinero, características por las que dicho túmulo, *a priori*, habría de pertenecer al grupo A. Tales suposiciones vienen confirmadas con la información recogida por Joseph Patricio Fernández en su relación, donde se informaba del artista encargado del diseño y la hechura, Joseph de Alcívar, además de otros datos clave para la reconstrucción, como el número de cuerpos que integraban la estructura y la decoración a base de poemas y epigramas destinados a enriquecer el conjunto: “una máquina compuesta de tres cuerpos, que en su color imitaban muy al vivo jaspe: sosteníanse sobre una basa adornada de zócalo, bocel y filete, y en neto ó claro repartidas a trechos varias columnas, y realzados entre ellas unos coxines”.<sup>72</sup>

Las siguientes exequias de las que se deja constancia en la *Gazeta* son de las celebradas los días 8 y 9 de marzo por la muerte de Juan Vázquez de Acuña y Bejarano (1658-1734), virrey de México:<sup>73</sup>

71. “México”, *Gazeta de México*, s.t., núm. 38, 8 de marzo de 1785, 201 y ss., <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2bo?pagina=558a331f7d1e-d64fi6907dea&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&anio=1785&mes=03&dia=08&coleccion=> (consultada el 15 de febrero de 2023).

72. Fernández de Uribe, *Solemnes exequias del Excmo. Señor D. Matías de Galvez, García, Madrid y Cabrera*, 4.

73. En la *Gazeta* se recoge: “Los días 8 y 9 se celebraron en la Santa Iglesia Metropolitana las honras y funerales exequias del Excmo. Señor Marqués de Casa Fuerte, Virrey, Gobernador y Capitan General”. Al no especificar el mes, entiendo que se trata del 8 y 9 de abril, ya que el fallecimiento de dicho virrey fue el 17 de marzo de 1734, si bien el número donde aparece la noticia se publicó el 1 de abril de 1734, por tanto, infiero que se trata de un error y que la fecha de la celebración es incorrecta.

se levantó en el espacio hueco, que ofrecen las cuatro principales columnas, en que estriva la cúpula [...] un sumptuoso, erguido, elevado tumulo de quatro cuerpos, adornado sobre el negro terciopelo de sus caydas de un erudito Epitaphio, elegantes jeroglíficos y poemas, y en proporcionadas tarxetas en sitios oportunos las armas y balsón de S. Exe. Cuyo Guion, Manto Capitular y Bastón se ¿percibe? En el remate sobre un grande y hermoso dosel y Almohada de terciopelo carmesí, bordado a todo costo.<sup>74</sup>

La ausencia de cualquier referencia al programa pictórico o escultórico conduce a pensar que no se requirió la intervención de ningún artista y que, por tanto, la magnificencia y complejidad del túmulo fue menor al anterior, de ahí que se incluya dentro del grupo B. En esta misma línea se encuentra aquel erigido en la Catedral de México por el virrey Bernardo de Gálvez (1746-1786). De acuerdo con la descripción publicada en la *Gazeta* el 5 de diciembre de 1786, el túmulo presentaba una base cuyo lado medía 8 varas; del mismo modo que el anterior, no se alude a la presencia de mármoles fingidos o de ciclos pictóricos, tan sólo que fue recubierto por 152 varas de terciopelo, 95 varas de galón de plata y 85 de flecos, costeados por el deán y el cabildo, además de aquellos gastos derivados de la “composición y el adorno de Altares, y asimismo devolver la caja y rico adorno del Cadaver, sin permitir que los Albaceas o persona alguna gastase lo más mínimo”.<sup>75</sup>

El final de este apartado queda reservado a las exequias de personalidades con alto rango en el ámbito religioso, tales como obispos, deanes o priores, quienes también gozaron del privilegio de contar con un túmulo en la ceremonia de su último adiós. Un rastreo en las noticias publicadas pone de manifiesto como éstos, en su mayoría, pertenecieron al grupo B, o eso al menos se deduce tras no detectar ninguna alusión a la presencia de ciclos pictóricos o escultóricos destinados a mostrar las hazañas o virtudes del fallecido, como sí ocurría en los casos anteriores. Esta apuesta por reducir gastos se dio en las honras celebradas en el monasterio de Santa Ana de Puebla de los Ángeles por

74. “México”, *Gazeta de México*, t. III, núm. 77, 1 de abril de 1734, 609, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2af> (consultada el 28 de febrero de 2023).

75. “México”, *Gazeta de México*, t. II, núm. 23, 5 de diciembre de 1786, 253, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2bo?pagina=558a33247died64f1690c730&palabras=gazeta-de-m%C3%A9xico&anio=1786&mes=12&dia=05&coleccion=> (consultada el 18 de enero de 2023).

su madre abadesa y primera fundadora: sor Ángela Xaviera.<sup>76</sup> En su honor se hizo un túmulo de cuatro cuerpos cuya decoración se basó en cirios, poemas y jeroglíficos, estos últimos destinados a los “heroicos hechos de matrona tan insigne y virtuosa”.<sup>77</sup> Similares características se dieron en las exequias de Juan Antonio de Lordizabal y Elorza, obispo de Puebla, celebradas el 12 de marzo de 1733.<sup>78</sup> Según la noticia, se erigió en el crucero un “funesto y elevado túmulo” que se decoró con las insignias episcopales, es decir, con el báculo, la mitra y la cruz. Un año más tarde, el 16 de septiembre, en el convento de San Francisco de México se construyó un “sumtuoso y erguido túmulo” en honor al obispo de Guadalajara, Nicolás Carlos Gómez de Cervantes. Éste se componía por cinco cuerpos en los que se distribuyeron 106 hachas y un conjunto de jeroglíficos y poemas donde se informaba a los allí presentes de sus “heroicas acciones”.<sup>79</sup>

### *Conclusiones*

La elección de la *Gazeta* como fuente para el estudio de las arquitecturas efímeras erigidas durante el siglo XVIII en la Nueva España ha supuesto un reto. Hasta el momento, su conocimiento había sido posible gracias, fundamentalmente, a tres vías, la documentación archivística, los grabados y las relaciones, si bien, el afán por ir más allá y buscar nuevas alternativas condujo a valorar el uso de la prensa, lo que supone un punto de inflexión respecto a los estudios precedentes. En sintonía con esta premisa, se ha llevado a cabo un exhaustivo recorrido por la totalidad de números publicados desde su aparición en 1722 hasta 1799 con el propósito de localizar aquellas noticias en las que se aludiese a

76. “Un elevado túmulo, compuesto de quatro cuerpos, gran cantidad de muy fina cera y muchos hieroglíficos y poemas”. Véase en “Puebla de los Ángeles”, *Gazeta de México*, s.t., núm. 46, 1 de septiembre de 1731, 363, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2af> (consultada el 20 de febrero de 2023).

77. Véase en “Puebla de los Ángeles”, *Gazeta de México*, s.t., núm. 46, 1 de septiembre de 1731, 363, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2af> (consultada el 20 de febrero de 2023).

78. “Puebla”, *Gazeta de México*, s.t., núm. 64, 1 de marzo de 1733, 505, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2af> (consultada el 24 de febrero de 2023)

79. “México”, *Gazeta de México*, núm. 85, 1 de diciembre de 1734, 674, <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fe1a2af> (consultada el 20 de febrero de 2023).

catafalcos, graderías, arcos triunfales, etc., para, a continuación, proceder a su clasificación por temáticas, la reconstrucción de su aspecto y el análisis de su programa iconográfico, entre otras cuestiones. Y es que, el hecho de ser componentes de primer orden en cualquier ceremonia o festejo durante la Edad Moderna hizo *quasi* obligatoria su presencia y, por ende, su mención en los medios donde se hacía eco de tales sucesos, entre los cuales está el que aquí nos ocupa, la *Gazeta*. A diferencia de las relaciones, ésta no requirió de periodos tan extensos de elaboración, aportó un tipo de información actualizada y su alcance social fue bastante mayor, circunstancias por las que su valor es clave, y constituye, en numerosas ocasiones, la única fuente de información disponible para el estudio de las obras aquí protagonistas. Dada su inmensidad, el presente artículo es apenas una aproximación. Nos hemos limitado a recoger y analizar los ejemplos más significativos a la par de sentar las bases para que futuras investigaciones continúen ahondando en la riqueza de contenidos y en las posibilidades que ofrece la prensa como fuente de estudio para este tipo de manifestaciones artísticas durante el ocaso del Barroco en los territorios de ultramar. ❀

N.B. El presente trabajo es el resultado de la estancia de investigación llevada a cabo durante los meses de enero a abril de 2023 en el Instituto de Investigaciones Estéticas (Universidad Nacional Autónoma de México) bajo la dirección de la profesora Martha Raquel Fernández García.



## *El Coco de Vigo: el coco chocolatero de la Batalla de Rande, 1702*

Artículo recibido el 13 de octubre de 2023; devuelto para revisión el 12 de febrero de 2024; aceptado el 16 de abril de 2024, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2024.125.2871>.

**Juan de Lara** University of Oxford, The Khalili Research Centre, Institute of Archaeology, Reino Unido, [juan.delara@ames.ox.ac.uk](mailto:juan.delara@ames.ox.ac.uk), <https://orcid.org/0000-0003-3404-416X>

**Líneas de investigación** Arte virreinal; platería; cocos chocolateros; Virreinato de Nueva España; Guatemala; Batalla de Vigo; Vigo; Rande; Carrera de Indias.

**Lines of research** Viceregal art; silversmithing; cocos chocolateros; Viceroyalty of New Spain; Guatemala; Battle of Vigo; Vigo; Rande; Indies Run.

**Resumen** Este artículo examina un importante coco chocolatero, tallado y engarzado en plata, de origen novohispano, que formaba parte del cargamento de plata, enviado desde Veracruz a España por medio de la Carrera de Indias en 1702 y que fue capturado por las tropas británicas durante la Batalla de Vigo en el mismo año. Se detalla cómo este objeto se convirtió en parte del botín británico y se le añadió una inscripción conmemorativa. Este coco es actualmente el más antiguo documentado con fecha (1702), aunque es posible que sea incluso anterior. Este notable objeto no sólo cumple una función crucial como referencia artística para fechar otros artefactos del mismo periodo, sino que también es de singular importancia, ya que es el único objeto documentado, que proviene del valioso cargamento del conflicto naval antes mencionado.

**Palabras clave** Chocolate; coco chocolatero; Rande; México; Vigo; platería colonial, Batalla de Vigo; arte novohispano; Carrera de Indias.

**Abstract** This article examines an important silver-mounted chocolate cup. These were precious goblets known as “cocos chocolateros”, used by the affluent inhabitants of the hispanic period of America to drink chocolate. This specific example was part of the silver shipment sent from Veracruz to Spain via the Carrera de Indias in 1702, a fleet that was partially captured by the British navy during the Battle of Vigo in the

same year. The investigation delves into how this object became part of British booty and how a commemorative inscription was later added. This cup is currently the oldest documented example with a date (1702), although it is possible that it may be even older. This remarkable object not only serves a crucial function as an artistic reference for dating other artifacts from the same period but is also of singular importance as it is the sole documented object from the aforementioned naval battle and the valuable spoils of war.

**Keywords** Chocolate; coconut; coco chocolatero; Rande; Mexico; Vigo; colonial silverware; Battle of Vigo; New Spain; Carrera de Indias.

JUAN DE LARA  
UNIVERSITY OF OXFORD

## *El Coco de Vigo: el coco chocolatero de la Batalla de Rande, 1702*

*A la memoria de mi queridísimo amigo y maestro Don Carlos F. Duarte (1939-2024), el gran historiador del arte de Venezuela, quien ahora descansa en un cielo iluminado por esos dorados que tanto disfrutó en vida.*

Hace algunos años salió a la luz una pieza inédita, propiedad de un coleccionista privado. Con el paso del tiempo, y dada su gran importancia, decidí documentarla debido a su inmenso valor tanto artístico como histórico. La obra en cuestión es un coco chocolatero, un objeto altamente apreciado en la sociedad aristocrática de las provincias hispanas en América desde el siglo XVI, y que encarnaba la fusión de las tradiciones locales aztecas e hispanas.<sup>1</sup> El presente ejemplo es, como veremos, de origen novohispano, creado con una nuez de morro tallada y monturas en plata en su color.

1. Carlos F. Duarte, *El arte de tomar el chocolate: historia del coco chocolatero en Venezuela* (Caracas: Chocolates El Rey, 2005), 51-6; Carlos F. Duarte, *Nuevos aportes a la historia de las artes en la provincia de Venezuela: periodo hispánico*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia 267 (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 2008), 121; Roberto López Bravo, "Iconografía y uso del chocolate en el Museo Regional de Chiapas", *Gaceta de Museos*, núm. 50 (2011): 29; Adrián Contreras-Guerrero, "Those 'Curiosities from the Indies'", en Rafael J. López Guzmán, ed., *Return Journey: Art of the Americas* (Madrid: Museo del Prado, 2021), 89-90; Sophie Coe y Michael D. Coe, *The True History of Chocolate* (Nueva York: Thames & Hudson, 1996), 134-135; Kathryn L. Ness, *Setting the Table Ceramics, Dining, and Cultural Exchange in Andalucía and La Florida* (Gainesville: University of Florida Press, 2016), 91.

Sin embargo, lo que la convierte en una pieza de gran valor para la historia de México, España y Gran Bretaña es su conexión con la Batalla de Vigo, también llamada Batalla de Rande. Esto puede verse en una inscripción conmemorativa cincelada en inglés sobre el aro de plata que rodea la nuez del coco, que sirve de boquilla, y que reza “*From Vigo in Spain y<sup>o</sup> 12 Octo.<sup>o</sup>. 1702*” (fig. 1) seguido por “*Given by C.H. to W.H.H.*” (lit. “De Vigo en España año 12 de octubre de 1702” y “Dada [regalada] por C.H. a W.H.H.” [fig. 2]). Este interesante texto la convierte en la copa con fecha más antigua de su tipo.<sup>2</sup>

Ambos datos de la inscripción, la fecha y el lugar, corresponden a las vísperas de la Batalla de Vigo, en la cual una flota anglo-neerlandesa interceptó lo que la *Gaceta de Madrid* llamó “la carga de plata más grande jamás registrada” procedente de las Indias Occidentales,<sup>3</sup> y que había embarcado desde el puerto de Veracruz en el virreinato de la Nueva España.<sup>4</sup> La riqueza de la carga fue tal, que incluso Julio Verne la mencionó en su libro en el que narra cómo el Capitán Nemo financió su barco *Nautilus* con los tesoros recuperados de los barcos hundidos de tal escuadrón.<sup>5</sup> Por tanto, la pieza es un ejemplar referencial para este tipo de cocos chocolateros y, en general, para la platería y artesanía que se hacía en la Nueva España en la época. Además, como exploraremos más adelante, el coco también es testimonio de los diversos regalos, transacciones y movimientos de bienes que tuvieron lugar tras el ataque a la flota española.

2. Cocos chocolateros aparecen temprano en las testamentarias e inventarios de familias aristocráticas de América y Europa, desde 1618 en Canarias, por ejemplo, véase Jesús Pérez Morera, *La casa indiana: platería doméstica y artes decorativas en La Laguna* (La Laguna: Excelentísimo Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna Concejalía de Patrimonio Histórico-Artístico, 2017), 22; en Venezuela desde 1611, véase Duarte, *El arte de tomar el chocolate*, 119. Otros cocos chocolateros datables (por el escudo de armas, ca. 1780) aparecen en el mismo libro, 58. Un coco chocolatero mexicano (M.1658-1944), descrito más abajo, en el Museo Victoria y Albert, tiene fecha de 1745. Otro coco venezolano en la misma colección que el *Coco de Vigo* contiene el nombre María Manuela de Tovar [y Ponte] (1766-1789), hija de Martín de Tovar y Blanco, I Conde de Tovar, Mariscal de Campo.

3. *Gaceta de Madrid*, martes 3 de octubre de 1702, núm. 40, 158.

4. Juan Juega Puig, *La flota de Nueva España en Vigo. 1702* (La Coruña: Sada, 2001).

5. Alberto Fortes, “Naufragio del *Nautilus*”, en Carmen Martín Velázquez y Segundo G. Saavedra Rey, eds., *Rande 1702, arde o mar* (Vigo: Museo do Mar de Galicia, 2002), 281.



1. El *Coco de Vigo*, nuez de coco montada en plata, fechada (*antequem*) 1702. Trabajo novohispano. Colección privada. Foto del autor.





2. *El Coco de Vigo*, nuez de coco montada en plata, fechada (*antequem*) 1702. Trabajo novohispano. Colección privada. Foto del autor.





3. Parte inferior del pie polilobulado (6.5 cm Ø) del *Coco de Vigo*, ca. 1650–1700, con restos de dorado. Foto del autor.

### *El Coco de Vigo*

El *Coco de Vigo* es una pieza notable, en parte debido a la abundante cantidad de plata de alta pureza empleada en su elaboración, lo cual es evidente en su deslumbrante brillo y fácil pulido. De hecho, bajo inspección en una cámara de luz, se descubrieron restos de dorado sobre partes de la superficie de la plata, lo que confirma que, en un principio, la plata estaba dorada (fig. 3). No cabe duda de que este dorado se ha perdido en su mayoría a lo largo de los siglos debido a su limpieza.

Otro detalle a destacar es el grueso de las piezas caladas, en particular las planchuelas (fig. 4), que sobrepasan 2.5 milímetros de grosor, y que son más gruesas que sus homólogos venezolanos.<sup>6</sup> Estas asas y planchuelas son destacables, labradas en plata con la forma de dos águilas bicéfalas, símbolo de la familia real de los Habsburgo en España, aunque también se utilizaban en otros contextos, como en ámbitos eclesiásticos y locales.

La pieza entera mide 13.5 cm de alto, con tapa, y 10.7 cm, sin tapa. La nuez del coco es oscura, llamada “de morro” y está hábilmente labrada con motivos geométricos y pulimentada. Puesto que la pieza está datada a más tardar en

6. Duarte, *El arte de tomar el chocolate*, 52-53.



4. Vista lateral del *Coco de Vigo*, ca. 1650–1700, con asa en forma de águila bicéfala. Foto del autor.

1702, y basándose en la pureza de la plata y su programa estilizado, es muy posible que el coco tenga una fecha entre 1650 y 1680, si no anterior. La pieza es un testimonio de la destreza artística que alcanzaron los plateros de los virreinos.

La producción de este coco chocolatero se puede atribuir con confianza a la actual zona de México y Guatemala, aunque presenta similitudes con los de Venezuela,<sup>7</sup> como la ubicación del aro de plata que toca los labios, y la base polilobulada, que evidencian y sugieren un estrecho contacto comercial y artístico entre los virreinos de la Nueva España y la Provincia de Venezuela en la época. Otra característica notable es la presencia de una tapa, que a menudo se encontraba en los cocos del virreinato de la Nueva España, como lo

7. Duarte, *El arte de tomar el chocolate*, 52-53.



5. Vista superior de la tapa (8.2 cm Ø) del *Coco de Vigo*, ca. 1650-1700. Foto del autor.

mencionan varias listas de mercancías (fig. 5).<sup>8</sup> La tapa de forma cóncava está coronada por un ave, y ligeramente repujada, formando motivos florales separados en cuatro compartimentos. Los motivos recuerdan a algunos ejemplos de platería mexicana del siglo XVIII, documentados por Anderson y Pérez Morera.<sup>9</sup> La tapa está rodeada por 16 pétalos labrados de tamaños variables, aunque se observa la ausencia de un trozo en uno de ellos.

Aunque es una hipótesis, es plausible que esta pieza haya sido concebida con fines de exportación. La ausencia de marcas del platero, que suele ser común en este tipo de objetos (a comparar con otro coco chocolatero guatemalteco en la misma colección privada con corona de marca, fig. 6), y el hecho de que nunca haya pasado por la administración española, como se discutirá más adelante, explican la ausencia de las típicas marcas aduaneras. Estas características, junto con la fecha y la ubicación en Vigo, sugieren que es muy probable que esta taza estuviera destinada a ser exportada a España.

8. “cinco jícaras de coco, otras dos jicaritas con sus tapaderas y sus azitas y pies de coco de plata; y la jícara sobredorada de coco con su tapadera con quatro hazes y su pie”, en la testamentaria del marqués de Candia. Pérez Morera, *La casa indiana*, 23.

9. Lawrence Anderson, *El arte de la platería en México, 1519-1936* (Nueva York: Oxford University, 1941), ilustración 26; Pérez Morera, *La casa indiana*, 18-33.



6. Coco chocolatero, nuez de coco montada en plata, Reino de Guatemala. ca. 1750. Colección privada. Foto del autor.

El cáliz del *Coco de Vigo* está sujeto a la nuez de coco por cuatro sépalos en forma de trébol trilobulados. El diseño recuerda a un coco pintado por Antonio Pérez de Aguilar a mediados del siglo XVIII, que contiene un coco de fisonomía similar (fig. 7). Las labores de platería están todas fijadas al cuerpo del recipiente mediante remaches de plata. Es notable el cuello que une el cáliz con el pie que contiene una moldura escalonada. En un principio, se podría pensar que tal pieza es el resultado de una reparación posterior. Sin embargo, otro coco chocolatero novohispano en la misma colección privada exhibe idéntica característica (fig. 8), lo cual revela que en principio una serie de talleres elaboró piezas que incluían tal detalle.

### *El coco y la Batalla de la Bahía de Vigo*

Como evidencia la inscripción en el aro de plata, el *Coco de Vigo* es testigo de uno de los sucesos navales más significativos de la historia náutica (fig. 9).



7. Una alacena con un coco chocolatero, similar al *Coco de Vigo*. Antonio Pérez de Aguilar, *Alacena* (ca. 1769), detalle. Museo Nacional de Arte, México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2024.



8. Coco chocolatero con tapa, Nueva España, *ca.* 1650. Colección privada. Foto del autor.

Este hecho fue el resultado del enfrentamiento entre las dos facciones más poderosas de Europa en su época: una coalición angloenlandesa y otra hispanofrancesa. Esta batalla se libró en los primeros años de la Guerra de Sucesión Española (1701-1715), cerca del puerto de Vigo. Tras el fallecimiento del rey Carlos II de España en 1700, varias potencias europeas lucharon por el control del vasto Imperio Español en 1701. Las tensiones y el malestar asociados a la guerra detuvieron el comercio de la Carrera de Indias, un riguroso sistema de convoyes comerciales reglamentado por la Corona española, y que transportaba entre América y España una serie de tesoros, en su mayoría plata, aunque también incluía productos de consumo como el cacao y el tabaco.<sup>10</sup>

10. Marina Alfonso Mola y Carlos Martínez Shaw, “La carrera de Indias en la época de los Austrias”, en Martín Velázquez y Saavedra Rey, *Rande 1702, arde o mar*, 27.



9. Anónimo, *Episodio de la Guerra de Sucesión Española: Batalla naval de la Bahía de Vigo, octubre de 1702*, ca. 1705, óleo sobre tela (SK-A-1947). Rijksmuseum. COI.o.

Esta pausa causó la acumulación de plata y valiosas mercancías en el puerto de Veracruz por varios años, antes de ser enviados a España. Sin embargo, el esfuerzo bélico y las campañas militares requerían un largo financiamiento para los españoles que apoyaban al candidato francés, Felipe V, por lo que en 1702 se decidió enviar una gran flota desde Veracruz, que pasaba por La Habana, hacia Sevilla, donde estaba la administración de Indias, o como también se la conoce, la Casa de Contratación.

No obstante, la flota hispanofrancesa, compuesta de cincuenta y seis barcos, recibió noticias de una escuadría angloholandesa que bloqueaba el acceso a Cádiz en el Cabo de San Vicente liderada por el almirante británico Sir George Rooke. Por este motivo, se tomó la decisión de desviar el tesoro a Vigo. Sin embargo, Rooke recibió de manera simultánea información de que la flota de la Carrera de Indias estaba en camino a Vigo, cargada con la mayor cantidad

de plata jamás registrada. Rooke no dudó en ir tras su búsqueda.<sup>11</sup> Así, en octubre de 1702, la flotilla hispanofrancesa fue interceptada y atacada a su llegada al puerto, lo que marcó la susodicha fecha del *Coco de Vigo*.

La inscripción en el aro de plata en inglés menciona dos nombres en iniciales, lo que revela que el coco chocolatero fue botín que cayó en manos británicas. Para entender cómo tal pieza terminó en posesión de ellos, es necesario ahondar en los sucesos y maniobras que tuvieron lugar el 12 de octubre de 1702. En esta fecha, la flota española ya llevaba un par de semanas anclada en el puerto de Vigo, pero hubo un retraso considerable en la descarga de todo el material, debido a que el aparato administrativo debía ser trasladado desde Sevilla. Aun así, Henry Kamen argumentó de forma convincente que antes de la llegada de los británicos, grandes cantidades de la plata de los barcos fueron descargadas adecuadamente por los españoles y llevadas a Lugo, pero nota que algunas quedaron en los barcos, y otras fueron almacenadas en las guarniciones costeras.<sup>12</sup>

Según las memorias del segundo duque de Ormonde, James Butler, que relata la secuencia de sucesos en Vigo con gran detalle, dos ataques se lanzaron el día 12 de octubre. El primero se llevó a cabo en el mar y resultó en la destrucción de la barrera defensiva en el puerto, y la captura de tres galeones españoles, que estaban parcialmente cargados con tesoros. El segundo ataque tuvo lugar en tierra, donde las fuerzas británicas tomaron una guarnición situada en el lado sur del río, el castillo-batería de Rande, y se apoderaron de todos los bienes que aún no habían sido despachados a aduanas. El duque de Ormonde agrega: “Los soldados y marineros se apoderaron de mucho botín de gran valor, pero los oficiales les quitaron el oro y plata que habían tomado”.<sup>13</sup> Con claridad, la descripción de tal suceso encaja de manera adecuada con el origen de tal inscripción por parte de manos británicas. Además, las copas de plata formaban parte del botín, tal y como se menciona en la entrada 7025, artículos 3-6,

11. José Luis Casado Soto, “1702, fuerzas navales en conflicto”, en Martín Velázquez y Saavedra Rey, *Rande 1702, arde o mar* 73.

12. Henry Kamen, “The Destruction of the Spanish Silver Fleet at Vigo in 1702”, *Bulletin of the Institute of Historical Research* 39, núm. 100 (1966): 165-173 y Henry Kamen “La destrucción de la flota española de la plata en Vigo en 1702”, *Boletín del Instituto de Estudios Vigueses* III (1997): 9-18.

13. “The Soldiers and Sailors made themselves Masters of much Plunder of great Value, but their Golden and Silver Plumes were soon pluck’d from them by their Officers”, en Kamen, “The Destruction of the Spanish Silver Fleet”, 29.

10. Moneda de seis peniques fechada en 1703 con el busto de la Reina Ana y la inscripción 'VIGO' (Dav 1338). American Numismatic Society.



en los folios 79 de los Manuscritos Harleianos en la British Library, que dicen haber sido recogidas por las tropas británicas. A pesar de muchos esfuerzos, no hemos podido, aun así, identificar las iniciales con el nombre de ningún oficial.

Cabe destacar que esta batalla no fue un fracaso financiero para Felipe V de España. La mayoría de la plata logró llegar a Lugo, y financió la guerra. Gran parte del proclamado éxito británico se debió a una campaña de promoción más que a una gran toma de botín, que fue relativamente pequeña para los estándares de la época.

Tras la batalla, y de regreso con una ínfima parte del botín de plata española, las tropas británicas se embarcaron en una campaña de prestigio a celebrar una victoria que no fue tan significativa como pretendieron. Se acuñaron nuevas monedas con la efigie de la reina Ana, a la que se le añadió la inscripción “VIGO” (fig. 10), e incluso calles del West End de Londres se renombraron para celebrar el “triumfo”, como la famosa Vigo Street. Estas diversas conmemoraciones reflejan la importancia del suceso y su alcance en la historia británica y española, ahora enriquecida con la presencia del *Coco de Vigo*.

El presente coco chocolatero es una importante pieza histórica que sirve como testamento de la batalla en la Bahía de Vigo. No hay ninguna otra

como ella, en cuanto a la calidad y al valor histórico. Aun así, se puede comparar con otro coco chocolatero inédito que se encuentra en el Museo Victoria y Alberto de Londres (M.1658-1944) que lleva también una inscripción incisa similar. El texto en este coco reza “The Louis Erasmus & Marquese D’Antin taken ye 10 July 1745. Lat. 43<sup>d</sup>. 50<sup>m</sup>. Charles Rogers Broker”. Como el *Coco de Vigo*, esta copa fue tomada como botín de los buques mercantes franceses que regresaban de Lima y que fueron capturados por el capitán británico John Talbot. Una carta publicada en 1745 de *The Gentleman’s Magazine* describe el cargamento “los barcos marcharon hace cuatro años desde Perú y Chile, y tenían a bordo un millón de libras en oro y plata, además 800 toneladas de cacao, y cada día descubrimos más tesoros ocultos”.<sup>14</sup> Pero, aun así, cabe destacar que el cargamento de plata en estos barcos provenía de México, y que los barcos cruzaban el Atlántico cuando fueron interceptados por Talbot.<sup>15</sup> Otras piezas de este mismo botín han sido documentadas y vendidas recientemente en el mercado del arte británico.<sup>16</sup>

### *La importancia del coco chocolatero*

Los recipientes para tomar chocolate tienen una historia fascinante que se remonta a siglos atrás, hasta las antiguas civilizaciones mesoamericanas. La bebida de chocolate, o *xocolatl*, era una bebida ritual picante hecha mezclando cacao con agua condimentada e infusionada con varios ingredientes como semillas, raíces, flores, chile y vainilla, era muy apreciada por las élites mayas y aztecas, e incluso se convirtió en la favorita personal de Moctezuma II. Para su consumo, estas sociedades utilizaban nueces de frutos y calabazas como tazas para esta bebida tan especial (figs. 11a y b).<sup>17</sup>

14. “ships went out four years ago to Peru and Chili, and had on board [...] one million sterling in gold and silver coin, besides 800 tons of cocoa, and we are every day discovering more treasure that has been concealed”, en *The Gentleman’s Magazine*, 15 de agosto de 1745, 418 y 428-429. Sin embargo, los ingleses no lograron apoderarse de todo el tesoro de este convoy. ‘J.S.’ Recuerda que a bordo de los barcos había numerosos frailes, “one of whom threw a gold chalice into the sea of great value that it should not come into our hands” [“uno de los cuales arrojó al mar un cáliz de oro de gran valor para que no cayera en nuestras manos”].

15. Jim Duncan, “The Enigma of Lima”, *The E-Sylum* 15, núm. 48 (2012), artículo 26.

16. Otra pieza de este cargamento se vendió en Christie’s en 2000, Auction 6354, LOT 21.

17. Duarte, *El arte de tomar el chocolate*, 19-22.



11a y b). Dos ejemplos de cocos chocolateros, ilustrados en Philippe Sylvestre Dufour, *Traité nouveaux & curieux du café, du thé et du chocolat*, Lyon (Girin et Riviere) 1685. John Carter Brown Library. Nótese las similitudes con el *Coco de Vigo*, especialmente en el aro de plata.

La llegada de los españoles a América marcó un punto de inflexión en la historia de las tazas o las llamadas jícaras para tomar chocolate. Con la introducción de la azúcar, miel y canela, una práctica derivada de la España árabe, los criollos españoles adaptaron la receta tradicional del *xocolatl* a su gusto, sustituyendo también el agua por leche. El chocolate pronto se convirtió en una bebida popular en España y sus provincias americanas, sobre todo en las regiones que hoy en día forman Venezuela y México.

Beber chocolate no era sólo un pasatiempo, sino también un arte y un símbolo de estatus social, como lo evidenció la autoridad de Carlos Federico Duarte en su libro *El arte de tomar chocolate*.<sup>18</sup> Es bien sabido que los invitados en los palacios de la Nueva España eran recibidos con chocolate, y se convirtió en una práctica común para las mujeres tomar chocolate durante las tardes en el jardín, o en una habitación especial llamada Salón de Estrado, que funcionaba con un protocolo muy específico.<sup>19</sup>

18. Duarte, *El arte de tomar chocolate*.

19. Gustavo Curiel Méndez, “Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano”, en Antonio García Rubial, eds. *Historia de la vida cotidiana en México II. La ciudad barroca* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2005); Antonio Rubial García, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, en Gustavo

Beber chocolate fue una prestigiosa actividad en la alta sociedad novohispana, lo que llevó a la creación de una nueva parafernalia y piezas exquisitas diseñadas para su preparación, consumo y disfrute. A pesar de la llegada de los españoles y la sustitución de la administración azteca, el coco tradicional siguió siendo el recipiente principal para beber chocolate debido a sus dichos beneficios mágicos y para la salud.<sup>20</sup>

Con la llegada de nuevos artesanos a América, los plateros de Europa y Asia comenzaron a agregar mangos y bases de plata a la cáscara de coco, e incorporaron elementos barrocos como hojas de vid y acanto. Estas aplicaciones de plata añadieron elegancia y riqueza al coco, mientras que sus cáscaras se tallaron y esgrafiaron con diseños intrincados como surcos, patrones geométricos y motivos vegetales.<sup>21</sup> El coco chocolatero, como se conoció a estas tazas, se convirtió en un símbolo de sofisticación en América, especialmente en las regiones que hoy son México, Guatemala y Venezuela, en donde se producía el cacao.<sup>22</sup> Sin embargo, esta tradición no floreció en otros virreinos como Perú o La Plata, en donde la bebida principal era el mate.

El coco chocolatero no sólo era un objeto de belleza, sino que también tenía gran importancia cultural. Estas piezas eran consideradas valiosas y apreciadas por la alta sociedad de la Nueva España y a menudo se incluían en la dote de mujeres nobles, como la marquesa de Melgar de Fernamental, María Luisa Álvarez de Toledo Carreto, como se descubrió recientemente en el Museo de América.<sup>23</sup> También se encontraron en otras partes del mundo, como en las Islas Canarias, donde se mencionaron como objetos valiosos en las posesiones del

---

Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez, eds., *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999) y Dennis Carr, *Made in the Americas: The New World Discovers Asia* (Boston: MFA Publications, 2015), 56-57.

20. Por ejemplo, contra la embolia. Véase Duarte, *El arte de tomar el chocolate*, 55.

21. Héctor Rivero Borrell, Gustavo Curiel, Antonio Rubial García, Juana Gutiérrez Haces, David B. Warren, *The Grandeur of Viceregal Mexico/La Grandeza Del México Virreinal: Treasures from the Museo Franz Mayer* (Houston: Museum of Fine Arts, 2002), 256, 258 y 260 y Andrés Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey: el mundo femenino novohispano en el siglo XVII* (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2019), 158-165 y 419.

22. Richard Asle, *Behind Closed Doors: Art in the Spanish American Home 1492-1898* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art and Monacelli Press, 2013), 90-93 y Cristina Esteras Martín, *El país del quetzal. Guatemala maya e hispana* (Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002), cf. Alcancía.

23. Gutiérrez Usillos, *La hija del virrey*, 393.

capitán Pedro de Ponte y Vergara, quien en 1618 poseía un coco con plata valorado en 40 reales.<sup>24</sup> A diferencia de otros cocos montados en plata, que eran populares en la Europa de la Edad Moderna y que se coleccionaban principalmente por su exotismo, el coco chocolatero representaba una mezcla única de coco y chocolate como sustancias compatibles que eran nativas de América. Esta importancia cultural del coco chocolatero lo convierte en un artefacto valioso para comprender la historia del consumo de chocolate y la belleza de la interculturalidad en el desarrollo de la cultura material de América.

Hoy día, varios de estos cocos se pueden encontrar en museos distinguidos, como el Museo Franz Mayer (e.g. 055509 CAC-0031), Museo de América (MAM 2017/05/01), Museo de Arte de Denver (2019.553), Museo de Arte de Boston (41.393), Museo de Arte Colonial Quinta Anauco (varios) y colecciones privadas, como la Colección Patricia Phelps de Cisneros (1990.138), Museo Amparo (vs.AU.034) y Museo Soumaya-Fundación Carlos Slim (varios).

El *Coco de Vigo* constituye un hallazgo oportuno que se suma al conjunto de estas colecciones y, sin lugar a duda, contribuirá a establecer criterios de datación para numerosas piezas similares que carecen de fechas.

### *Conclusión*

Este artículo ha presentado al público una nueva pieza novohispana que se suma al valioso patrimonio histórico compartido entre las Américas, España y Gran Bretaña. El *Coco de Vigo* es una obra de excepcional calidad y representa el primer ejemplo fechado de arte virreinal en la elaboración de recipientes de chocolate de este tipo. Su inscripción, que data del principio de la Batalla de Vigo en 1702, y el hecho de que haya sido entregado a manos inglesas, atestiguan que este coco es el más antiguo con una fecha específica. De hecho, es la única pieza documentada que ha sobrevivido del cargamento de tesoros que la Carrera de Indias envió desde Veracruz a la Península Ibérica ese mismo año. Nos encontramos ante una verdadera reliquia de la historia náutica y artística de esta época. ¡Oh, cómo desearíamos que Don Carlos Federico Duarte hubiera tenido el privilegio de contemplar esta pieza en persona! ❀

24. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (AHPT: Sección Histórica de Protocolos Notariales [PN], 694, f. 210r, núm. 43), citado en Pérez Morera, *La casa indiana*, 23.



## *Aproximación al libro de artista desde los debates en torno a la recepción de la obra*

### *Approach to the Artist's Book from the Debates Around the Reception of the Work*

Artículo recibido el 4 de octubre de 2023; devuelto para revisión el 24 de febrero de 2024; aceptado el 15 de abril de 2024, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.125.2872>.

**Eva Mayo** Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, [evamaria.mayo@ehu.es](mailto:evamaria.mayo@ehu.es), <https://orcid.org/0000-0003-0280-8583>

**Líneas de investigación** Libro-arte y libro de artista; el arte y la intervención social.

**Lines of research** Book-Art and artist's book; art and social intervention.

**Publicación más relevante** “El arteterapia en el contexto de los Servicios Sociales de Base: el taller de arteterapia como espacio de observación para la intervención primaria”, *Arteterapia. Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, núm. 12 (2017): 179-190, <https://doi.org/10.5209/ARTE.57569>

**Resumen** Con este artículo me aproximo al estudio del libro de artista al tomar en consideración la recepción de la obra, analizar las implicaciones de su lectura singular (recepción de la obra a nivel individual) y la creación de un circuito alternativo para su producción y distribución (recepción de la obra a nivel colectivo). La particular relación con el público del libro de artista se manifiesta como la base de los parámetros de participación y accesibilidad propios de la democratización del arte y de la naturaleza de éste en este tipo de productos artísticos.

**Palabras clave** libro de artista; libro-arte; lectura; interacción; público; democratización; publicación de artista.

**Abstract** With this article we focus on the study of the Artist's Book taking into consideration the reception of the work, analyzing the implications of its singular reading (reception of the work at an individual level) and the creation of an alternative circuit for its production and distribution (reception of the work at a collective level). The particular relationship with the public of the Artist's Book manifests itself as the basis of the

parameters of participation and accessibility inherent to the democratization of art and the nature of this type of artistic product.

**Keywords** Artist's Book; book-art; reading; interaction; public; democratization; artist's book; artist's publishing.

EVA MAYO  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

## *Aproximación al libro de artista desde los debates en torno a la recepción de la obra*

El libro de artista,<sup>1</sup> entendido como un tipo de práctica artística que tiene como referente el libro y se enmarca, a su vez, en un campo más amplio que es el libro-arte, surge en la década de los años sesenta del siglo xx, en un clima de activismo creciente, en el cual los movimientos colectivos, desde

1. Desde que en 1973 Diane Vanderlip acuñara el término *libro de artista* para la exposición comisariada en el Moore College of Art en Filadelfia, cuyo título era precisamente *Artists Books*, el debate sobre qué es un *libro de artista* no ha logrado una definición permanente, sino sucesivas aproximaciones que se interesan por acoger las diversas formas que esta práctica artística alcanza en su relación con el formato libro. Parecería una obviedad decir que el libro de artista y el libro-arte no son lo mismo, pero dada su estrecha relación con el libro, los márgenes no se encuentran tan nítidamente definidos como se esperaría. Esto se evidencia cuando, en distintos ensayos especializados, se observa que los términos *libro-arte* y *libro de artista* pueden ser considerados sinónimos, en tanto que los escritos utilizan ambas acepciones para referirse al género artístico vinculado al libro. El término *libro de artista* puede identificar el género y una tipología al mismo tiempo. Por ello, para clarificar posiciones y términos, para este artículo se asume el *libro de artista* como una tipología dentro del género *libro-arte*. Con la referencia *libro-arte* se considera que queda reflejada la amplitud del género, donde se incluyen diversidad de manifestaciones artísticas vinculadas al libro, como los libros ilustrados, *livre d'artiste* o libro-objeto, y también el libro de artista. Con ello retomo las propuestas teóricas de Phillipot (1982), en las cuales identifica el *book-art* (libro-arte) como género artístico relacionado con el libro, el análisis del libro de Drucker (1995), la clasificación de Moeglin-Delcroix (1997), quien identifica el libro de artista como tipología diferenciada en el género, las revisiones terminológicas hechas por Crespo (Bibiana Crespo, “Libro-arte-concepto y proceso de una creación contemporánea” [tesis doctoral, Bar-

posiciones y lugares diversos, cuestionaban el sistema social. Los grupos por los derechos civiles, estudiantiles, feministas, ecologistas y pacifistas, entre otros, se identifican con ciertos valores de emancipación, humanismo y antimercantilismo. “La participación en los acontecimientos sociales y políticos es gesto de creación”, afirma Maffei.<sup>2</sup> Para estos ideales, las publicaciones (revistas, panfletos, carteles y pequeñas ediciones, entre otras) se convierten en un medio de expresión democrático y atractivo. Los alcances del libro en la lucha política han sido utilizados por los artistas con el fin de tomar parte en el debate ideológico, para transmitir anhelos de libertad o para dar visibilidad a situaciones ocultas.<sup>3</sup> Publicaciones socialmente comprometidas las han realizado artistas como Lucy R. Lippard, Allan Kaprow, Rafael Colomer, Antoni Miralda, Leon Ferrari, Panamarenko, Clemente Padín, Felipe Ehrenberg, Juan Carlos Romero o Yani Pecanins. El arte también se implica con los procesos sociales de su entorno y, desde su posición cultural de ruptura con la tradición, buscará unir arte y vida.<sup>4</sup>

---

celona: Universidad de Barcelona, 2008]) y las investigaciones aplicadas de Sara Bodman y Tom Sowden (*A Manifesto for the Book* [Bristol: Impact Press, 2010]), Sara Bodman (*Creating Artists' Books* [Londres: A & C Black, 2005]) y Hortensia Mínguez y Carles Méndez (*Los otros libros: el libro-arte como agente transformador* [Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015]), entre otras. Para mayor información véase Clive Phillpot, *Recent Art and the Book Form. Artists' Books: From the Traditional to the Avant-Garden* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1982); Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books* (Nueva York: Granary Books, 1995) y Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980* (París: Jean-Michel Place, 1997).

2. Giorgio Maffei, “Visión/participación/utopía”, en *¿Qué es un libro de artista?*, ed. José María Lafuente (Santander: Ediciones La Bahía, 2014), 161.

3. Maffei, “Visión/participación/utopía”, 160-161.

4. Respecto a la condición del libro de artista como objeto de arte, por su relación con los análisis respecto del arte-sociedad, menciono las corrientes denominadas por Kaprow *lifelike art*. Se identifican en la relación arte-vida dos tendencias: la *vía Duchamp*, que amplía el campo artístico con la apropiación de elementos de la vida cotidiana, ajenos *a priori* al contexto del arte —desde los collages cubistas, los *ready-made*, las acumulaciones u objetos encontrados, hasta el *happening* donde los objetos, acción autora y público participan en la integración del arte en lo cotidiano; y la *vía productivista*, que se propone socializar el arte y que éste participe en la concepción y creación de un nuevo modelo social. La Internacional Situacionista (1958-1969), desde motivaciones más sociales que artísticas, considera la integración de las producciones de arte en todos los niveles de la vida, al apelar a la participación colectiva de una construcción cultural. Joseph Beuys afirmaba que toda persona es un artista y que cada acción es una obra de arte. Con esta afirmación no se limita a explorar la integración de vida y arte, también subraya el potencial transformador que la obra manifiesta, “Otorga al arte el poder de desmantelar los efectos represivos de un sistema social senil para construir un organismo social como

Las nuevas estrategias para superar la tradición exploran otras formas de llegar al público: *happening*, *performances*, instalaciones, videoarte y los libros de artista. Tanto en Europa como en América se encontró en los libros de artista un modo de trasladar las reivindicaciones sociales, también estéticas, y un recurso para investigar nuevas formas de presentación y recepción de la experiencia artística, en una búsqueda creativa basada en el concepto y la forma del libro.

Por un lado, el libro de artista resulta un medio interesante para involucrar en la experiencia artística a un público extenso, heterogéneo y disperso, para lo cual utiliza un lenguaje plástico. En sintonía con la democratización del arte,<sup>5</sup> propone la participación de quien lo aprehende, al invitar a una lectura activa.

Por otro lado, el libro de artista busca transgredir las normas del mercado y frenar la especulación económica en el arte. En este sentido, la idea de multiplicidad del original, apoyada por las posibilidades técnicas de reproducción, permite disponer de objetos artísticos baratos y originales, al alcance de un público amplio no necesariamente especializado. La obra, asumida de este modo, adquiere así un significativo ideológico, un principio democrático que se pone en circulación por medios alternativos.

Con este texto me propongo analizar la recepción del libro de artista, así como estudiar las implicaciones de la lectura (recepción de la obra de forma individual) y la creación de un circuito alternativo de distribución (recepción de la obra de manera colectiva) como base de los parámetros de participación y accesibilidad propios de la democratización del arte y de la naturaleza del libro de artista.

Javier Maderuelo escribe en la monografía *¿Qué es un libro de artista?* “hasta que no se comprendió enteramente el sentido de este cambio en las condiciones de recepción de la obra no se empezaron a hacer auténticos libros de artista”.<sup>6</sup>

---

obra de arte”. Véase Alex Carracosa Vacas, “The Construction of Social Organism as a Work of Art (Repeating Beuys)”, *Ausart* 4, núm. 2 (2016): 23-34, <https://doi.org/10.1387/ausart.17237>.

5. Se encuentran referencias a la consideración del libro de artista como obra de arte democrática en los siguientes textos: Lucy R. Lippard, “Conspicuous Consumption: New Artists’ Books”, en *Artists Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. Joan Lyons (Rochester, NY: Peregrine Smith Books, 1985), 49-57; Johanna Drucker, “The Artist’s Book as a Democratic Multiple”, *The Century of Artists’ Books* (Nueva York: Granary Books, 1995), 69-92 y Magda Polo Pujadas, “El libro como obra de arte y como documento especial”, *Anales de Documentación* 14, núm. 1 (2011): 1-26.

6. Maderuelo, “Libros de artista”, en *¿Qué es un libro de artista?*, 42.

*La lectura del libro de artista como experiencia artística participativa*

Al partir de las propuestas teóricas se reconoce en la relación del público con el libro de artista una vivencia diferente a otros géneros. En el artículo titulado “El arte nuevo de hacer libros”, publicado en 1975 en la revista *Plural*, Ulises Carrión expresa: “es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos”.<sup>7</sup> Con estas premisas, apuntó las bases y las directrices de lo que serán las aportaciones posteriores en relación con la lectura del libro de artista. Destacamos, entre otras, las contribuciones de Barbara Tannenbaum, Dick Higgins, Anne Moeglin-Delcroix, Luz del Carmen Vilchis Esquivel o Martha Hellion que tratarán la cuestión de la lectura del libro de artista en sus análisis.<sup>8</sup>

Desde su naturaleza originaria de libro, y lo que éste representa desde lo cultural y lo simbólico, en el libro de artista se contempla el acto de lectura como una experiencia singular. Esta práctica ha sido objeto de observaciones y reflexiones que muestran un acuerdo importante. Entre otras, Tannenbaum, al seguir lo ya apuntado por Carrión en relación con su lectura, profundiza en la experiencia táctil, compartida con el libro común, que hay que “tocarlo para leerlo, pasar las páginas, hojearlo y sostenerlo”.<sup>9</sup> La manipulación del libro de artista resulta un acto necesario para observar y comprender su contenido y su mensaje, a la vez que resulta una característica distintiva. La tactilidad es así una cualidad del libro de artista que aporta significado a la obra y contribuye a la configuración de la experiencia. La sensación táctil y el movimiento adquieren un valor fundamental en la recepción de la obra, y es mediante el contacto directo que las características físicas del libro transmiten una información que la vista, por sí sola, no proporciona. Como arte, a diferencia de otras creaciones que comunican a la distancia, el libro de artista necesita proximidad. De este modo,

7. Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, *Plural*, núm. 41 (1975): 38.

8. Barbara Tannenbaum, “El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima del mensaje”, en *Libros de artistas*, ed. Catherine Coleman (Madrid: Ministerio de Cultura/Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982), 18-24; Dick Higgins, “A Preface”, en *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, 12; Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980* (París: Jean-Michel Place, 1997); Luz del Carmen Vilchis Esquivel, “Las lecturas ajenas: el libro de artista”, *Revista Intercontinental de Psicología y Educación* 11, núm. 2 (2009): 91-100, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80212414006> y Martha Hellion, *Libros de artista* (Ciudad de México: Turner Libros, 2003).

9. Tannenbaum, “El medio es sólo una parte”, 18-24.

se implica al público en una relación directa e íntima con la obra artística, una cercanía a considerar tanto en la creación como al momento de la lectura.

El libro como objeto de arte requiere una lectura diferente. El libro de artista no responde a los parámetros convencionales de lectura del texto, y aunque toma como referencia la estructura e idea de libro, la secuencia o la estructura se revisan en cada obra, y se supedita al propósito del artista. Y desde este interés, el libro de artista establece una relación que motiva la participación, física y mental.

Es posible encontrar libros de artista en los cuales el contenido se presenta con acceso restringido, algo inconcebible en un formato tradicional. La conocida obra de David Stairs, *Boundless* (1983), un libro encuadernado con una espiral que rodea por completo el volumen, o *Intonso*, de Isidoro Valcárcel, cuyas páginas se presentan sin cortar, nos sitúan en la tesitura de cómo leer un libro de difícil acceso, que no se puede abrir.

La obra *Intonso* de Valcárcel presenta un libro detenido en un estadio del proceso de creación, inacabado, si queremos. Ante la posibilidad de cortarlo y así poder abrirlo, la obra se trasformaría como consecuencia de la acción del público. En una nota de prensa, el propio artista comenta su obra en los siguientes términos:

Puestos a fabricar un libro, en el más ancestral de los sentidos, habría que enmarcarlo en imágenes que nos retrotrajeran, por ejemplo, a la época de los plegados no guillotizados, lo que se llamaba los “intonsos”, los no cortados. Que un libro no nos consienta ni la contemplación ni el uso descomprometido es un dato a tener en cuenta en tema tan cuestionado en el arte como es el del espectador.<sup>10</sup>

### *La experiencia artística*

Pierre Bourdieu, en sus postulados sobre la percepción artística recogidos en la monografía *Sociología del arte*, encuentra que el arte se opone a la vida cotidiana en la medida en que éste es visto como un objeto sagrado, con un carácter intocable exhibido en un contexto, como los museos, que exigen al público “un silencio religioso”, una solemnidad que refuerza por un lado el sentimiento

10. “Isidoro Valcárcel Medina, *Intonso*. Nota de prensa. 01/09/2013 Entreascuas Editores”, *Colección Caixa Fórum*, <https://coleccion.caixaforum.org/documents/10180/2990905/libro-isidoro.pdf/d78629fa-4625-b542-9b17-7c52012ab672?t=1523896991000> (consultado el 4 de agosto de 2023).

de pertenencia al grupo y, por otro, el sentimiento de exclusión para otras personas.<sup>11</sup> Por su parte, el libro de artista rompe con esta visión al apostar por un objeto artístico que debe ser cercano para quien anhela interpretar su mensaje, pone en marcha una lectura singular, al solicitar la manipulación y la no distancia, y en definitiva supone la desacralización de la obra, por lo que es un refuerzo del impulso democratizador del arte. En primera instancia, la participación en la lectura del libro de artista se opone a la exclusión. Pero esta afirmación es parcial. La accesibilidad de la propuesta no constituye en sí misma una garantía de participación, ya que la apropiación no depende de un único factor, y la condición socioeducativa tiene un peso importante en la comprensión y el desarrollo del interés por el arte en general, y del libro de artista en particular. La subjetividad, la trayectoria vital individual de la persona condiciona la predisposición a la participación y a hacer suya la posibilidad de acceso.

Frente a la experiencia estética como un acto de contemplación de la obra de arte, consagrado por el contexto del museo, el libro de artista no sólo busca situarse en espacios expositivos distintos, sino que también se presenta con esa forma familiar, reconocible y accesible, un objeto cotidiano manipulable como lo es un libro. Se trata de un arte que necesita el contacto directo con las personas para comunicar y significar.

La lectura del libro de artista constituye una vivencia que genera un efecto recíproco entre público y obra. La manipulación completa da sentido a la obra, y ésta, a su vez, despliega su significado. La intencionalidad de la percepción acompaña la vivencia, y es cuando los contenidos, significaciones y emociones aparecen. Quien se involucra, se familiariza con la obra y participa, es capaz de vivir más plenamente la experiencia estética. Reconocemos la estructura y el contenido del libro de artista en la medida en que nos implicamos íntima y reiteradamente en su exploración, al aportar una interpretación particular que también construye y finaliza la obra. En el libro de artista, no sólo aprehendemos con la vista, sino que se utiliza el cuerpo entero. El tacto de los materiales, el olor, el sonido de las páginas manipuladas, el peso y las dimensiones de la obra que sostenemos, entre otras características físicas que complementan la visión, crean una vivencia estética singular. La experiencia estética de un libro de artista se produce en la medida en que el contenido de la obra

11. Pierre Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en *Sociología del arte*, Alphons Silbermann, Pierre Bourdieu, L.R. Brown, R. Clausse, V. Karbusicky, H.O. Luthe y B. Watson (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971), 43-80.

se va revelando, se descubren los espacios, su volumen, con el paso de las páginas con un ritmo y un tiempo que cada lector, a modo de coreografía, termina de definir. Con la lectura, se toma conciencia de la propia acción.

Escribe Bourdieu, “la experiencia interna como capacidad de respuesta emocional a la connotación de la obra de arte, constituye una de las claves de la experiencia artística”.<sup>12</sup> La vivencia del arte es el resultado del efecto que produce sobre quien la consume. La naturaleza de la experiencia, aunque se encuentra influida por factores institucionales y de la psicología social, no deja de ser esencialmente una reacción de la persona amparada en sus experiencias anteriores relacionadas o no con el arte. Se refleja así la condición individual como elemento activo en la recepción y la configuración de la experiencia estética, y en lo que al libro de artista se refiere, como parámetro condicionante de la participación en la lectura e interpretación de la obra.

El libro de artista es una obra de carácter público y privado al mismo tiempo, lo que aporta complejidad a su significación, al sentido que finalmente se le da a la experiencia estética. De acuerdo con José Manuel Guillén, en su escrito “El libro como espacio de creación”, en el libro de artista el principio de lectura se convierte en una metáfora del acercamiento del espectador/lector al objeto, al hecho artístico.<sup>13</sup>

### *La lectura del libro de artista*

El libro de artista se sitúa frente al espectador en una relación de intimidad, cercana, en la que no hay distancia de seguridad, con la separación necesaria para sostenerlo de forma cómoda. Así, se genera una mayor complicidad entre el espectador y la obra que se contempla. El acto de la lectura implica dos particularidades del libro de artista a considerar, la proximidad física al objeto artístico y lo que podemos denominar una contemplación activa por la interacción que estimula.

12. Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, 50.

13. José Manuel Guillén, “El libro como espacio de creación”, en *Sobre libros*, ed. Blanca Rosa Pastor (Valencia: Sendemá Editoria, 2009), 77.

*Proximidad*

El formato del libro nos sitúa ante una amalgama de elementos que reclaman la atención. Poco se sabe de un libro con sólo observarlo, y su conocimiento es un acto más comprometido. Diane Kelder concluyó: “los libros invitan a un contacto personal directo que hace que el espectador sienta que, como obras de arte, son únicamente accesibles”.<sup>14</sup>

Desde una lectura diferente, la interacción con el libro de artista permite el despliegue de la obra y completar su significado. Va más allá de ser objeto artístico aislado, funciona como un dispositivo en y de relación con el público. Martha Hellion explica: “responden a la necesidad de transgredir los límites de las disciplinas artísticas, para impulsar un medio de expresión fundamentado en códigos de interpretación y significado distintos a los hasta entonces establecidos”.<sup>15</sup>

La mirada no será bastante, no aporta información suficiente y es mediante el contacto físico como se obtiene información. Para Tannenbaum, lo táctil resulta la cualidad más radical del medio, necesaria para la lectura. Escribe “el tacto, el papel suave, brillante o tosco y barato de un libro; o también, como la encuadernación facilita o se opone tenazmente a abrirlo. Un tomo grueso, pesado, da a entender solidez y profundidad, cuando contrastados con una colección delgada, insustancial, de páginas fotocopiadas, unidas por un mero grapado. Sin esta información no se ha asimilado en realidad la obra entera”.<sup>16</sup>

La obra *Breath* (2019), de Edmund de Waal (fig. 1), medita sobre el blanco, la poesía y la respiración, desde una proximidad calculada y necesaria.<sup>17</sup> Esta obra se compone de varias piezas que se presentan a modo de instalación. La primera es una caja de madera que, transformada en un soporte, permitirá exhibir y manipular con comodidad la segunda pieza, el libro, de dimensiones poco manejables, 66 cm de alto y 43 cm de ancho. Las páginas interiores contienen varios poemas de Paul Celan impresos en relieve, que, tratados con caolín, se reescriben a modo de palimpsesto. Se utilizan papeles de distintas

14. Diane Kelder, “Artists’ Books”, *Art in America*, núm. 62 (enero-febrero de 1974): 112-113, en Stefan Klima, *Artists Books. A Critical Survey of the Literature* (Nueva York: Granary Books, 1998), 14.

15. Hellion, *Libros de artista*, 21.

16. Tannenbaum, *Libros de artistas*, 18.

17. Para obtener información visual de la obra véase el siguiente enlace, “Edmund de Waal-Breath”, Ivorypress, <https://www.ivorypress.com/es/editorial/edmund-de-waal-breath/> (consultado el 4 de agosto de 2023).

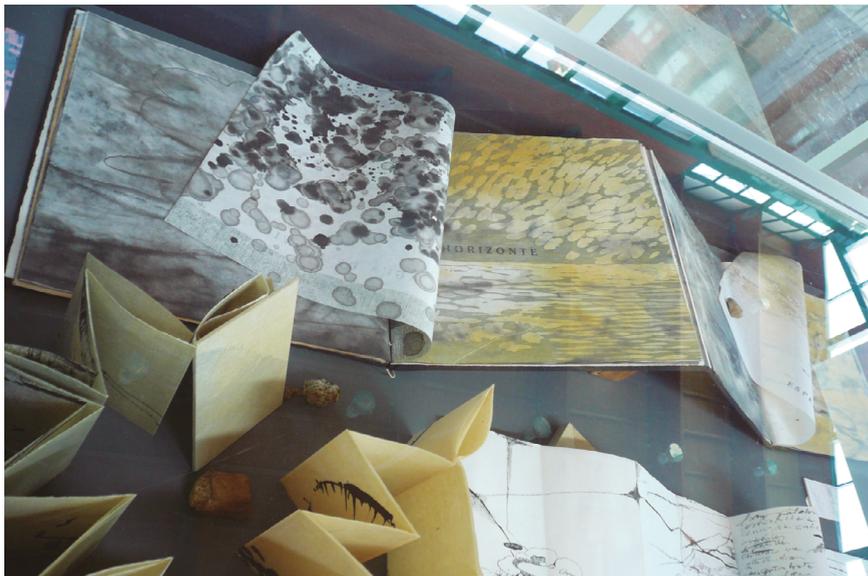


1. Edmund de Waal, *Breath*, 2019, libro de artista, códex impreso en relieve, 66 × 43 × 6 cm. Ivorypress Collection, Madrid. Fotografía: Pablo Gómez-Ogando. © Pablo Gómez-Ogando. Cortesía de Ivorypress.

procedencias, de China, Japón y Alemania, y para la cubierta se ha empleado vitela natural. La tercera parte se corresponde con un conjunto de teselas de porcelana translúcidas sobre una repisa de piedra. Contienen un texto escrito a mano y pan de oro.

La presentación solemne en el atril, junto a la estética y factura cuidada de la obra, remite a una experiencia que mantiene cierta distancia, al situarse frente al objeto expuesto y tomar contacto como en un acto sacralizado por su presencia blanca y el brillo del oro en sus páginas, entronado. Con su escala menos abarcable, pasar las páginas es un movimiento amplio, cuidadoso, por respeto a la pulcritud de cada elemento, en el cual las texturas y los relieves de los materiales empleados se hacen patentes con sutileza. La lectura del texto poético, reescrito por el artista, marca los tiempos de la respiración al final de cada línea, y quien lo lee al momento de pasar la página.

Esta interiorización de la obra de Waal no sería posible si el libro de artista aludido estuviera expuesto en una vitrina, tras un cristal. No es raro limitar la interacción con el libro en favor de la integridad de la obra, como sucede con



2. Ileri Topete, proyecto *De sol, agua y sal...*, 2012-2015, libro de artista, transferencia litográfica, xilografía y tinta china, 25,5 × 25,5 cm. Biblioteca Central de Cantabria, Sala General, Santander. Foto: Eva Mayo.

los libros de artista de la artista mexicana Ileri Topete con su proyecto *De sol, agua y sal...* (fig. 2) o las obras de la artista canadiense Liz Menard, *What the Forest Knows* y *Encuentros naturales* (fig. 3), trabajos expuestos con motivo del Encuentro Impact 10, celebrado en Santander (España) en 2018.

Pasar las páginas de un libro, manipularlo para determinar el recorrido de la lectura, implica sostenerlo, y, si es posible, sentir el peso, las dimensiones, la textura de los materiales, el sonido de las páginas al pasar e incluso el olor de los componentes: una experiencia desde la cercanía, a una distancia no mayor del propio cuerpo, que configura una especie de espacio personal para la interacción.

Respecto al espacio de la lectura, Buzz Spector compara la cercanía física con “el cuerpo amado”, y señala cómo el libro es cogido entre las manos y apoyado en el regazo. Sin duda, el hecho de sostener el objeto de arte acorta la distancia física con el público, y establece así un vínculo singular, una



3. Liz Menard, *Encuentros naturales*, 2018, grabado, serigrafía y xilografía, encuadernado en acordeón, 11 x 15 cm. Exposición Impact 10. Palacete del Embarcadero, Santander. Foto: Eva Mayo.

proximidad inexistente si hablamos de una pieza exhibida en la pared o tras un cristal de seguridad.<sup>18</sup>

### *Contemplación activa*

Decía Maffei: “Los espacios, la consistencia, el peso y el formato del papel, el sentido del orden, de intervalo cargado de contenido que se percibe al hojear”.<sup>19</sup> Frente al estatismo y la pasividad de la contemplación de otras obras, como la pintura, el libro de artista incita al público a una contemplación activa. Se puede indagar en las páginas en momentos sucesivos, hay vuelta atrás, se puede saltar y retroceder, donde quien lee decide el tiempo de la mirada y la dirección de la lectura. Participa y toma decisiones que determinan el sentido de la obra, cómo, cuándo y dónde empezar y terminar. Quien tiene en sus manos

18. Buzz Spector, *The Book Maker's Desire* (Pasadena: Umbrella Editions, 1995), 10.

19. Giorgio Maffei, “¿Qué es un libro de artista?”, en *¿Qué es un libro de artista?*, 14.

un libro de artista determina el curso de la experiencia estética. Afirma Hellion “los libros de artista requieren un lector activo, dispuesto a percibir la obra a partir de un cambio radical en sus hábitos de lectura y la alteración de los pre-conceptos sobre lo que debe ser la poesía, las artes visuales y el lenguaje”.<sup>20</sup>

Para Phillpot (1988) existe una lectura lineal y otra aleatoria. Esta opción evidencia que las decisiones que toma el público durante la manipulación son determinantes, de modo que éste actúa como productor de la estructura narrativa.<sup>21</sup>

Leer es un acto en tiempo real. Durante ese periodo de tiempo, con el pasar de las páginas de un libro de artista, se reconoce la narrativa estructurada en ese espacio y un tiempo, en parte manejado por el/la artista, en parte por cada persona lectora con su voluntad y atención. Desde esta interacción física se evocan significados, en una actividad de búsqueda visual y táctil de lo que la obra representa.

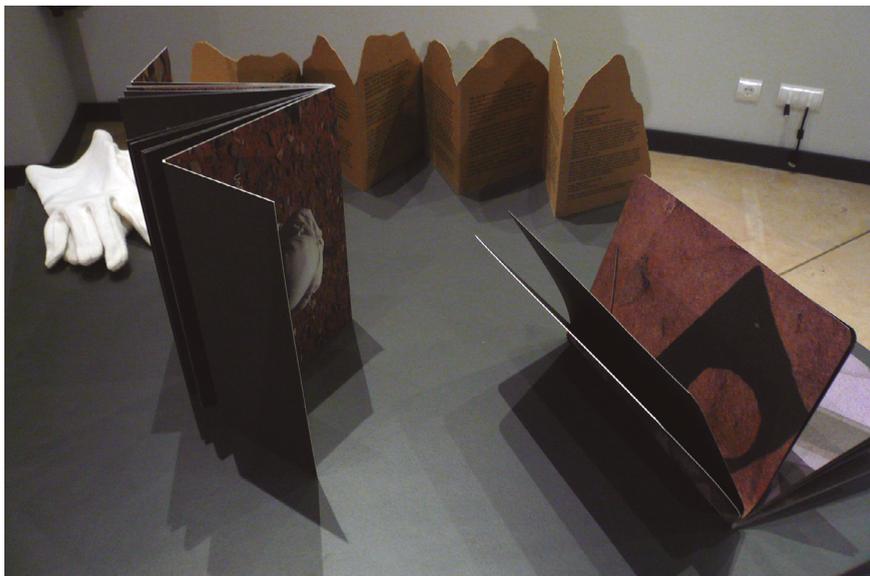
El arte con la forma del libro intenta, de forma consciente, incorporar en sus propuestas el tipo de atención que se prestaría al texto. La memoria de la lectura convencional impulsa la manipulación de un libro de artista incluso por muy contundentemente alejada que se encuentre la obra respecto del libro convencional. Para Tannenbaum la lectura del libro de artista se muestra como un acto de estudiar imágenes y textos por separado, donde cada elemento se va examinando, uno por uno, pero que ha de interpretarse como un todo por la mente.<sup>22</sup> En la medida en que las páginas están dispuestas en cierto orden, el/la artista dirige en cierto modo la relación con el libro. Pero los métodos de la memoria y la interpretación de lo expuesto corresponden al público, que hace una lectura personal, y escapa del control, incluso, de la directriz más estricta contemplada de manera previa.

“El desierto adentro” (2015) es un proyecto de Cecilia Mandrile formado por tres libros de artista que, a modo de cuadernos de viaje, documentan la experiencia en el desierto de Wadi Rum en Jordania, en donde sitúa a dos muñecos que fotografía, los cuales vehiculizan junto a los textos incorporados una reflexión colectiva sobre la soledad experimentada en procesos de desplazamiento (fig. 4). Para ello, invita a explorar los registros, en tres libros sin un

20. Hellion, *Libros de artista*, 22.

21. Clive Phillpot, *Booktrek. Selected Essays on Artists' Books (1972-2010)* (Zurich: Jrp Ringier, 2013), 183-207.

22. Tannenbaum, *Libros de artistas*, 18.



4. Cecilia Mandrile, serie “El desierto adentro”, 2015, libros de artista en impresión offset. *Solitaire* (códex) 13 × 18 cm, *Latitude* (formato acordeón), 11 × 15 cm, y *OneOther* (encuadernación japonesa) 18 × 13 cm. Museo de Prehistoria y Antropología de Cantabria, Santander. Foto: Eva Mayo.

orden definido con anterioridad. Sus dimensiones manejables permiten asirlos con facilidad al tiempo que las escenas representadas y los formatos de encuadernación distintos (códex, acordeón y gemela) nos invitan a manipularlos de formas variadas: abrirlos y voltearlos para explorar su interior.

Luz del Carmen Vilchis afirma que los libros de artista siguen una “dialéctica polisémica”.<sup>23</sup> Funcionan como sistemas particulares de mensajes, donde un mismo significado puede tener variados significantes y un significante varios significados, y es en la totalidad donde se encuentra su sentido. “Se unifica como un sistema simbólico de interpretación autocontenido”, afirma Vilchis.<sup>24</sup>

23. Luz del Carmen Vilchis, “Semiosis del libro de artista: significación y sentido”, en *Sobre libros*, ed. Blanca Rosa Pastor (Valencia: Sendemá, 2009), 56.

24. Vilchis, “Semiosis del libro de artista”, 56.

Hellion, va más allá y otorga a la lectura de los libros de artista un carácter performativo.<sup>25</sup> En el acto de tocar, de manipular las páginas, de abrir y cerrar, de dirigir la mirada, subyace una suerte de coreografía que dota a la lectura de un carácter gestual. Su lectura conlleva una exploración que activa el movimiento del cuerpo, lo que genera una actividad que se integra en la experiencia artística, en parte dirigida por la obra, en otra parte completada durante la lectura misma.

En sus investigaciones, Hellion explora los movimientos del cuerpo que se activan, consciente o inconscientemente, cuando se toma contacto con el libro de artista. Con el propósito de descubrir y entender la obra, destaca la gestualidad y la parte performativa como componentes de importante valor del libro evidenciados en la lectura. Esta idea, quedaría recogida en otros escritos, como en “The Artist Book as a ‘Performative’ Act” de Anne Thurmann-Jajes.<sup>26</sup>

El gesto y el movimiento se incorporan como elementos significativos de la obra. Observar el libro desde el movimiento propio, resulta en parte propuesta ajena, del/a artista, en parte aportación personal de quien se acerca a comprender la obra. En algunos casos, las posibilidades del público serán mayores, en otras, el formato del libro impondrá un recorrido de lectura mucho más restringido, más dirigido por quien lo crea, como nos muestra Bodman en su libro *Creating Artists Books*.<sup>27</sup>

### *Los formatos digitales*

Cuando surge el libro de artista, las tecnologías de la comunicación empezaban ya a considerarse superadoras del libro impreso como sistema de información, y, por tanto, el formato de publicación digital también comenzaba a ser objeto de reflexión y aplicación en las propuestas artísticas.

En relación con los formatos de los libros digitales, en los que la lectura es necesariamente diferente, Guillén escribe que es un error creer que va a sustituir al libro convencional.<sup>28</sup> Para él, al contrario, contribuye a revalorizarlo

25. Martha Hellion, “Gestualidad y *performance* en los libros de artista”, *Pós: Belo Horizonte* 2, núm. 3 (2012): 104-119.

26. Anne Thurmann-Jajes, “The Artist Book as a ‘Performative’ Act”, *Setup4*, núm. 3 (marzo de 2017): 1-6, <https://arthist.net/archive/15100>.

27. Sara Bodman, *Creating Artists Books* (Londres: A & C Black, 2005).

28. Guillén, *Sobre libros*, 78.

como medio de expresión. Respecto al libro en formato tangible expresa: “La manipulación y la manufactura le aportan una específica carga sensible, que le hace resistir el salto de los nuevos medios de comunicación, resistiéndose a la irrupción de la electrónica, las nuevas tecnologías y los intentos de sustitución del papel por la pantalla del ordenador, pues su sentido también está en la forma”.<sup>29</sup>

Durante la lectura, el formato de libro estándar nos remite a un contacto con mayores matices. Con un dispositivo permanente sólo se necesita a sí mismo para expresarse, y a cuyo contenido se accede bajo el control de la persona lectora. En los medios electrónicos, las sensaciones que se transmiten son otras y el contacto directo es el dispositivo que lo alberga, ya que existe la necesidad de otros mecanismos para el control del contenido, de modo que la forma de acceso ya no corresponde al lector. El público pierde parte de su capacidad de acción, más determinada por el dispositivo digital y una limitación en las opciones de manipulación. Las cualidades físicas de la experiencia responden a la naturaleza inorgánica de los medios electrónicos, a la luz y los sonidos, y la virtualidad. Nos encontramos ante obras intangibles y en ocasiones efímeras. Para Klima los formatos digitales están compuestos de “sucesos y momentos interminables”.<sup>30</sup>

El proyecto en proceso *Urban Book*, iniciado en 2000 por el artista Javier Alejandro Villalbazo de la Torre, es una muestra de la contraposición y complementariedad de la experiencia de formatos digitales y físicos. Además del libro de artista en formato impreso, donde plasma un trabajo de hibridación de técnicas tradicionales como la xilografía con procesos digitales, las composiciones gráficas son visibles en su totalidad mediante un dispositivo electrónico, en el cual se encuentra un libro en formato digital titulado *Altepemoxtli*. Se trata de un archivo con imágenes, libros, objetos, videos y sonidos, que se

29. Guillén, *Sobre libros*, 78.

30. Stefan Klima, *Artists Books. A Critical Survey of the Literature* (Nueva York: Granary Books, 1998), 14. Referencia al texto de Lynn Lester Hershman, “Slices of Silence, Parcels of Time: The Book as a Portable Sculpture”, *Catalogue to Exhibition Artists Books (23 March-20 April 1973)* (Filadelfia: Moore College of Art, 1973): 8-14, “the book presents and symbolizes an intimacy, a peace and a tranquility; that a book represents a permanent reality in an impermanent world where by access to its contents is controlled by the individual. In contrast, the sensations offered by the electronic media are simply never-ending occurrences and moments, representing a transient world filled with dissonance where control of content and access lay beyond the realm of the individual”.

presentan sin un orden lineal, no tienen un sentido narrativo, sino que funcionan a modo de registro documental antropológico de su entorno realizado por el artista en calidad también de observador participante. La estructura del proyecto incluye el diseño de una interface interactiva (fig. 5), lo que Villalbazo denomina “códice digital”, y explica “en el que se han explorado las posibles formas de organizar y propiciar la relación entre el espectador y la obra”.<sup>31</sup>

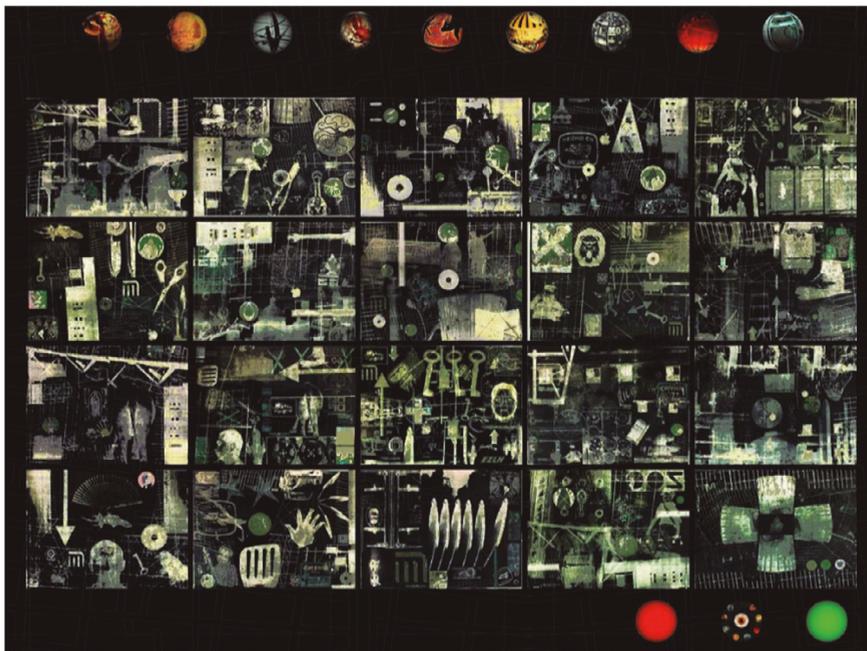
### *El circuito alternativo y las publicaciones independientes*

Es difícil encontrar un movimiento artístico del siglo xx que no tenga alguna relación con la producción editorial, incluidos libros, revistas u otro tipo de publicaciones. La vanguardia, que cuestionaba el arte, su función y su alcance, abre el camino a la aparición del libro de artista como objeto de arte al margen del mercado y circuito convencionales. El libro de artista es, escribe Issa María Benítez Dueñas, “un lugar privilegiado desde el cual plantear una alternativa real a la creación, la distribución y la recepción del arte”.<sup>32</sup> El libro ya no es un mero soporte reproductor de obras, es una obra en sí misma que otorga al formato un valor añadido, el artístico.

En la primera mitad del siglo xx, fueron diversos los grupos y artistas independientes que encontraron en el libro un dispositivo para la ruptura con la tradición artística. El futurismo y el constructivismo se interesaron por una concepción plástica del espacio de la página, al cuestionar la estructura y sintaxis clásica del libro. El grupo Cobra, las prácticas de la poesía concreta o el nuevo realismo materializaron experimentos formales, al margen de las convenciones, e innovaciones artísticas en relación con la consideración de la imagen y el lenguaje en el contexto del libro. Los periódicos y revistas resultaron soportes para acercar un nuevo arte a un nuevo público y, además, un recurso de intercambio creativo que favorece las iniciativas colectivas, implementadas y difundidas dentro y fuera de los territorios locales. La vanguardia latinoamericana, señala Hellion, “muestra un interés particular por experimentar con medios

31. Javier Alejandro Villalbazo de la Torre, “*Altepemoxtli: una visión electrográfica de la Ciudad de México: libro de artista*” (tesis de maestría, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009), 139, <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TESo1000649562>

32. Issa María Benítez Dueñas, “Otros libros, otras obras”, en Ulises Carrión, *Libros de artista*, ed. Martha Hellion (Ciudad de México: Turner Libros, 2003), 302.



5. Javier Alejandro Villalbazo de la Torre, *Altepemoxtli*, 1999, código digital. Tomado de Villalbazo de la Torre, “Altepemoxtli: una visión electrográfica de la Ciudad de México: libro de artista”, 395, <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TESo1000649562>

y soportes distintos”, cuyo contenido enfatizaba el espacio social del arte, muy en relación con los procesos sociales en los que se asentaba.<sup>33</sup>

En la década de los años sesenta el libro de artista ya es una forma consolidada de expresión artística, y aparece vinculada al deseo de crear obras baratas y de producción propia. Diversos movimientos artísticos se interesan por los libros de artista. Grupos como Fluxus darán un importante impulso a esta práctica, al realizar ediciones como registro de sus acciones efímeras, publicaciones muy populares y adecuadas para esta finalidad documental. *Happenings* y *performances* eran representados gráficamente, como *GrapeFruit* (1964) de Yoko Ono; John Cage, el grupo Gutai o Allan Kaprow, entre otros, también registraron sus acciones mediante productos editoriales. El arte conceptual, el

33. Hellion, *Libros de artista*, 28.

pop-art, la poesía concreta, la Internacional Situacionista o la transvanguardia realizaban libros con la premisa de crear un arte antielitista, y en muchas ocasiones autoeditado.

En las décadas de los años sesenta y setenta del siglo xx, la falta de interés hacia el libro de artista, evidenciada por las instituciones convencionales del arte, limitaba sus posibilidades de difusión y planteaba la necesidad de buscar vías alternativas para hacer llegar al público estas obras de arte. Para ello, se define lo que podemos entender como un sistema *ad hoc*, donde el libro de artista se desarrolla con el soporte de entidades no lucrativas comprometidas con la creación, la difusión y el archivo de las obras, entre las que encontraremos Something Else Press, Others Books and So o Beau Geste Press.

Los libros de artista, que buscaban potenciar la innovación, la creatividad y la obra experimental, obtenían su recompensa, más que en términos monetarios, en el hecho de poner la obra de arte al alcance del público y hacerle partícipe de la experiencia estética. Se trata de hacer llegar una visión artística, pero también social, fruto de la estrecha relación del libro de artista con el arte activista y el tratamiento de las temáticas de actualidad.

Como apunta Lyons,<sup>34</sup> esta idea del arte más democrático se nutre del contexto social, caracterizado por una creciente politización del arte y la aparición de movimientos sociales que encontraban en las pequeñas publicaciones un soporte muy eficaz para reflejar y transmitir sus reivindicaciones. Este hecho explica, en parte, la naturaleza originaria del libro de artista como dispositivo democratizador, reconocido por estudiosas como Lippard,<sup>35</sup> Drucker,<sup>36</sup> o Hellion, entre otras,<sup>37</sup> y da soporte ideológico a la búsqueda de alternativas y al impulso rupturista. Un espíritu popular forma parte de la esencia del nuevo género, una tentativa de llegar a un público amplio de modo que el arte fuese accesible y participado. Y esto se lograría por medio de ediciones baratas que evitarían convertirse en un artículo de lujo. La obra se desvincularía a partir de su condición múltiple, y aurática, circunstancia que la reproducibilidad técnica facilitaba.

34. Lyons, *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, 7.

35. Lucy R. Lippard, "The Artists' Book Goes Public", *Art in America* 65, núm. 1 (enero de 1977): 40-41.

36. Drucker, *The Century of Artists' Books*, 69-92.

37. Hellion, *Libros de artista*, 21-33.

Basado en su reproductibilidad, y al seguir la tendencia iniciada en la década de los años sesenta con *Seis años: desmaterialización del objeto artístico*,<sup>38</sup> se rechaza la obra de arte única y su especulación económica con la intención de democratizar el mundo del arte. La reivindicación del libro de artista se recoge con claridad en la denominación de *democratic multiple*.<sup>39</sup> Presentado como un arte más popular, el libro de artista debe, con base en estos parámetros, resultar accesible en sentido amplio, física y económicamente. Para Drucker,<sup>40</sup> esta proposición surge, en parte, de la asociación de la producción industrial con la democratización del arte, y se apoya la idea de que los libros de artista, producidos en masa, adquieren dicha condición de múltiples *democráticos*. Gracias al bajo costo de elaboración, y a la obtención de múltiples obras originales y baratas, el arte resulta más accesible.

Cuando surge el libro como espacio para la creación, lo hace también como un recurso alternativo para la difusión del arte. El libro como soporte otorga posibilidades a una libertad creativa con afán expansivo, al proporcionar desde su condición de medio de comunicación de masas facilidades para ampliar el público potencial que disfruta de un arte más accesible, más allá de las propuestas de carácter elitista que desde otras disciplinas se venían proponiendo. El libro de artista surge como un espacio que desafía el modelo de comercialización artística existente, y otorga un control al artista de su propia obra, tanto en la creación como en la difusión.

### *Difusión*

Para su difusión, el libro de artista no necesita las galerías ni a los críticos, es posible exhibirlo en cualquier lugar, es portátil, por lo que se postuló como una alternativa seductora para artistas que con su creación tenían el propósito de desarrollar su trabajo al margen de las instituciones. La utilización del formato libro tiene la capacidad de circular de manera libre, independiente de una entidad específica, sin restricciones, beneficiado por una portabilidad característica que le permite alcanzar lugares diversos, simultáneamente. La obra múltiple es

38. Lucy R. Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972* (Madrid: Ediciones Akal, 2004).

39. Drucker, *The Century of Artists' Books*, 69-92.

40. Drucker, *The Century of Artists' books*, 69-92.

una condición extraordinaria para ampliar la audiencia del libro de artista. Si la red de redes permite experiencias compartidas desde lugares distanciados, el libro de artista ya se proponía como una obra múltiple en esencia, que pudiera estar presente en numerosos espacios al tiempo, en relación con un público dispersado por todo el mundo.

En la distribución se aprovecharían las vías a su alcance fuera del mercado del arte, como el sistema postal, que en palabras de Stefan Klima, conseguía “invadir la intimidad de todos los críticos, coleccionistas, conservadores y marchantes de arte”.<sup>41</sup> Pero también lograba presentarse más directamente a un público más amplio para el cual la propia difusión llegó a formar parte de la experiencia artística.

En 1963, Dick Higgins, creador y estudioso del libro de artista, fundó en Nueva York, la plataforma editorial Something Else Press (SEP).<sup>42</sup> Relacionado con el grupo Fluxus, Higgins trasladó a este proyecto sus inquietudes artísticas, y se dedicó a la edición de libros, la actividad expositiva (mediante Something Else Gallery) y la distribución de panfletos (colección Great Bear Pamphlets). Libros de artista, teoría crítica o publicaciones Fluxus, entre otras, formaron parte del catálogo de esta editorial, con un amplio grupo de artistas implicados como John Cage, Alison Knowles, Merce Cunningham, Emmett Williams, Gertrude Stein, Claes Oldenburg, Ruth Krauss, Dieter Roth.

Durante la década de vigencia del proyecto, Something Else Press definió un circuito de distribución que conectaba a Estados Unidos con Europa, Canadá, México y Sudamérica. Sus estrategias de difusión permitían poner en circulación las publicaciones al reducir las limitaciones geográficas y socioeconómicas con amplios métodos de suministro. Con ello, también favorecían la divulgación y el intercambio de propuestas e ideas sobre arte y edición, en el cual se planteaba cierta crítica a los medios culturales del momento y a la mercantilización del arte.

En su afán de resultar accesible, el libro de artista limita a los intermediarios y se dota de recursos y de las posibilidades que su propia naturaleza de libro le otorga para recorrer espacios para el arte, no convencionales, en muchos casos

41. Klima, *Artists Books. A Critical Survey of the Literature*, 14.

42. Dick Higgins, estudioso del libro-arte, escribe el célebre ensayo “Intermedia”, en el que describe obras de arte que “caen entre medios”, como el libro de artista. En este texto también apunta el vínculo arte-sociedad cuando argumenta que las condiciones sociales de la época (principios y mediados de la década de los años sesenta) ya no permitían un “enfoque compartimentado”, ni del arte ni de la vida, en “A Preface”, en *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*.

autogestionados y participados por artistas y personas interesadas en el arte. Operar de forma independiente fue una parte intrínseca del libro de artista y la posibilidad de disponer de un arte barato, que era tan importante como lograr su accesibilidad y su autonomía, son aspectos que forman parte del debate de la democratización del objeto artístico.

Beau Geste Press fue una editorial alternativa fundada por Felipe Ehrenberg y Martha Hellion, junto a David Mayor, Chris Welch y Madelein Gallard en 1970, que operó hasta 1976 en Devon (Reino Unido).<sup>43</sup> Orgullosa de su independencia, en los prefacios de sus publicaciones, esta editorial hacía gala de su rechazo a las convenciones y la validación cultural de sus producciones artísticas. Asumían en el taller la impresión, encuadernación y distribución de los libros, materializando ediciones limitadas de obras de poetas visuales, neodaístas, compositores experimentales y artistas vinculados a Fluxus. Con su actividad, al tiempo que funcionaba como una comunidad local, manifestó un alcance internacional, que afianzó entre Europa y Latinoamérica una estructura relacional característica de su producción de libros de artista.<sup>44</sup>

### *La red necesaria para el circuito alternativo*

Para facilitar la difusión y mejorar la accesibilidad, además de las características propias del libro de artista como obra, que permite exhibir el mismo trabajo de manera simultánea y en distintos lugares, subyace una especie de estructura de red colaboradora que lo favorece. El circuito alternativo es posible gracias a una red de relaciones que permite el intercambio de ideas y publicaciones, donde se integran prácticas artísticas y futuros proyectos. Funcionó como una estrategia cultural a la que se sumaron diversas iniciativas similares dirigidas y promovidas en muchas ocasiones por artistas. Al crear, leer, coleccionar y tomar parte de un sistema de redes y colaboraciones más o menos estables, encontramos una larga lista de nombres destacados. Apuntamos algunos, como Bruno Munari, Dieter Roth, Ed Ruscha, Dick Higgins, Robert Filliou, Ian Hamilton Finlay, Lucy R. Lippard, Joseph Kosuth, Sol LeWit, Ulises Carrión, Vicente Rojo, Martha Hellion, Yani Pecanins o Alison Knowles.

43. Hellion, *Libros de artista*, 47.

44. Jèssica Pujol Duran, "Beau Geste Press: a Liminal Communitas Across the New Avant-gardes", *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 12 (diciembre de 2018): 292.

Para configurar estos sistemas, la apuesta realizada por la interrelación y la colaboración es fundamental, de modo que distintas propuestas circulen por el mundo, en una sinergia que permita la producción y el acceso, el intercambio y la exhibición. Con este espíritu surgen numerosas iniciativas, cuyo trabajo construye un circuito al margen del mercado del arte más economicista. La dinámica comercial de las grandes ediciones, con la premisa del beneficio mercantil, no era lugar de encaje para las pequeñas tiradas producidas por artistas.

Frente al circuito del arte formado por galerías, marchantes, museos y coleccionistas, vemos cómo el libro de artista se inicia en recorridos más informales, como la venta entre personas conocidas, el correo, las suscripciones u otros centros de carácter cultural al margen de las instituciones. Incluso las librerías comerciales se consideraban, por lo general, fuera del circuito preferente del libro de artista.

Ulises Carrión funda en Ámsterdam, en 1975, Other Books and So, una librería y galería no lucrativa que, en sus cuatro años de actividad propició una red de comunicación y distribución entre artistas, coleccionistas y público. Funcionó como punto de encuentro extraordinario para las redes internacionales alternativas de artistas y como referencia para las generaciones posteriores de sus editores. En su apertura anunciada en una postal informaba que sus visitantes encontrarían “otros libros, no libros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros conceptuales, libros estructurales, libros de proyectos, libros planos”.<sup>45</sup>

Carrión, figura clave del arte conceptual mexicano, no sólo destacó por su contribución a la teoría y a la práctica de los libros de artista, sino también por promover el uso de distintos medios para la creación y distribución del arte. La revista *Ephemer*a fue un ejemplo clave del género “ensamblaje” que recogía las contribuciones recibidas diariamente mediante una red internacional de arte postal.

En 1979 la librería y galería se transformaron en un archivo, denominado Other Books and So Archive. De la labor de Carrión, Boekie Woekie recuperó, en 1986, las funciones de editorial, taller, galería y librería, además de disponer de uno de los fondos de información más completo en Europa, especializado en libros de artista.

45. “Ulises Carrión”, Museo Reina Sofía, [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/styles/ficha\\_actividad\\_exposicion/public/actividades/\\_s4a0070\\_g\\_o.jpg?itok=f64](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/styles/ficha_actividad_exposicion/public/actividades/_s4a0070_g_o.jpg?itok=f64) (consultado el 4 de agosto de 2023).

Además de organizaciones estructuradas y formalmente constituidas, surgieron proyectos de colaboración más o menos duraderos para llevar a cabo publicaciones. Desde propuestas de continuidad como Assembling Press, en Nueva York, en la cual Richard Kostelanetz y Henry Korn, con la colaboración de Mike Metz, dirigieron publicaciones colectivas de 1970 a 1982, hasta contribuciones más puntuales como lo fue *The Xerox Book* (1968), aportaron nuevas formas de distribuir el libro de artista con otro concepto. Este segundo proyecto, a propuesta de Seth Siegelaud y John W. Wendler, consistía en concebir el libro como una exposición (en la línea de la ya realizada con Douglas Huebler, en 1968, cuya exposición se reducía a un catálogo impreso). Se trataba de construir un libro de forma colaborativa, utilizando la tecnología Xerox de reproducción, una fotocopidora. Con base en esta premisa, participaron en su elaboración siete artistas: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris y Lawrence Weiner. Cada uno de ellos aportó una sección al volumen, en el que se mostraban propuestas artísticas de naturaleza conceptual, con medios gráficos y visuales, donde las imperfecciones técnicas quedaban visibles.

Proyectos de colaboración similares encontramos a iniciativa de la editorial La Tinta Morada, por medio de *Lacre*, revista de comunicación alternativa dirigida por Armando Sáenz a principios de la década de los años ochenta en el contexto artístico mexicano.<sup>46</sup> Cada artista entregó una obra múltiple original para utilizarse en la edición, formaron parte del primer ejemplar de esta publicación 10 artistas: Diego Toledo, Manuel Marín, Gerfrans, Ana Zárate, María Eugenia Guerra, Raúl Cardoso, Deepak Lakshminarayana, Alonso Hoja Gümer, Armando Sáenz y Magali Lara.<sup>47</sup>

### *Publicación independiente*

El libro de artista se encuentra también en la categoría de la producción independiente. Drucker define la publicación independiente “como cualquier esfuerzo de publicación que se realiza para sacar a luz una edición que no puede

46. Magali Lara, “Libros de artista en México”, *Estampa Artes Gráficas. Catálogo de libros de artista en México* (Ciudad de México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1993).

47. Se puede encontrar el ejemplo de la publicación en la página <https://www.karnobooks.com/images/upload/arlis-rare-bks-2021.pdf> (consultado el 10 de diciembre de 2023).

encontrar patrocinio en la prensa establecida o entre las editoriales comerciales”.<sup>48</sup> En gran medida, estas publicaciones independientes se encontraban asociadas al ámbito literario y al activismo político, un ejemplo de ello es *El Corno Emplumado*, revista mexicana fundada en 1962 por Margaret Randall y Sergio Mondragón. Esta publicación sobre poesía recogió la participación de numerosos artistas plásticos, al mostrar una tendencia hacia la nueva poesía y propuestas artísticas implicadas políticamente y con actitud crítica.

Bajo el término *independiente* se hace referencia a la autonomía de las propuestas frente a los intereses o limitaciones marcados por los requerimientos comerciales. Muchas de las propuestas experimentales de las vanguardias y otras innovaciones estéticas no lograron buena acogida en las editoriales consolidadas, pero encontraban en estas iniciativas una vía para la presentación y difusión de sus trabajos creativos. Algunos artistas, en sus inicios, optaron por participar en proyectos editoriales independientes, que incluso eran autoproducciones, donde las funciones de edición e impresión se asumían por una misma persona en una concentración de recursos que, de manera eventual, permitía obtener un pequeño beneficio económico. A veces se trataba de tener acceso a una prensa para abaratar los costos, gracias a la tecnología, la producción a gran escala se hacía más viable. La Imprenta Madero en México proporcionó al artista y diseñador Vicente Rojo un espacio para la innovación editorial en el contexto de publicaciones periódicas y libros visuales. Fruto de esta actividad de edición innovadora y experimental, colaboró con Octavio Paz en la obra *Marcel Duchamp: Libro-maleta* (1968).<sup>49</sup>

### *Archivo*

En la década de los años setenta, organizaciones sin fines de lucro comenzaron a promover la creación de archivos donde recoger ejemplares de libros de artista. Algunos centros de gran reconocimiento fueron el Art Metropole

48. “As any publication effort which is mounted for the sake of bringing an edition into being which cannot find ready sponsorship in the established press or among commercial publishing houses”, en Drucker, *The Century of the Artists' Books*, 6-7: (trad. con Google Translator, 26 de septiembre de 2022).

49. Cuauhtémoc Medina y Amanda de la Garza, “Escrito/pintado: Vicente Rojo como agente múltiple”, en *Vicente Rojo: Escrito/pintado* (Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM / Editorial RM, 2015), 7-16.

(Toronto), el Franklin Furnace y el Printed Matter (Nueva York), el Western Front (Vancouver), el Ecart (Ginebra), Other Books and So (Ámsterdam), The Archive for Small Press and Communication (Amberes), el Archive of Experimental and Marginal Art (Lund) y Zona (Florencia).<sup>50</sup> El trabajo de archivo de estas organizaciones sería el origen de importantes colecciones y archivos de libro de artista. Habitualmente hacían también las veces de editoras y librerías que apoyaban la distribución y contribuían a la disponibilidad de las obras. Destacamos la editorial Printed Matter (Nueva York), iniciativa de Sol LeWit y Lucy R. Lippard, quienes con gran capacidad comercial han llegado a desarrollar un catálogo que puede reconocerse como un auténtico archivo histórico de publicaciones de artista.<sup>51</sup>

En Nueva York, en 1976, Martha Wilson fundó Franklin Furnace, una entidad cuya actividad, no economicista, se desarrolló en torno a actividades de promoción, exhibición e intercambio de publicaciones de artistas. También se interesó por disponer de material para la investigación, y tuvo el objetivo de apoyar las publicaciones de artistas como medio democrático. Funcionó como un verdadero archivo, catalogando y conservando obras, especialmente en las décadas de los años sesenta y setenta, que adquiriría por compra o donación. El alcance de su colección atrajo el interés del Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York que, en 1993, y por iniciativa de Clive Phillpot, entonces director de su biblioteca, adquirió las segundas copias de todo el archivo, mientras que el Archivo de Franklin Furnace mantuvo su propia colección. En 2014, el Archivo se trasladó al Instituto Pratt en Brooklyn, Nueva York.

En otro contexto, pero con propósitos análogos a la librería Other Books and So, surgió, en 1984, El Archivero, un espacio de referencia para los libros de artista en México que, además de dedicarse a la edición, exhibición y distribución, se concibió como una colección. Fundado por Yani Pecanins, Gabriel Macotela y Armando Sáenz Carrillo, y siguiendo el espíritu de Cocina Ediciones,<sup>52</sup> este proyecto alternativo se transformó en punto de referencia obligado

50. Maurizio Nannucci, *Bookmakers. Une exposition des livres d'artistes de Zona Archives* (Liomoges: GDS Imprimeurs, 1995).

51. Martha Hellion afirma que “sus catálogos pueden considerarse documentos históricos en la materia”, en Hellion, *Libros de artista*, 48.

52. Cocina Ediciones inició su actividad a finales de la década de los años setenta, fundada por Yani Pecanins, Walter Doehner y Gabriel Macotela, fue una pequeña editorial independiente que contaba con una extensa red de colaboradores, artistas y escritores, nacionales e internacionales.

que editó, hasta su cese en 1993, cientos de ejemplares que incluían publicaciones de artistas de todo el mundo.<sup>53</sup> En la actualidad, el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), alberga los fondos de El Archivero.

### *Naturaleza democrática del libro de artista*

La democratización del arte, en tanto que participa de la democratización de la cultura, puede estudiarse desde distintos ámbitos. Al considerar esta idea como una noción vinculada a la política y la sociología, en su artículo “Contra la democratización del arte”, de 2003, Alberto Ciria define la democracia como “el régimen que garantiza la posibilidad de participación activa y de beneficio pasivo de todas las personas integrantes de una comunidad”.<sup>54</sup>

Para Ciria es conveniente acercarse a esta reflexión sobre el arte democrático en torno a dos puntos de vista: la óptica creadora y la receptora. Desde la parte productora de arte, supone que toda persona tiene derecho a crear arte, “activa y conscientemente”,<sup>55</sup> el derecho a ser artista. Si atendemos a quien recibe la obra, le asiste el derecho a disfrutarla, formando en su conjunto un público que consume arte. Puede entenderse, de este modo, que el arte es democrático mientras apela a la garantía de acceso y creación para los miembros de una comunidad concreta. Esta reflexión no se limita a las personas, se interroga también sobre la implicación de la obra en sí misma, si apela a los principios democráticos y facilita la accesibilidad y la efectiva participación.

Juliane Rebentisch en su libro *Teorías del arte contemporáneo*, de 2021, hace una reflexión interesante sobre la dimensión intersubjetiva que se integra en la experiencia estética del arte contemporáneo. Desde la visión de Adorno, dice, el artista ideal tiene la virtud de admitir la autonomía del arte y alejarse de su subjetividad, individual, así como de reflejar con su creación al sujeto

53. Olivier Debroye y Cuauhtémoc Medina, eds., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (Ciudad de México: Turner, 2007), 165.

54. Alberto Ciria, “Contra la democratización del arte”, *Themata. Revista de Filosofía*, núm. 30 (2003):138, 137-155, [https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/27624/file\\_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/27624/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (consultado el 24 de septiembre de 2022).

55. Ciria, “Contra la democratización del arte”, 138.

global.<sup>56</sup> Según este planteamiento, la participación se da por medio de un reflejo del colectivo, una representación de lo universal. El arte contemporáneo, sin embargo, no se plantea el proyecto artístico como universalista, sino que la dimensión de lo intersubjetivo no es una dimensión pura, sino en relación con las subjetividades, esto es, dependiente de una condición cultural y social individual.

El arte contemporáneo apela a la participación, y, en ese sentido, podemos encontrar una relación directa con la democratización del arte. Pero para afianzar esta idea, la participación ha de considerarse en relación con las condiciones de acceso a la experiencia estética. El libro de artista, nacido con un anhelo democratizador, apela a la participación con la interacción en la lectura, a una relación subjetiva, y encuentra herramientas para la accesibilidad al identificarse con la reproductibilidad y la difusión en espacios para el arte alternativo al mercado.

En los planteamientos expuestos por Ciria y Rebentisch encontramos dos aspectos clave como fundamentos de la democratización del arte, la accesibilidad y la participación, que en relación con el libro de artista se pueden observar en su recepción. Este tipo de obra cobra sentido y se manifiesta en su interacción con el público. Las condiciones de acceso efectivo al bien artístico y la participación activa en su recepción tienen también relación con la naturaleza de la propia creación. El libro de artista es una obra ideada para un público que, en última instancia, tomará parte individualmente en la finalización de la obra, con una experiencia artística por medio de una lectura singular. Alejados de los parámetros de la comercialización y exhibición convencional del mercado del arte, la accesibilidad de la obra se potencia mediante el circuito alternativo que llevará las obras a un público en el ámbito mundial.

Ciria plantea que la obra de arte en sí misma es aristocrática y que se debe a sus propios parámetros interiores, que son independientes de la contemplación.<sup>57</sup> A tenor de esta proposición, cabría preguntarse si tendría sentido la creación de un libro de artista sin considerar al público y su participación, parámetros externos de la contemplación. Entenderíamos que no, ya que desde esta premisa la obra se aproxima a los estándares elitistas del arte precedente, se aleja del propósito de democratización asociado al nacimiento del libro

56. Juliane Rebentisch, *Teorías del arte contemporáneo* (Valencia: Universitat de València, 2021): 63-65.

57. Ciria, "Contra la democratización del arte", 137-155.

de artista y a la naturaleza participativa del mismo, enmarcada en la contemporaneidad como obra de arte abierta. El libro de artista ha de considerar por necesidad al público.

### *Conclusión*

Al entender la participación y la accesibilidad como elementos propios de la recepción del libro de artista se establece una relación directa entre la consideración de estas obras como democráticas y la idea de democracia como garante de la participación y el acceso al arte. Pero esta afirmación es parcial y resultaría ingenuo simplificar la recepción en estos términos. Así como la consideración del libro de artista como producto democrático no se limita a ser un producto artístico barato y múltiple, fomentar la accesibilidad y participación tampoco es en sí mismo garantía de democratización del objeto artístico. Si bien implementar estas condiciones en la concepción de la obra es necesario, hemos de atender a los términos en los que el libro de artista llega al público.

Expuesta la recepción del libro de artista desde las implicaciones individuales, observamos los procesos de interacción personal que la obra favorece, fruto, en gran medida, de sus características idiosincráticas como práctica artística vinculada al libro. La voluntad del arte de incluir al público en la resolución de la obra ayuda a que la experiencia artística subjetiva se torne una vivencia participativa, una acción física y mental, y un acto de reciprocidad en la lectura que completa y da significado a la creación. De este modo, el libro de artista se manifiesta como una obra abierta que promueve “actos de libertad consciente”,<sup>58</sup> al poner al público en el centro activo de una red de relaciones ilimitada, donde cada interpretación aporta singularidad a la obra en un acto de cocreación. Desde una madurez crítica consciente, y con la búsqueda de la máxima apertura posible, se propicia la participación en una relación interactiva entre la persona y la obra.

Si bien se puede convenir que toda obra de arte es susceptible de interpretaciones, el arte ha utilizado mecanismos para restringirlas, dejando poco margen de participación y limitando el número de significados posibles. Reben-tisch afirma, en referencia a las obras de arte específicamente abiertas, que “se

58. Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona: Planeta Agostini, 1992), 34.

enfatisa en la propia obra la conciencia acerca de la función constitutiva de la subjetividad interpretante para el ser de las obras. Esta conciencia se convierte en un principio formal”.<sup>59</sup> Desde esta posición, encontramos los libros de artista, sobre todo en sus primeras décadas, inmersos en esta noción de arte y en la voluntad de plantear una creación abierta en relación con el contexto. Se deja atrás la idea de la obra como una unidad inconexa y autosuficiente, estamos ante un arte heterónomo, donde el libro de artista necesita ser interpretado y apela a la participación del público.

Desde la recepción colectiva, sin olvidar su objeto referente, el libro, el libro de artista explora las posibilidades de puesta a disposición de la obra de forma amplificada para una audiencia que se multiplica al emplear los recursos propios de los medios de comunicación de masas. Con las tecnologías de reproducción de las artes gráficas encuentra los recursos materiales y las condiciones económicas para hacerse asequible a un público amplio, heterogéneo y disperso. Esto sucede en gran medida cuando el libro de artista asume la categoría de obra múltiple, si bien también se realiza obra única con interés social y participativo. Estas obras de arte circulan por el mundo gracias a un entramado de relaciones y colaboraciones entre artistas y organizaciones que, en los ámbitos local e internacional, dinamizan, producen y distribuyen libros de artista. Y es especialmente interesante la aparición de ese circuito alternativo para la difusión de las publicaciones, una red amplia que favorece la accesibilidad, al desafiar el mercado convencional del arte, más mercantilizado y elitista.

Magali Lara afirmaba, “creo que lo más importante es que sepan que el arte está aquí. [...] no tiene que ver con cosas caras, ni tiene que ser idealizado, tiene que ver con la experiencia de tu cotidianidad y de la vida real”.<sup>60</sup> Es desde esa conexión entre arte-vida que el libro de artista afianza su naturaleza social, al presentarse como una práctica artística contemporánea que participa del mundo y crea sociedad. Ulises Carrión consideraba que hacer libros no era esencialmente una cuestión estética, sino una forma de política cultural, en una clara alusión al compromiso de crear estrategias para provocar relaciones culturales, con el fin de relacionar “el mundo de las ideas con la vida”.<sup>61</sup>

59. Rebentisch, *Teorías del arte contemporáneo*, 32.

60. Extraído de la entrevista realizada por José Antonio Gaspar Díaz, *La Unión de Morelos*, suplemento “Bajo el volcán”, domingo 20 de febrero de 2005.

61. Javier Maderuelo, *Ulises Carrión, escritor* (Santander: Ediciones La Bahía, 2016).

Cuando el público se encuentra familiarizado con los instrumentos de apropiación cultural y los domina, logra y disfruta del acceso a la obra de arte, y participa en su elaboración final. Si en el libro de artista, muy diferente a otras artes como la pintura o la escultura, se solicita al público un encuentro cercano y la interacción en la lectura, la mera predisposición del objeto artístico a ser recibido no es la única condición para la accesibilidad. En el caso del libro de artista, el reconocimiento del concepto y la estructura del libro en la obra favorece la participación, pero el acceso simbólico requiere de más facilitadores que la mera posibilidad de manipularlo. Además de las características materiales y conceptuales de la obra, se presenta la necesidad de considerar la mirada del público, sus marcos mentales, los contextos y condiciones de recepción para atribuir al libro de artista la efectiva accesibilidad y participación. Si bien esa reflexión nos lleva a territorios de estudio de otras disciplinas, también nos propone otros recorridos, al involucrar el libro de artista en una órbita social.

Para Lucy R. Lippard, el libro de artista es el producto no sólo de fenómenos artísticos, sino también de manifestaciones no artísticas, entre ellas una mayor concienciación social. Hablamos de un arte que nace comprometido con los objetivos de democratización y transformación social<sup>62</sup> con actitud contestataria y en busca de independencia de los mecanismos que regían las artes y los sistemas sociopolíticos. En la década de 1980, el posicionamiento social y político del arte se abandona en una reconsideración de la individualización. El libro de artista, que se había consolidado como disciplina alternativa, paradójicamente suscita el interés del mercado del arte. Al acoger y reconocer el legado de las editoriales independientes desaparecidas, éste se integra al sistema de las galerías y los museos, donde la democratización, la accesibilidad y la participación se convierten en un debate más bien del pasado. Cuando el libro de artista se sitúa en nuevos contextos, asume un estatus distinto en su recepción en función más de las consideraciones e intereses de las instituciones que de la propia creación. Albergado en una biblioteca, un libro de artista permite aún una mirada dialéctica, expuesto en la sala de un museo, se convierte en una obra admirada. Al resituar su relación arte-vida, nos preguntamos si, más allá del viejo objetivo de democratización, el libro de artista puede asumir nuevos papeles que lo vinculen socialmente, de nuevo, con su tiempo y contexto. ❀

62. Magda Polo Pujadas, “El libro como obra de arte y como documento especial”, *Anales de Documentación* 14, núm. 1 (2011): 1-26, <http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151> (consultado el 24 de septiembre de 2022).

*Sólo un compendio de buenas intenciones: el vínculo entre la Federación Argentina de Teatros Independientes y la Federación Uruguaya de Teatros Independientes a partir del análisis de documentación interna*

*Just a Compendium of Good Intentions: The Link Between the Argentine Federation of Independent Theaters and the Uruguayan Federation of Independent Theaters through the Study of Internal Documentation*

Artículo recibido el 31 de julio de 2023; devuelto para revisión el 30 de mayo de 2024; aprobado el 7 de junio de 2024; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.125.2873>.

**María Fukelman** Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Pontificia Universidad Católica Argentina, [mariafukelman@gmail.com](mailto:mariafukelman@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-0319-187X>

**Líneas de investigación** Teatro argentino; historia del teatro; teatro independiente.

**Lines of research** Argentine theater; theater history; independent theater.

**Publicación más relevante** *Hacia una historia del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)* (Los Ángeles: California State University/Ediciones KARPA, 2022), <https://www.calstatela.edu/al/karpa/hacia-una-historia-integral-del-teatro-independiente-en-buenos-aires-1930-1944>

**Resumen** El movimiento de teatros independientes, surgido en Buenos Aires, Argentina, a raíz de la fundación del Teatro del Pueblo en 1930, se irradió rápidamente a otros países. En Uruguay comenzó en 1937, con la creación de un homónimo Teatro del Pueblo. La Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) se conformó a finales de 1944, mientras que la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) nació en 1947, también al calor de lo que había pasado antes en Buenos Aires. La propuesta para este trabajo es dar cuenta del vínculo entre ambas instituciones a partir de una porción de su documentación interna: un libro de actas que la FATI mantuvo entre marzo de 1962 y marzo de 1964. El objetivo es contribuir a la indagación de la historia y la teoría de las artes escénicas desde una perspectiva regional y comparada.

**Palabras clave** Teatro independiente; federación; Montevideo; Buenos Aires; rioplatense; archivo.

**Abstract** The independent theater movement, which emerged in Buenos Aires, Argentina following the founding of the Teatro del Pueblo in 1930, quickly spread to other countries. In Uruguay it began in 1937, with the creation of a homonymous Teatro del Pueblo. The Argentine Federation of Independent Theaters (FATI) was formed at the end of 1944, while the Uruguayan Federation of Independent Theaters (FUTI) was born in 1947, also in imitation of previous events in Buenos Aires. The proposal for this work is to account for the link between both institutions based on a portion of their internal documentation: a book of minutes that FATI kept between March 1962 and March 1964. The objective is to contribute to the investigation of the history and theory of the performing arts from a regional and comparative perspective.

**Keywords** Independent theater; federation; Montevideo; Buenos Aires; rioplatense; archive.

MARÍA FUKELMAN  
UBA/CONICET/UCA

## *Sólo un compendio de buenas intenciones:*

*el vínculo entre la Federación Argentina de Teatros  
Independientes y la Federación Uruguaya de Teatros  
Independientes a partir del análisis de documentación interna*

*Sobre el surgimiento del teatro independiente argentino y uruguayo*

El teatro independiente surgió en Buenos Aires, Argentina, a raíz de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsada por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975). Si bien todo empieza antes, y desde mediados de la década de los años veinte se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente, el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo. De esta manera, la crítica especializada coincidió en considerarlo el primer teatro independiente de Buenos Aires.

Los motivos de la iniciación del movimiento de teatros independientes fueron varios, no hubo una única razón, sino que se dio una combinación de factores. Uno de los más importantes fue el objetivo de distanciarse de la escena del teatro profesional de la década de 1920, cuyas características (eran obras del denominado género chico: revistas, sainetes, vodeviles) no agradaban a Barletta ni a muchos de los intelectuales de la época. A su vez, los artistas y escritores que conformaron el teatro independiente se encontraban al tanto de las

novedades de la vanguardia artística que estaban sucediendo en Europa. Ése también fue un motor para transformar el teatro de Buenos Aires.

En mi tesis de doctorado, luego reelaborada en formato de libro,<sup>1</sup> me planteé realizar una historia del teatro independiente en Buenos Aires entre 1930 y 1944. Allí definí la poética abstracta del teatro independiente como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

El teatro independiente no sólo “se convirtió en columna vertebral del teatro argentino contemporáneo”,<sup>2</sup> sino que también, como sostiene Jorge Dubatti,<sup>3</sup> se proyectó rápidamente en Uruguay y otros países de Latinoamérica. En el país vecino, el teatro independiente comenzó en 1937 con la fundación del Teatro del Pueblo, un espacio homónimo al de Buenos Aires, a cargo de Manuel Domínguez Santamaría (1908-1979). Igual que su predecesor, se guió por los principios que había expuesto Romain Rolland en su libro *El Teatro del Pueblo. Ensayo de estética de un teatro nuevo* (publicado originalmente en Francia, en 1903, y editado en español por primera vez en 1927).<sup>4</sup> Según Jorge Pignataro, el estatuto de este teatro, que se redactó en 1941, “va integrando ya algunos elementos primarios, tales como el carácter popular, la prescindencia de determinadas orientaciones o corrientes de pensamiento, la preocupación cultural, la mayor exigencia ética y estética”.<sup>5</sup> Juan Estrades define a los integrantes del Teatro del Pueblo charrúa como “soñadores y jóvenes entusiastas, desinteresados,

1. María Fukelman, *Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)* (Los Ángeles: California State University/Ediciones KARPA, 2022), <https://www.calstatela.edu/al/karpa/hacia-una-historia-integral-del-teatro-independiente-en-buenos-aires-1930-1944> (consultado el 25 de junio de 2024).

2. Enric Ciurans Peralta, “Entrevista a Osvaldo Pellettieri”, *Assaig de teatre: revista de l'Associació de Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 43 (2004): 89, [raco.cat/index.php/Assaig-Teatre/article/view/146019/249693](http://raco.cat/index.php/Assaig-Teatre/article/view/146019/249693) (consultado el 25 de junio de 2024).

3. Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días* (Buenos Aires: Bibles, 2012), 81.

4. Romain Rolland, *El Teatro del Pueblo. Ensayo de estética de un teatro nuevo*, trad. Álvaro Yunque (Buenos Aires: Quetzal, 1953 [1927]).

5. Jorge Pignataro, *El teatro independiente uruguayo* (Montevideo: Editorial Arca, 1968), 14.

que sin reparar en sacrificios con un generoso espíritu humanista y conducidos por Manuel Domínguez Santamaría llevarán adelante principios básicos como lo serán el carácter social y también estético”.<sup>6</sup>

Por su parte, Luciana Scaraffuni Ribeiro sostiene que, en sus comienzos, el teatro independiente uruguayo “fue más bien un teatro de ‘aficionados’, es decir, aquellos que comenzaron a construir el ‘quehacer teatral’, en su mayoría no poseían formación artística o teatral, sino que el profesionalismo alcanzado lo fueron adquiriendo gradualmente”.<sup>7</sup> Además del mencionado Teatro del Pueblo, otros elencos que dieron vida a los primeros años de este movimiento fueron Teatro Experimental, Tespis, Teatro Polémico Popular y La Barraca.

### *Sobre los inicios de la FATI y la FUTI*

Desde sus inicios, los conjuntos que integraron el movimiento de teatros independientes en Buenos Aires se asociaron en varias oportunidades para trabajar juntos. A lo largo de los años, las actividades colectivas surgieron por tres vías diferentes: por iniciativa de uno o varios grupos, por iniciativa de un organismo estatal convocante, o por iniciativa de una institución que conjuntara diferentes espacios. En este sentido, la conformación de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) representó un hecho fundamental. No obstante, si bien no resulta sorprendente —porque la mirada porteño-céntrica todavía hoy es la hegemónica—, corresponde observar con espíritu crítico que la institución se haya autoasignado un carácter nacional aún cuando estaba integrada sólo por conjuntos pertenecientes a la ciudad de Buenos Aires.

La FATI nació a finales de 1944 y se mantuvo en actividad hasta, por lo menos, 1964. Elegí la fecha de su creación, que no estaba registrada correctamente en la bibliografía que me precedió y a la que pude arribar por medio de un minucioso trabajo de archivo con documentos y publicaciones periódicas,

6. Juan Estrades, “Teatro independiente uruguayo: dos instituciones fundamentales en su desarrollo, Teatro El Galpón y Teatro Circular”, en Paula Ansaldo, María Fukelman, Bettina Girotti, Jimena Trombetta y Rocío Villar, eds., *Teatro independiente: grupos, espacios y prácticas* (Buenos Aires y Los Ángeles: Argus-a, 2024), 119.

7. Luciana Scaraffuni Ribeiro, “Las astucias del teatro independiente durante la dictadura cívico-militar uruguayo (1973-1985)”, en Paula Ansaldo, María Fukelman, Bettina Girotti, Jimena Trombetta y Rocío Villar, eds., *Teatro independiente: grupos, espacios y prácticas*, 80.

para establecer el límite del recorte temporal de mi trabajo doctoral, porque entiendo que el hecho de que los teatros independientes hayan decidido institucionalizarse y asociarse de manera gremial se puede leer como una bisagra en el desarrollo del movimiento que contribuyó a cerrar su primera etapa de existencia.

Sin embargo, la organización de la FATI no fue tarea sencilla. En octubre de 1945, Bernard Marcel Porto —quien sería el presidente de la FATI cuando se lograra concretar la Primera Muestra de Teatros Independientes, inaugurada el 13 de enero de 1949— plasmó en la revista *Histonium* su preocupación respecto a que la entidad no realizaba un aporte significativo al campo teatral independiente:

Hoy contamos con una Federación de Teatros Independientes que es [una] lástima [...] no haya ofrecido hasta ahora un plan orgánico factible que permita a los núcleos afiliados tener ya una sala a su servicio. Más de setenta teatros confederados revelan que esa inquietud estética se apoya en [...] considerable número de personas. De esos setenta grupos, unos diez funcionan regularmente y los demás, en lucha a brazo partido contra las dificultades, realizan esporádicas apariciones.<sup>8</sup>

Esta inquietud fue retomada por José Marial<sup>9</sup> —quien luego sería otro de sus presidentes—, Luis Ordaz<sup>10</sup> y Víctor Kon<sup>11</sup> —integrante de la mesa directiva en los años sesenta—, entre otros conocedores del tema, en distintas circunstancias, durante las más de dos décadas que tuvo vigencia la Federación Argentina de Teatros Independientes y en los años sucesivos.

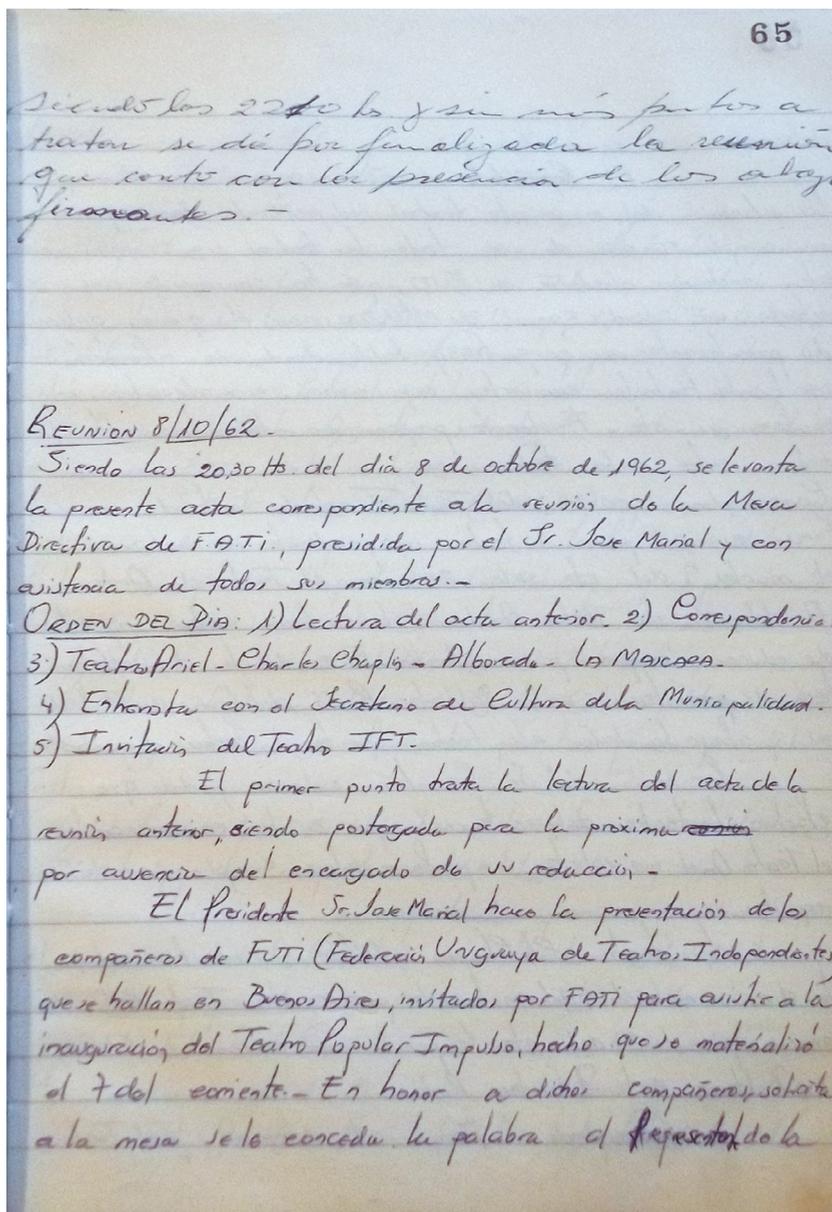
La Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), por su parte, surgió en 1947, también al calor de lo que había pasado en Buenos Aires un par de años antes. Inicialmente, estaba integrada por dieciocho agrupaciones teatrales “llevadas por el mismo ideal y las mismas necesidades, con problemas similares que vieron en la ayuda mutua una manera de salir adelante

8. Bernard Marcel Porto, “Existencia y dinamismo del teatro independiente”, *Histonium*, núm. 77 (octubre de 1945): 696.

9. José Marial, *El teatro independiente* (Buenos Aires: Ediciones Alpe, 1955), 234.

10. Luis Ordaz, *El teatro en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1957), 314.

11. Víctor Kon, “No había real conciencia de la misión de la FATI”, entrevista de María Fukelman, *La revista del CCC*, núm. 21 (julio-diciembre de 2014), s. p., [www.centrocultural.coop/revista/21/victor-kon-no-habia-real-conciencia-de-la-mision-de-la-fati](http://www.centrocultural.coop/revista/21/victor-kon-no-habia-real-conciencia-de-la-mision-de-la-fati) (consultado el 25 de junio de 2024).



1. Acta de la FATI del 8 de octubre de 1962, que contó con la visita de integrantes de la FUTU, folio 65 (1/5). Documento donado al Instituto Nacional de Estudios de Teatro por el Archivo Teatro IFT del CeDoB "Pinie Katz", disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/237653>.

y concretar el sueño de una estabilidad institucional”.<sup>12</sup> Algunos de los grupos pioneros que formaron la FUTU y otros que se fueron incorporando entrados los años fueron Teatro del Pueblo, Teatro Universal, Tespis, Teatro Experimental, Teatro Polémico Popular, Teatro Universitario, El Tinglado, El Galpón, Teatro Libre, Teatro Circular, La Barraca, Taller de Teatro, La Farsa, Club de Teatro, La Máscara, Teatro Moderno, Nuevo Teatro Circular y Teatro Uno. En su mayoría —si no, todos— eran de la ciudad de Montevideo, repitiéndose así la identificación de lo nacional con aquello que sucedía en la capital del país.

Para Juan Carlos Legido, 1947 no sólo representó la fundación de la FUTU, sino también —y en parte gracias a esa fundación— el verdadero nacimiento del teatro uruguayo. El otro acontecimiento fundamental de ese año fue, a sus ojos, la creación de la Comedia Nacional. Entonces,

esos hechos tuvieron, como no podía ser de otra manera, una enorme incidencia en la vida cultural uruguaya al elevar el nivel de los repertorios con lo más selecto del teatro universal y con el apoyo de la dramaturgia local, realizados con una creciente idoneidad: un teatro ajeno a todo interés comercial, que fue creando una creciente corriente de público y convirtiendo a Montevideo —porque estas condiciones no las extendemos al resto de la República donde, como veremos al final de esta nota, recién comienzan a darse algunas circunstancias para un mayor y mejor desarrollo de sus escenarios— en una de las plazas más selectas de Hispanoamérica.<sup>13</sup>

A su vez, el autor considera que “la política de restricciones entre las dos orillas del Río de la Plata”<sup>14</sup> que había llevado a cabo el gobierno argentino, encabezado por el presidente Juan Domingo Perón, logró que dejaran de primar en las carteleras uruguayas obras del teatro comercial porteño: “Esta ausencia —impuesta por razones de fuerza mayor— en nuestros escenarios de aquel entonces [...] significó el estímulo que faltaba para hacer las cosas por sí mismo.

12. Estrades, “Teatro independiente uruguayo”, 120.

13. Juan Carlos Legido, “Cincuenta años de teatro en el Uruguay”, *Revista Iberoamericana*, núm. 58 (julio-diciembre de 1992): 843.

14. Legido, “Cincuenta años de teatro”, 843. Las restricciones a las que se refiere el autor se vinculan con que el tránsito de personas entre la Argentina y Uruguay estaba sometido a gravámenes impositivos y requisitos burocráticos. Incluso, en un momento determinado, sólo se podía viajar desde Argentina al Uruguay mediante la obtención de un permiso especial del Ministerio del Interior.

Esto es: comenzar a hacer teatro sin esperar que viniera de afuera”.<sup>15</sup> El florecimiento del teatro uruguayo sucedido entre los últimos años de la década de los años cuarenta y los primeros de los años cincuenta representó, para Legido, no sólo un engrandecimiento material, es decir, más salas, más dramaturgos, más actores, más directores, mayor afluencia de público, sino también “una toma de conciencia de que el teatro es fundamentalmente un instrumento de cultura que está vinculado al pueblo, que no puede depender sólo de compañías extranjeras, empresarios, capocómicos y textos pasatistas; que a través del teatro se expresa nuestra realidad más profunda”.<sup>16</sup>

Algunos de los lineamientos que recogía el estatuto de la FUTI tenían que ver con “el estímulo y defensa de los principios del Teatro Independiente; la realización de una obra de educación y cultura, por medio de las artes dramáticas; el fomento y el estímulo de la labor de los autores nacionales”.<sup>17</sup> Luciana Scaraffuni Ribeiro sostiene que éstas “fueron las bases para la creación del movimiento teatral independiente de Montevideo”,<sup>18</sup> el mismo que, según la autora, se consolidó con la fundación de El Galpón, concretada el 2 de septiembre de 1949 a raíz de la fusión de los grupos La Isla y el histórico Teatro del Pueblo. Sobre esto, me gustaría señalar que, aunque el grupo La Isla de los Niños (renombrado La Isla en 1946) había sido creado por Atahualpa del Cioppo en 1936 (un año antes que el Teatro del Pueblo), éste no se identificó como el primer grupo de teatro independiente uruguayo, como sí lo había sido el conjunto homónimo al de Barletta. Asumo que el motivo de la segregación fue la dedicación al público infantil con la que se inició La Isla de los Niños.

Estrades también ubica a El Galpón como una pieza fundamental: “es uno de los teatros independientes de mayor continuidad de Uruguay pese a ser disuelto y perseguido en el año 1973 con la dictadura militar”.<sup>19</sup> El autor recoge las

15. Legido, “Cincuenta años de teatro”, 843. Enrique Dussel propuso que la noción de “exterioridad” ha permitido “contar con el instrumental interpretativo suficiente para comenzar un discurso filosófico desde la periferia, desde los oprimidos”. Véase Enrique Dussel, *Filosofía de la Liberación* (Bogotá: Nueva América, 1996 [1977]), 55. Al seguir esta categoría, se puede pensar que el autor uruguayo está ubicando a su país, al menos en el aspecto cultural, en un lugar de debilidad respecto de la Argentina. Paradójicamente, esta situación sería la que contribuyó en la “liberación” del teatro uruguayo.

16. Legido, “Cincuenta años de teatro”, 846.

17. Pignataro, *El teatro independiente uruguayo*, 13.

18. Scaraffuni Ribeiro, “Las astucias del teatro independiente”, 79.

19. Estrades, “Teatro independiente uruguayo”, 121.

palabras de Roger Mirza, quien sostuvo que El Galpón se regía por los mismos principios y fines que la FUTU. A saber: “democracia interna en la organización y toma de decisiones, defensa de un teatro de arte, no sometido a fines de lucro ni interés particular o de grupo, comercial de cualquier orden que tiene como objetivo la promoción de la cultura como factor de liberación de la conciencia individual y colectiva”.<sup>20</sup> En este grupo se iniciaron dos actores y una actriz que, años después, radicaría definitivamente en Buenos Aires: Juan Manuel Tenuta, Villanueva Cosse y Adela Gleijer. Y por supuesto, allí también se destacó la figura de Atahualpa del Cioppo, descrita por Juan Carlos Legido como “un maestro para las nuevas generaciones, especie de Stanislavski, figura inconfundible y querida, bonachona y pícara, gran dialéctico, formidable conversador, siempre amplio y ponderado en el juicio, de una modestia conmovedora”.<sup>21</sup>

Los vínculos artísticos entre Uruguay y Argentina, o, más en concreto, entre Montevideo y Buenos Aires, vienen de larga data. Adriana Genta<sup>22</sup> desarrolló este tema *in extenso*, por medio de los siguientes puntos: los orígenes (desde finales del siglo XVIII hasta finales del XIX), la época de oro (1900-1910), la época sainetera (1910-1930), el grotesco criollo (1925-1940), las cooperativas y elencos oficiales (1930-1950) y los teatros independientes (1930-1965). Al tener en cuenta este recorrido, la relación que prevaleció durante muchos años fue desigual, ya que hubo una mayor cantidad de autores y actores uruguayos que desarrollaron su labor en Buenos Aires que a la inversa. Del mismo modo, de acuerdo también con las palabras de Pignataro que mencioné antes, hubo muchos más textos dramáticos y elencos argentinos que se representaron en Montevideo que obras y compañías uruguayas que hubieran cruzado el Río de la Plata. Sin embargo, cuando a partir de la segunda mitad de la década de los años cincuenta las relaciones diplomáticas entre ambos países se recompusieron, el vínculo mutó en algunos aspectos. En primer lugar, la relación entre —específicamente— ambos movimientos de teatros independientes, que habían alcanzado un alto desarrollo en cada país, no fue aleatoria, regida por la oferta y la demanda de cada plaza, sino que apareció lo que Genta denominó “una voluntad vincular”.<sup>23</sup> En segundo lugar, y a diferencia de como venía sucediendo, Uruguay tomó mayor protagonismo, en tanto que fueron “los grupos montevidianos

20. Citado en Estrades, “Teatro independiente uruguayo”, 121.

21. Citado en Estrades, “Teatro independiente uruguayo”, 122.

22. Adriana Genta, “Teatro porteño y teatro uruguayo: los hermanos sean unidos (I)”, *Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín*, núm. 1 (primer semestre de 1991): 95-106.

23. Genta, “Teatro porteño y teatro uruguayo”, 104.

los más promotores de encuentros e intercambios”.<sup>24</sup> Fue en este contexto, entre finales de la década de los años cincuenta y los albores de los sesenta, en el que el contacto entre la FATI y la FUTI se hizo más estrecho, cuando ambas entidades ya contaban con más de una década de trayectoria.

Entre la FATI y la FUTI, como me propongo evidenciar más adelante a partir de la lectura y el análisis de los documentos encontrados, no hubo demasiados logros colectivos. Al menos, durante el periodo del que estos materiales dan cuenta. Ambas federaciones sostuvieron un lazo fraterno a lo largo de los años, basado en la solidaridad mutua, pero carecieron de acción material conjunta porque, a pesar de las buenas intenciones, los hechos no se concretaron. En una entrevista que tuve la oportunidad de hacerle a Víctor Kon, quien, como expuse más arriba, fue autoridad de la FATI en los años reflejados en las actas, él manifestó que los objetivos de ambas instituciones eran los mismos, pero que “tampoco fue que hicimos acciones en común. Por ejemplo podríamos haber hecho un festival de las dos orillas, pero no se hizo”.<sup>25</sup>

### *Sobre las actas encontradas*

La FATI en sí pareciera ser un proyecto que no cumplió con las expectativas de sus contemporáneos. Empero, es interesante destacar su existencia, y analizar sus intenciones y acciones concretas. En este sentido, la propuesta para este trabajo es dar cuenta del vínculo entre la FATI y la FUTI a partir de una porción de su documentación interna: un libro de actas que la primera institución mantuvo entre el 26 de marzo de 1962 y el 23 de marzo de 1964, con el objetivo de contribuir a la indagación de la historia y la teoría de las artes escénicas desde una perspectiva regional y comparada. Según Jorge Dubatti,<sup>26</sup> el Teatro Comparado es una disciplina de la Teatología que surge de una apropiación de la metodología y la teoría de la Literatura Comparada<sup>27</sup> y que estudia

24. Adriana Genta, “Teatro porteño y teatro uruguayo”, 104. Esto, sin embargo, no alteró la lógica del intercambio, en tanto que continuó habiendo más obras de autores argentinos estrenadas en el Uruguay que viceversa.

25. Kon, entrevista, s.p.

26. Jorge Dubatti, *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado* (Buenos Aires: Atuel, 2008) y Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* (Buenos Aires: Atuel, 2012).

27. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada* (Barcelona: Crítica, 1985).

los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad —por relación y contraste con otros fenómenos territoriales— y supraterritorialidad. Se llama “territorialidad” a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares, y “supraterritorialidad” a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad. Asimismo, he ampliado mi método teórico-metodológico tomando los aportes de Mauricio Tossi,<sup>28</sup> quien propone realizar una indagación de la historia y teoría de las artes escénicas argentinas desde una perspectiva regional (nodal) y comparada.

Pude disponer del libro de actas porque la investigadora Paula Ansaldo lo encontró entre los materiales del Archivo Teatro IFT del Centro Documental y Biblioteca (CeDoB) “Pinie Katz”, junto a Nerina Visacovsky, su directora (el CeDoB “Pinie Katz” es una institución que rescata, preserva y divulga el patrimonio cultural perteneciente a la Federación de Entidades Culturales Judías de la Argentina, la Idisher Cultur Farband [ICUF], y sus entidades adheridas). Ambas analizaron el documento y decidieron que fuera donado al Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), a fin de que pueda ser consultado por el público interesado. Agradezco a Paula y a Nerina por la confianza y por haber compartido su hallazgo conmigo. El estudio de todo material de primera mano es fundamental para evitar tanto la reiteración de datos que no son ciertos —y que, en su devenir, llegaron a constituirse en mitos de la crítica— como la reproducción de análisis o interpretaciones caracterizados, erróneamente, como fácticos.

En este sentido, el trabajo también se inscribe en el marco del “giro archivístico” que se inició a partir de la conferencia que Jacques Derrida brindó en 1994 y que luego devino en un libro.<sup>29</sup> Lo que este giro propició, tal como sostienen Eva Muzzopappa y Carla Villalta,<sup>30</sup> fue la posibilidad de trascender la metodología “extractivista” que antes se hacía de los documentos —en la que se los consideraba únicamente como un medio para sacar datos—, y lograr la construcción de “un enfoque procesual para la indagación de archivos

28. Mauricio Tossi, “Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino”, *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 10, núm. 20 (2019): 45-65.

29. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Editorial Trotta, 1997).

30. Eva Muzzopappa y Carla Villalta, “El archivo como nativo. Reflexiones y estrategias para una exploración antropológica de archivos y documentos”, *Etnografías Contemporáneas*, año 8, núm. 15 (2022): 202-230.

y documentos”, pasando así “del documento ‘como fuente’ al archivo ‘como proceso’”.<sup>31</sup>

Poder observar las actas de una institución permite conocer no sólo las acciones que ésta llevó a cabo (sean muchas o pocas), sino también qué estaba pensando, es decir, cuáles eran los debates internos que se daban entre sus integrantes y los debates de época que estaban circulando. De acuerdo con Muzzopappa y Villalta, se hace necesario problematizar la aproximación a los documentos “a partir de indagar no sólo en lo que ellos dicen, sino también en las prácticas cotidianas que están por detrás de los archivos y que los constituyen”.<sup>32</sup>

El libro de actas de la FATI tiene 300 páginas foliadas, de las cuales hay escritas hasta la hoja 195. A su vez, todas esas páginas se agrupan en 55 actas: 32 se escribieron en 1962 (entre el 26 de marzo y el 17 de diciembre); 22, en 1963 (entre el 28 de enero y el 18 de noviembre); y 1 en 1964 (el 23 de marzo). Las reuniones semanales de la mesa directiva —que duraban alrededor de dos horas, y hasta a veces tres o cuatro— se hacían los días lunes. En general, eran en el IFT (motivo por el cual se puede suponer por qué el libro quedó guardado allí), aunque hubo encuentros que se hicieron en el Teatro Ariel. Entre 1957 y 1966, el IFT transitó una nueva etapa, producto del pasaje al español para sus espectáculos (eliminando de manera progresiva su lengua inicial, el ídich) y la consecuente apertura a nuevos públicos. En esa época, por ejemplo, tuvo lugar un “estreno teatral emblemático”,<sup>33</sup> como lo fue *Réquiem para un viernes a la noche* (1964), de Germán Rozenmacher. Estos años de ebullición y las intervenciones de su representante, Víctor Kon, en las actas (así como la entrevista personal que le hice) me hacen pensar en el IFT —que además contaba con un edificio propio desde 1951— como un grupo motivado, tendiente a motorizar nuevas acciones y propenso a abrir su espacio para diversas actividades, razones por las que podría entenderse la circunscripción de las reuniones de la FATI a dicha locación.

En las actas se dejaba un espacio en el margen o debajo para que los presentes firmaran (en algunas oportunidades esto se anunciaba en el cuerpo del texto), pero la gran mayoría de las veces no sucedía. Este olvido y otras cuestiones

31. Muzzopappa y Villalta, “El archivo como nativo”, 224.

32. Muzzopappa y Villalta, “El archivo como nativo”, 213.

33. Paula Ansaldo, “*Broytmiteater*”. *Historia del teatro judío en Argentina* (Buenos Aires: Eudeba, 2023), 251.

(como que casi no hubiera tachaduras) me permiten inferir que la redacción en el libro de actas no se hacía en el momento, sino que se pasaba *a posteriori*. También podría pensarse que las actas no se firmaban porque había observaciones y palabras para corregir, pero esta hipótesis me resulta poco convincente porque realmente son muchas las actas que no están firmadas y bastantes menos en las que se observa alguna cuestión sobre el texto anterior.

Las autoridades de la federación, anotadas en la primera reunión que figura en el libro, con fecha del 26 de marzo de 1962, fueron José Marial (Presidencia); José Armagno Cosentino (Vicepresidencia); Jorge Pinasco, delegado de Fray Mocho (Secretaría General); Horacio R. González, delegado de Impulso (Prosecretaría General); Mario Pinasco, delegado de El Barrilete (Secretaría Gremial); Juan Snitcofsky, delegado de Futuro (Prosecretaría Gremial); Víctor Kon, delegado del IFT (Secretaría de Cultura); Millán (no se aclara el nombre de pila ni el género), de ATIC<sup>34</sup> (Prosecretaría de Cultura); Beatriz Musella, delegada del Charles Chaplin (Secretaría de Finanzas); Luis Salvaneschi, delegado de La Calle (Prosecretaría de Finanzas); Federico Luppi, delegado de La Máscara (Secretaría de Prensa y Propaganda); y Juárez (no se aclara el nombre de pila ni el género), de Ensayo (Prosecretaría de Prensa y Propaganda). El 10 de diciembre del mismo año se anunció la nueva nómina de autoridades, supuestamente válida hasta el mes de marzo de 1963 (aunque en la documentación no se volvió a registrar otra elección): José Armagno Cosentino (Presidencia); José Marial (Vicepresidencia); Víctor Kon, delegado del IFT (Secretaría General); Horacio R. González, delegado de Impulso (Prosecretaría General); Juan Snitcofsky, delegado de Futuro (Secretaría Gremial); Jorge Le Frevbre, delegado de ATIC (Prosecretaría Gremial); Mario Pinasco, delegado de El Barrilete, luego devenido en el Teatro Popular Urquiza (Secretaría de Cultura); Guillermo Fedulio, delegado de Ensayo (Prosecretaría de Cultura); Benjamín Zaigier, delegado de Fray Mocho (Secretaría de Finanzas); Luis Salvaneschi, delegado de La Calle (Prosecretaría de Finanzas); Segundo Gauna, delegado del Charles Chaplin (Secretaría de Prensa y Propaganda); y el delegado (no se aclara nombre ni apellido) de Ariel (Prosecretaría de Prensa y Propaganda). Si bien en el medio de las gestiones se hicieron mínimos cambios por inasistencias y otros conflictos, los responsables de la FATI se mantuvieron bastante estables. Más allá de que la estabilidad podría pensarse como la intención de sostener

34. Estas siglas se refieren al nombre de un teatro independiente, se desconoce el nombre sin abreviar.

66

delegación; así se resuelve.

El Representante de FUTi expone con claridad la situación del movimiento teatral independiente ~~de~~ en su país, que cumple 25 años de vida; todos los teatros sin excepción están nucleados alrededor de FUTi, que ha conseguido del Estado un subsidio anual de M\$ 200.000.-, el que es aplicado para levantar una carpeta transportable donde se ofrecerán espectáculos teatrales, conciertos, exposiciones, cine educativo, conferencias, etc. Finalmente propone un intercambio cultural activo entre ambas Federaciones.

Correspondencia recibida; del Teatro Tinglado invitando a una función especial para los teatros independientes a realizarse el martes 9 del cte. a las 22hs. en el Teatro de Arte.

El delegado del Teatro Ariel solicita en forma verbal un profesor de educación corporal para su teatro. El 20 del cte. dicho elenco hará su presentación en la Biblioteca Rodó del barrio de Mataderos y ofrece la sala a los teatros que tengan fechas disponibles.

Por medio del Sr. Corbino, cualquier pedido que efectúen los teatros deberán hacerlo por escrito; en consecuencia el Teatro Ariel que solicita un profesor deberá cumplir con dicho requisito.

Los teatros El Chaplin y Alborada solicitan verbalmente diversos materiales; deberán hacerlo por escrito. Teatro Alborada anuncia para el 27 del cte. la puesta en escena de El Rey de Baltasar en la Biblioteca Rodó.

Corresponde informar al delegado del Teatro

2. Acta de la FATI del 8 de octubre de 1962, que contó con la visita de integrantes de la FUTi, folio 66 (2/5). Documento donado al Instituto Nacional de Estudios de Teatro por el Archivo Teatro IFT del CeDoB "Pinie Katz", disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/237653>.

una determinada línea dentro de la federación, me inclino más a entenderla como la consecuencia de la falta de participación y compromiso por parte de los integrantes de los otros grupos. Es decir, los miembros de la comisión directiva se repetían porque no había nuevas incorporaciones que posibilitaran el recambio.

Muzzopappa y Villalta afirman que para “ponderar analíticamente y comprender los alcances y efectos de aquello que se escribe, resguarda y conserva” es necesario “identificar regularidades a fin de relacionarlas con las lógicas de producción que exceden a un autor o al documento particular”.<sup>35</sup> En este sentido, la dinámica de los encuentros era bastante similar cada vez. Se iniciaban dando cuenta del orden del día, y leyendo el acta de la semana anterior (si es que estaba presente la persona que la había redactado; si no, no se leían) y las correspondencias (enviadas y recibidas). En relación con la escritura, en el libro conviven diversas caligrafías, aunque solían repetirse bastante. Es decir, el papel no rotaba en cada reunión, pero sí cambiaba cuando alguien ya no podía hacerlo más. A pesar de que no hubo una Secretaría de Actas, de esta tarea se ocupó durante los primeros meses Beatriz Musella, secretaria de Finanzas. Llegué a esta conclusión porque cuando, el 30 de julio de 1962, se anunció su retiro de la comisión directiva, se expresó que habría que definir un nuevo secretario de finanzas y secretario de actas. Como es evidente, ésta era una tarea que ella realizó de oficio hasta entonces. Tampoco llama la atención que haya quedado a cargo de la única mujer de la mesa directiva una tarea constante y engorrosa. Más adelante se dirá que la redacción estaba a cargo del prosecretario general, Horacio R. González, delegado de Impulso.

Algunos de los temas que se observan en las actas, y que traté o trataré en futuros trabajos, a partir de interrogar los documentos y de vincularlos con su contexto de producción —y entendiendo el poder que ejerce el archivo por su capacidad de incluir y excluir registros de la historia—, tienen que ver con la organización interna y la modalidad de trabajo de la FATI (frecuencia de reuniones, asambleas, finanzas, secretarías, local propio, actas y estatutos);<sup>36</sup> la relación de la FATI con la realidad del país; las actividades que organizaba

35. Muzzopappa y Villalta, “El archivo como nativo”, 215.

36. Sobre esta cuestión trabajé en “La FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes) en 1962: una lectura panorámica a través de sus actas”, en prensa para ser publicado en las actas de las XVI Jornadas Nacionales y IX Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral, organizadas por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) en 2023.

(charlas, cursos, desfiles, fichero de obras); el propósito de publicar un boletín interno y otro externo; las acciones y problemas de los teatros que integraban la FATI, y en especial la situación de La Máscara (clausura, reapertura, etc.); el vínculo con el Estado (figuras de la superestructura, el Fondo Nacional de las Artes, el Teatro Nacional Cervantes, el Teatro Municipal San Martín), los lazos de la FATI con los teatros de las provincias,<sup>37</sup> y los que llevó a cabo con diversas instituciones: el Instituto Internacional del Teatro, la Unión Cooperadora de Teatros Independientes, la Sociedad de Actores, la Asociación de Directores Teatrales, algunos sindicatos y la Federación Uruguaya de Teatros Independientes. Es sobre el vínculo con esta última, tal como vengo anticipando, de lo que escribiré en esta oportunidad.

### *El vínculo entre la FATI y la FUTI plasmado en actas*

#### *Primeras intenciones y muestras de solidaridad*

La primera vez que se mencionó a la FUTI en las actas de la FATI fue el 28 de mayo de 1962. Allí quedó registrado que la institución argentina había recibido un telegrama de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes que tenía como referencia “recibo Teatro de Arte de Santa Fe”.<sup>38</sup> Si bien sólo con ese texto no se entendía muy bien a lo que apuntaba la nota, a las dos semanas, en la reunión del 11 de junio, se incorporaron más datos al informarse que se habían conseguido dos aulas para que actuara el Teatro de Arte de Santa Fe, una en la Facultad de Medicina y otra en la de Ciencias Económicas. El tema se delegó a la Secretaría de Cultura y se encargó a la Secretaría General “la cantidad de gente de nuestros teatros para asegurar”,<sup>39</sup> palabras que interpreto como la preocupación por cuánta gente debía convocar la FATI para que la actividad se realizara con un buen marco de público. Finalmente, el 18 de junio, Víctor Kon dio cuenta de que el Teatro de Arte había decidido cambiar su itinerario.

37. Abordé este tema en “La Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) y los teatros de las provincias (1962-1964) a través de la lectura de sus actas”, en *Solidaridades territoriales en la praxis escénica argentina contemporánea*, comps. Anabel Paoletta y Mauricio Tossi (Tandil: Arte Publicaciones de la Universidad Nacional del Centro [UNICEN], 2024).

38. Instituto Nacional de Estudios de Teatro (en adelante INET), *Actas*, Federación Argentina de Teatros Independientes, f. 6.

39. INET, f. 10.

Saldrían hacia Córdoba y Mendoza para luego ir a Chile, y de allí por el Pacífico a Europa, por lo que se podría terminar de completar la idea y pensar que la vinculación con la FUTU, que quedó expuesta en el telegrama, había sido para organizar una posible fecha de actuación por el país vecino. Suena lógica esta intención de realizar una gira por Uruguay, dado que, como ya expresé antes, la escena cultural era propensa a recibir elencos argentinos. Genta dio cuenta de que, en el periodo comprendido entre 1957 y 1965, se representaron en Montevideo, alrededor de 25 obras de autores argentinos a cargo de distintos grupos.<sup>40</sup>

En aquella comunicación de finales del mes de mayo de 1962, la FUTU también había pronunciado vía telegrama su repudio al desalojo y “ayuda de petición ante el Ministerio del Interior”,<sup>41</sup> en referencia a la intención de la FATI de solicitar una reunión con el entonces ministro Jorge Walter Perkins (quien sólo ocupó su cargo entre el 30 de abril de 1962 y el 26 de junio de 1962). Si bien no se especificó a qué desalojo estaban haciendo mención, por los temas que se venían hablando previamente en las actas, es muy factible pensar que se trataba del sufrido por *La Máscara*. El último 29 de marzo, un golpe de Estado cívico-militar había destituido al presidente Arturo Frondizi y esto había repercutido de manera directa en dicho conjunto independiente como consecuencia de un conflicto previo. El actor y director Agustín Alezzo lo recordó así:

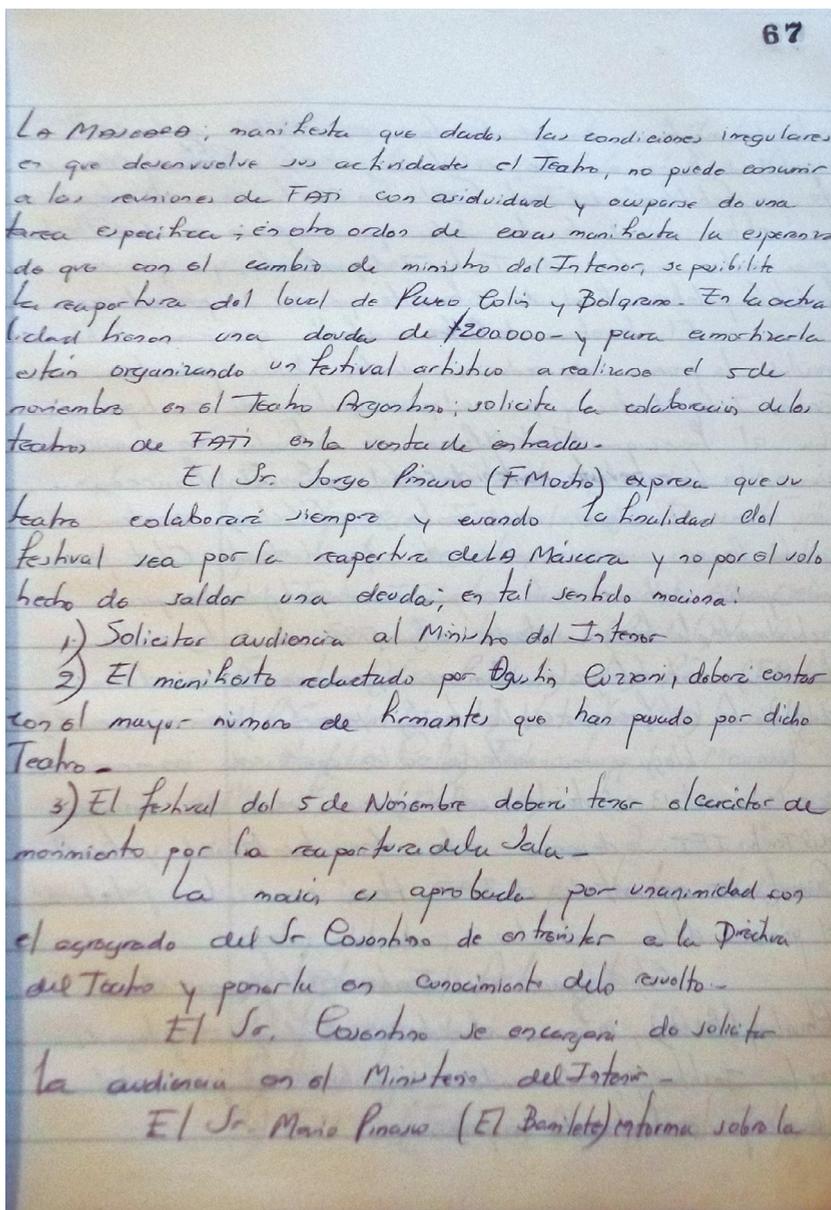
Las damas de beneficencia, dueñas del edificio, querían que nos fuéramos, adviniendo que había terminado nuestro contrato, pero en esos momentos había una ley que decía que a pesar de haber terminado el período alquilado, debían continuar en las mismas condiciones. Seguíamos pagando sin contrato. Y no podíamos terminar de echarnos. Eran éstas personas de muchas influencias que presionaron en la Municipalidad en dos ocasiones, para clausurarnos con el pretexto de que los baños no estaban bien.

Todo el Movimiento Independiente se unió a “*La Máscara*”, hubo manifestaciones y entrevistas y conseguimos reabrirlo en las dos ocasiones de su cierre.

Al final de 1962 estábamos haciendo “Soledad para cuatro”, el debut como autor de Ricardo Halac, cuando le hicieron el golpe a Frondizi. Subió Guido y ese mismo día, como él estaba casado con una dama de beneficencia, su primer

40. Genta, “Teatro porteño y teatro uruguayo”, 104.

41. INET, f. 6.



3. Acta de la FATI del 8 de octubre de 1962, que contó con la visita de integrantes de la FUTU, folio 67 (3/5). Documento donado al Instituto Nacional de Estudios de Teatro por el Archivo Teatro IFT del CeDoB "Pinie Katz", disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/237653>.

decreto fue el cierre de “La Máscara” aduciendo razones políticas, diciendo que éramos comunistas.<sup>42</sup>

El 16 de julio de 1962, en el espacio de cada reunión para abrir la correspondencia, que sucedía siempre al inicio, los miembros de la FATI dieron lectura a una nota enviada por el secretario general del Instituto Internacional del Teatro (IIT), el francés Jean Darcante, y la copia de un manifiesto dado a publicidad por la FUTI, en el cual se repudiaban los “atentados contra nuestros teatros independientes”.<sup>43</sup> A su vez, se anunció que dicho manifiesto iba a colocarse en Montevideo en bibliotecas, sindicatos y demás instituciones populares, por lo que el vicepresidente, José Armagno Cosentino, propuso contestarles con una carta de agradecimiento.

En el libro de actas no quedó asentado a qué atentados se estaban refiriendo. Por un lado, puedo inferir que se estaba expresando solidaridad con toda la situación vivida por La Máscara. Por el otro —aunque una cuestión no invalida la otra y tal vez se estaban pronunciando por un todo—, que se aludía a atentados concretos sufridos por otros grupos independientes, como fue el caso de Los Independientes. Este teatro fue víctima de varios. Hilda Cabrera, en una entrevista que le hizo a Diego Kogan por los 60 años del Teatro Payró (nombre con el que, en 1967, se rebautizó a Los Independientes), dijo:

Cumplir 60 años no es chiste para quienes apuntalaron un espacio que nació en un sótano en desuso con salida a la calle (en San Martín 766) y guarda una historia de escombros (por la construcción de Galerías Pacífico) y atentados, como los que fueron perpetrados en 1961 y 1962 por el grupo de ultraderecha Tacuara. En uno balearon el frente del teatro, y en otro, a dos actores.<sup>44</sup>

Sobre las fechas, sin embargo, corresponde aclarar que Carlos Fos ubicó la época de los ataques solamente en 1961 y que Celia Dosio presentó una cronología ambigua al respecto. El primero sostuvo:

42. Ricardo Risetti, *Memorias del teatro independiente argentino 1930-1970 Buenos Aires* (Buenos Aires: Corregidor, 2004), 43.

43. INET, f. 33.

44. Diego Kogan, entrevista de Hilda Cabrera, *Página 12*, 19 de mayo de 2011, s.p., <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-21730-2011-05-19.html> (consultado el 25 de junio de 2024).

La posición ideológica y la coherencia de Lovero no pasaron inadvertidas para nuevas expresiones de la extrema derecha vernácula. En uno de sus tantos actos de vandalismo e intimidación, la Alianza Libertadora Nacionalista ametralló el frente de la sala mientras estaba en cartel el estreno de *El otro Judas* de Abelardo Castillo, primera obra de este destacado escritor. Ese mismo año, 1961, Tacuara —agrupación inicialmente de corte nacionalista, católico, fascista, anticomunista, antisemita y antidemocrático— se atribuye un atentado durante una función de *Enterrado a los muertos* de Irving Shaw. En este episodio de violencia hieren a uno de los actores y producen destrucciones irreparables en cuadros de la galería de arte y en el busto de Romain Rolland que presidía el hall.<sup>45</sup>

A su vez, Fos dio cuenta de que tanto la FATI como la Unión Cooperadora de Teatros Independientes (UCTI),<sup>46</sup> las dos asociaciones que representaban a los grupos independientes, habían repudiado estos hechos y organizado un acto de desagravio en la Casa del Teatro y un paro inédito en todos los teatros adheridos para ese mismo día. En este sentido, transcribió parte del comunicado titulado *¡Alerta Pueblo!* que la UCTI publicó el 22 de agosto de 1961:

Un grupo de delincuentes armados —la mayoría de ellos adolescentes— perpetraron con sincronismo de operativo militar un bárbaro atentado contra el Teatro de los Independientes el sábado 19 del corriente. En uno o dos minutos quedó en dicha sala el saldo de dos actores heridos de bala y destrozos de toda índole, tal como lo señalara la crónica periodística. Sólo la buena suerte o la casualidad, impidieron que el salvajismo del citado grupo, al grito de “Viva Tacuara”, no cometiera uno o varios asesinatos.<sup>47</sup>

Dosio, por su parte, en la cronología que confeccionó para su libro *El Payró. Cincuenta años de teatro independiente*, indicó que, en 1961, durante una de las funciones de *El otro Judas* (de Abelardo Castillo), “miembros de la Alianza Libertadora Nacionalista ametrallan el frente del teatro”<sup>48</sup> y que, en una de las

45. Carlos Fos, “Onofre Lovero o el desafío del primer Galileo Galilei porteño: a cincuenta años de una aventura teatral”, *La Revista del CCC*, núm. 21 (julio-diciembre de 2014): s.p., <https://www.centrocultural.coop/revista/21/onofre-lovero-o-el-desafio-del-primero-galileo-galilei-porteno-cincuenta-anos-de-una> (consultado el 25 de junio de 2024).

46. Uno de los referentes de la UCTI era Onofre Lovero, director de Los Independientes.

47. Fos, “Onofre Lovero”, s.p.

48. Celia Dosio, *El Payró. Cincuenta años de teatro independiente* (Buenos Aires: Emecé, 2003), 214.

representaciones de *Enterrad a los muertos* (de Irving Shaw) del mismo año, “terroristas disparan sobre los actores y hieren a uno”.<sup>49</sup> Sobre este hecho, amplió: “El grupo Tacuara se atribuye el atentado. Los agresores, en su huida, destrozan cuadros de la galería y dañan el busto de Romain Rolland, obra del escultor cordobés Horacio Juárez, que adornaba el hall central”.<sup>50</sup> Asimismo, aunque lo que voy a señalar a continuación quedó en su libro enlistado bajo el subtítulo “1962”, la investigadora afirmó que el 31 de agosto de 1961 tres terroristas (identificados como Pedro Eugenio Harriague Castex, Luis Noetinger y Julio Crotto Posse) “atacan con armas de fuego el frente del teatro”.<sup>51</sup>

Si bien es algo confusa esta parte, en la que evidentemente hubo un error (o fue incorrecto que este dato haya quedado bajo el subtítulo “1962” o lo fue el hecho de haber puesto 1961 como el año del suceso), por más de que este último atentado se hubiera realizado en 1962, la fecha que ella dio del 31 de agosto sería posterior al manifiesto de la FUTU, por lo que no sería posible que se estuvieran refiriendo al mismo. Además, sería llamativo que, de ser recientes los atentados, nada sobre ellos se hubiera dicho previamente en las reuniones de la FATU (desde marzo de 1962 no había habido ninguna alusión a este tema registrada en actas). De esta manera, retomo la hipótesis original sobre que la FUTU se estaba refiriendo o bien a estos atentados del año anterior (y que por algún motivo se había demorado en hacer llegar el texto) o bien a la compleja situación de desalojo que estaba viviendo La Máscara por el mismo tiempo.

### *Recuerdos de un pasado mejor*

El 10 de septiembre de 1962, Kon propuso que la actuación que en breve tiempo iba a realizar el teatro IFT en Montevideo fuera auspiciada por la FATU. Esto se aprobó y se acordó enviar una nota a la FUTU “para confirmar lo ya hablado”.<sup>52</sup> También se dio cuenta de una reunión que habían tenido (no se explica si presencial o telefónicamente, aunque infero que fue por teléfono) el secretario gremial de la FATU, Mario Pinasco, delegado de El Barrilete, y el presidente de la FUTU. Se informó tanto “del plan en conjunto a elaborar”<sup>53</sup> como del

49. Dosio, *El Payró*, 214.

50. Dosio, *El Payró*, 214-215.

51. Dosio, *El Payró*, 215.

52. INET, f. 59.

53. INET, f. 58.

deseo de recuperar el Departamento Argentino-Uruguayo de Teatro Independiente (DAUTI). Sobre el plan mencionado no hubo más detalles, pero podría ser otra alusión a la intención de retomar el DAUTI.

El DAUTI se había creado, según Claudio Paolini,<sup>54</sup> en 1959. Este organismo interfederativo fue el responsable de organizar, entre otras cuestiones, el 1er Festival Rioplatense de Teatro Independiente, llevado a cabo en marzo y abril de 1960. El evento se realizó en el Teatro Victoria de Montevideo, y los teatros intervinientes fueron el Club de Teatro, El Galpón, La Máscara y el Teatro del Pueblo, de Uruguay; Los Independientes, Florencio Sánchez, Cartel y El Gorro Escarlata, de Argentina; y el Teatro de la Universidad de Concepción, de Chile.<sup>55</sup> Luciana Scaraffuni Ribeiro, por su parte, sostuvo que la fundación del DAUTI databa de 1960, luego de una visita de la agrupación teatral El Galpón a Buenos Aires. A partir de ese encuentro, dice la autora, también se habría establecido el contacto entre la FUTI y la FATI. Sin embargo, en el programa de mano, o más bien cuadernillo, dado que (de acuerdo con la publicación que lo ofrece a la venta Mercado Libre de Uruguay)<sup>56</sup> tiene 48 páginas, quedó claro

54. El blog de Claudio Paolini, “La consolidación del sistema teatral montevidiano hacia fines de los años cincuenta”, Blogspot, 3 de octubre de 2010, [https://elblogdeclaudiopaolini.blogspot.com/2010/10/la-consolidacion-del-sistema-teatral\\_03.html](https://elblogdeclaudiopaolini.blogspot.com/2010/10/la-consolidacion-del-sistema-teatral_03.html) (consultado el 25 de junio de 2024).

55. Según Adriana Genta, en 1960 también se desarrolló un festival rioplatense de teatro independiente en Buenos Aires, con la concurrencia de tres elencos de Montevideo, y previamente, en 1957, se había realizado otro en la ciudad uruguaya Atlántida, donde había asistido sólo un grupo argentino, el teatro Fray Mocho. Véase Genta, “Teatro porteño y teatro uruguayo”, 105.

56. El archivo se ofrece con el título “1960 Festival Teatro Independiente Rioplatense Montevideo” (aunque el nombre que se puede leer en la portada del documento es “1er festival rioplatense de teatro independiente”) con la siguiente descripción: “Primer festival rioplatense de teatro independiente. Teatro Victoria. Montevideo - Uruguay - marzo y abril de 1960. 48 páginas. 11,5 x 16 cm”. También aporta 7 fotos de buena calidad, de donde pude extraer las citas que expongo. La publicación la hace el usuario ATIPICOS —especialista en vender libros, revistas, juguetes y filatelia, entre otras variantes, con cierta antigüedad— y sale \$U200 (doscientos pesos uruguayos), equivalentes a \$4 642 (cuatro mil seiscientos cuarenta y dos pesos argentinos), a los que habría que sumarle los gastos extra que genera el cambio de moneda. Resulta llamativa, y hasta repudiable, la circulación en términos de mercado de documentos históricos, a los que parece no atribuírsele demasiada importancia en su preservación. Sin embargo, no se puede dejar de reconocer que, si no existiera esa publicación, es probable que no hubiera podido acceder al material (dada la escasa digitalización de los archivos históricos vinculados a la historia del teatro independiente que hay en circulación).

que el DAUTI fue una “institución que vincula a las Federaciones rioplatenses”<sup>57</sup> y que el festival fue organizado por la FUTU, en representación de Uruguay, y por la FATI, la UCTI y el conjunto Los Veintiuno de la provincia de Santa Fe, por Argentina. Es decir, si el festival se concretó en marzo y abril de 1960, es factible pensar que el vínculo se había iniciado algunos meses antes, probablemente en 1959 (lo cual coincide con la información de Paolini). En uno de los textos que forman parte de la mencionada publicación del festival, “1er festival rioplatense de teatro independiente”, la secretaria uruguaya del DAUTI expresó:

A esta altura de su desarrollo, mostrando índices apreciables de madurez públicamente reconocida, el movimiento teatral independiente de ambas márgenes del Plata, necesitaba establecer vínculos efectivos y serios de intercambio, que permitieran un fraternal conjugamiento de experiencias y enseñanzas. Este Primer Festival Rioplatense de Teatro Independiente pretende ser el comienzo real de esa esperada etapa, con lo que el DAUTI, organismo interfederativo del que participan las entidades gremiales teatrales independientes de Uruguay y Argentina, pone a su vez en movimiento uno de los postulados fundamentales de su creación.<sup>58</sup>

Por otro lado, la visita de El Galpón a la que entiendo que hace referencia Scarraffuni Ribeiro es la que se realizó en el IFT en 1959 con la representación de *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht, con dirección de Atahualpa del Cioppo.<sup>59</sup> Este espectáculo tuvo mucho éxito y permaneció en cartelera más tiempo del previsto; llegó a transmitirse en directo por el Canal 13 de la televisión argentina y obtuvo un premio al mejor espectáculo extranjero.

En conclusión, la hipótesis sobre el camino transitado para el desarrollo del vínculo entre la FUTU y la FATI ubica que primero existió la visita de El Galpón al IFT en 1959, luego la creación del DAUTI, también en 1959, con el posterior festival —se considera éste como, tal vez, la acción colectiva más importante entre ambas federaciones (aunque no fue en exclusiva entre ellas)— y, más

57. “1960 Festival Teatro Independiente Rioplatense Montevideo”, Mercado Libre, [https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-472324413-1960-festival-teatro-independiente-rioplatense-montevideo-\\_JM#&gid=1&pid=7](https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-472324413-1960-festival-teatro-independiente-rioplatense-montevideo-_JM#&gid=1&pid=7) (consultado el 25 de junio de 2024).

58. “1960 Festival Teatro”.

59. Él mismo, a su vez, ya había visitado Buenos Aires en diciembre de 1955 para ser homenajeado por la Comisión Homenaje al Teatro Independiente 1930-1955, que se había formado con el fin que explicita su nombre. En aquella ocasión, el director uruguayo también brindó una conferencia, titulada “Sentido del teatro independiente”, en la sede de La Máscara.

68

estante mantenido con el Secretario de Cultura de la Municipalidad; la misma ha solicitado por el ~~Comité~~ Movimiento pro habilitación del Teatro Gral. San Martín con el objeto de obtener una de las tres Salas que componen a dicho teatro para realizar muestras de Teatro Independientes, y a que se hiciera la palabra oficial del Intendente que así se procediera.

El Secretario de Cultura manifestó que jamás, había aceptado la promesa de ceder una de las Salas para los Teatros Independientes y que cualquier gestión de ese tipo iba al fracaso. El Sr. M. Pinero se extendió en consideraciones sobre la estrechura mantenida con el mencionado Intendente.

El delegado del Teatro JFT (Victor) acota que ha llegado a su conocimiento que el teatro Olat para poder actuar en la escuela municipal que ocupa actualmente, le fueron vetados algunos de sus integrantes. La Mesa ante tal grave denuncia, encomienda a dicho delegado la rehabilitación de los bochos para la próxima reunión.

Llega una invitación a la cena de camaradería a realizarse el 13 de octubre en conmemoración del 30 aniversario del Teatro JFT. Se designan a los Sres. Joro Menial y José Oroschino en representación de FATI. Hacer uso de la palabra el primero de los nombrados.

El delegado del Teatro El Pitagorí de Chivilcoy (B. B.), informa sobre la actividad desplegada por la institución, culminando con la compra del local que actualmente ocupa.

4. Acta de la FATI del 8 de octubre de 1962, que contó con la visita de integrantes de la FUTI, folio 68 (4/5). Documento donado al Instituto Nacional de Estudios de Teatro por el Archivo Teatro IFR del CeDoB "Pinie Katz", disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/237653>.

tarde, un diálogo bilateral (más que nada vía correspondencia) bastante cotidiano, como se desprende de la lectura de las actas. Si bien en la mencionada entrevista, tal como cité más arriba, Kon dijo que se podría haber hecho un festival de las dos orillas, pero que no se hizo, entiendo que se estaba refiriendo a la imposibilidad de concretar este intento de reactivación del DAUTI que se había propuesto en las actas y que, asumo, implicaba volver a organizar un evento similar al 1er Festival Rioplatense de Teatro Independiente que sí se había logrado llevar a cabo años atrás (probablemente por autoridades anteriores).

### *Una visita efectiva y otra frustrada*

El 8 de octubre de 1962, integrantes de la FUTU estuvieron presentes en la reunión en Buenos Aires. Habían sido invitados por la FATI para asistir a la inauguración del Teatro Popular Impulso, que se había realizado el día anterior. En las actas quedó registrado que hizo uso de la palabra un representante de la delegación. No quedó asentado quién fue pero sí que hizo un análisis positivo sobre el teatro independiente de Uruguay:<sup>60</sup> “cumple 25 años de vida y todos los teatros, sin excepción, están nucleados alrededor de la FUTU”.<sup>61</sup> También contó que la federación uruguaya había conseguido un subsidio anual del Estado por \$U200 000 (doscientos mil pesos uruguayos) que iba a utilizarse para levantar una carpa transportable en la que se ofrecerían espectáculos teatrales, conciertos, exposiciones, cine educativo, conferencias, etc. Como desarrollaré más adelante, la intención era acercar el teatro independiente a los sectores populares. Por último, propuso un intercambio cultural mucho más activo entre la FATI y la FUTU.

Una semana después, el 15 de octubre, se retomó lo sucedido en la reunión anterior y Armagno Cosentino ratificó la intención de ambas federaciones de crear un organismo argentino-uruguayo para vehicular el intercambio cultural. Jorge Pinasco, delegado de Fray Mocho, agregó que sería una buena

60. Aunque no se dijo explícitamente quiénes eran las autoridades de la FUTU ni qué grupos la integraban en ese momento, es útil aclarar, como punto de referencia, que en 1960, cuando se desarrolló el 1er Festival Rioplatense de Teatro Independiente, el presidente era Blas A. Braidot y los conjuntos que la componían eran el Club de Teatro, El Galpón, El Tinglado, La Máscara, La Farsa, el Nuevo Teatro Circular, el Taller de Teatro, el Teatro Moderno, el Teatro Libre, el Teatro Circular, el Teatro del Pueblo, el Teatro Universitario y el Teatro Experimental de Tacuarembó.

61. INET, f. 66.

posibilidad para estudiar la situación del movimiento de teatros independientes a uno y otro lado del Río de la Plata y, con base en eso, redactar un documento conjunto. En este sentido, José Marial sugirió que se nombrara una comisión para esbozar un panorama que pudiera reflejar “la situación de nuestro teatro”.<sup>62</sup> La cual quedó conformada por él, Armagno Cosentino y Kon (a moción de Mario Pinasco). A su vez, el presidente le encomendó a Armagno Cosentino la redacción de una nota para la FUTI que agradeciera la presencia de sus delegados en Buenos Aires.

A este tema volvió, el 22 de octubre, Jorge Pinasco, quien manifestó que debía activarse la redacción del documento sobre el teatro independiente en la Argentina y propuso que la comisión encargada se reuniera durante la semana para hacer un bosquejo y presentarlo a todos los integrantes el lunes siguiente. Se resolvió realizar dicha reunión el miércoles 24 de octubre a las 19 h. Desconozco si se llevó a cabo porque ésta no quedó asentada en actas (de todas formas, esto era algo común: en el libro de actas sólo se volcaban las minutas de las reuniones que se desarrollaban los días lunes), pero da la sensación de que, de haberse concretado, no arrojó resultados definitivos porque el tema se continuó discutiendo el 29 de octubre.

En ese encuentro, en el que se expresó que la idea era presentarle el documento a la FUTI para leerlo en la inauguración de su carpa rodante en Montevideo, Kon afirmó que era muy importante escuchar a los viejos hacedores de teatro independiente (a pesar de que no se mencionó a nadie en particular, yo asumo que se estaba refiriendo a la generación de Ricardo Passano, 1893-1973, Leónidas Barletta, 1902-1975 y Enrique Agilda, 1992-1993, por poner algunos ejemplos de los primeros protagonistas). En este sentido, contó de una conversación que había mantenido con Onofre Lovero en la que surgió la iniciativa de que se juntaran integrantes de la FATI y de la UCTI para trabajar en equipo. En concreto, propuso que esto se realizara en el IFT el 4 de noviembre, y se resolvió postergar la charla con el director chileno Enrique Guzmán (la semana anterior, Kon había sugerido que este director —que venía del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile y había sido contratado por el IFT— se encontrara con directores argentinos, y se había previsto que sucediera el domingo 4 de noviembre en el IFT con invitación a la UCTI). Mario Pinasco sostuvo que debían escucharse todas las opiniones, en un debate amplio, sin encasillarse en un temario fijo. Se discutió sobre si había que realizar consultas a grupos reducidos

62. INET, f. 71.

o juntar a toda la gente que quisiera participar y se designó a la mesa directiva para asistir el siguiente domingo al IFT, aunque Marial y González se excusaron.

Por último, se postergó para la siguiente reunión la designación de la comisión que concurriría a Uruguay con motivo de la inauguración de la carpa de la FUTU.

El 5 de noviembre, Kon contó que había cursado un telegrama a la FUTU a los efectos de que confirmaran la fecha de inauguración de la carpa rodante. Mario Pinasco planteó que se designara la delegación que viajaría a Uruguay por dicho motivo. Armagno Cosentino propuso al presidente y al secretario general, y Jorge Pinasco, al vicepresidente y al secretario de cultura. Marial sugirió que, antes de escoger a la delegación, se resolviera la financiación del viaje y la estadía, dado que en la caja no había fondos. En este punto, Luis Salvaneschi (delegado de La Calle y prosecretario de finanzas de la FATI) informó que, a la fecha, contaban solamente con \$50 (cincuenta pesos) y que los teatros no ponían sus cuotas al día, ya que algunos debían varios meses. Horacio González (delegado de Impulso) puso de manifiesto que en esas condiciones la federación no podía funcionar y mocionó para que este problema fuera considerado para la siguiente reunión. Marial acotó que fuera el primer punto de la orden del día y así quedó aprobado. Por su parte, Mario Pinasco donó \$1000 (mil pesos) para solventar gastos.

Si se tiene en cuenta que en 1962 empezó a acuñarse en la Argentina una moneda de diez pesos “moneda nacional” (conocida como “la moneda del resero” porque de un lado reproducía la imagen de la estatua del “Gaucho resero”, icono del barrio de Mataderos) y que dicha moneda más que triplicaba el precio de un diario y alcanzaba “para satisfacer modestos ‘mandados’ familiares: la compra del pan, algunas frutas y verduras”,<sup>63</sup> se puede inferir que la cifra del ahorro de la FATI no era muy elevada (equivaldría a \$31 500 de la actualidad).<sup>64</sup> De ahí, también puede desprenderse que el resto de los teatros independientes tampoco gozaban de buenas finanzas, motivo por el que podrían

63. Sergio Serrichio, “La increíble nominalidad de la economía argentina: con inflación al revés, una vieja moneda sobraría para pagar la deuda externa”, *Infobae*, 2 de julio de 2023, s.p., <https://www.infobae.com/economia/2023/07/02/la-increible-nominalidad-de-la-economia-argentina-con-inflacion-al-reves-una-vieja-moneda-sobraria-para-pagar-la-deuda-externa/>.

64. Esta cifra fue calculada pensando que, si en 1962 con \$10 se podían comprar más de tres diarios (promedié en 3,5), con \$50 se podían comprar 17,5 diarios. Entonces, hoy (30 de mayo de 2024), para comprar 17,5 diarios *Clarín* (el diario más vendido de Argentina) a \$1800 (lo que sale un día de semana regular) se necesitan \$31 500. Con esa cifra también se pueden hacer modestos “mandados” familiares, como otrora se hacían con “la moneda del resero”.

no estar al día con sus pagos. Además, resulta ridículo que la donación de un solo integrante termine representando veinte veces más que el total de la economía de una institución.

A continuación, Jorge Pinasco propuso que el presidente, el secretario de cultura, el secretario general y el vicepresidente, en ese orden, viajaran a Uruguay. Se aprobó por unanimidad.

El 12 de noviembre, Kon informó que hasta la fecha no habían recibido noticias sobre la inauguración de la carpa rodante. Esto se repitió el 19 de noviembre, cuando quedó asentado el envío de correspondencia a la FUTI, solicitando informes sobre la inauguración de la carpa. Curiosamente, el tema del documento compartido y de la visita de una delegación de la FATI para participar del evento no se volvió a tocar en las reuniones. La carpa, no obstante, sí se inauguró. Fue el 14 de diciembre de 1962, con una función de *Las ranas*, de Mauricio Rosencof, llevada a cabo por el Teatro del Pueblo uruguayo. Este proyecto de la FUTI había surgido en una mesa redonda de 1957 con el objetivo “de llevar a zonas suburbanas su actividad artística”,<sup>65</sup> pero no fue sino hasta cinco años después que se pudo concretar. Para lograrlo, la federación uruguaya recibió distintas subvenciones estatales por un total de \$U650 000 (seiscientos cincuenta mil pesos uruguayos).

Estrades retoma las palabras de Andrés Castillo, quien había afirmado que, a partir de 1957, el movimiento teatral uruguayo trató de proyectarse “en tres sentidos: el exterior, el interior y el barrio”.<sup>66</sup> Las giras internacionales a Buenos Aires y San Pablo formarían parte del primer punto; un gran encuentro de teatros del interior que se desarrolló en 1963, del segundo; y “el trabajo en los barrios se hizo con una enorme carpa que fue un testimonio de una época que se traslada ampliando la difusión del teatro en ámbitos muchas veces marginales”.<sup>67</sup> Para Legido, la inauguración de la carpa en diciembre de 1962 representó la materialización de la “toma de conciencia”<sup>68</sup> que se había dado en aquella fecha clave para el teatro uruguayo de 1947.

Sin embargo, según el análisis de Jorge Pignataro, a pesar de que en la carpa, que tenía una capacidad para 400 butacas,<sup>69</sup> hubo una intensa y variada

65. Pignataro, *El teatro independiente uruguayo*, 124.

66. Citado en Estrades, “Teatro independiente uruguayo”, 120.

67. Estrades, “Teatro independiente uruguayo”, 120-121.

68. Legido, “Cincuenta años de teatro”, 846.

69. Legido dice que la capacidad era de 440 localidades, en Legido, “Cincuenta años de teatro”, 846.

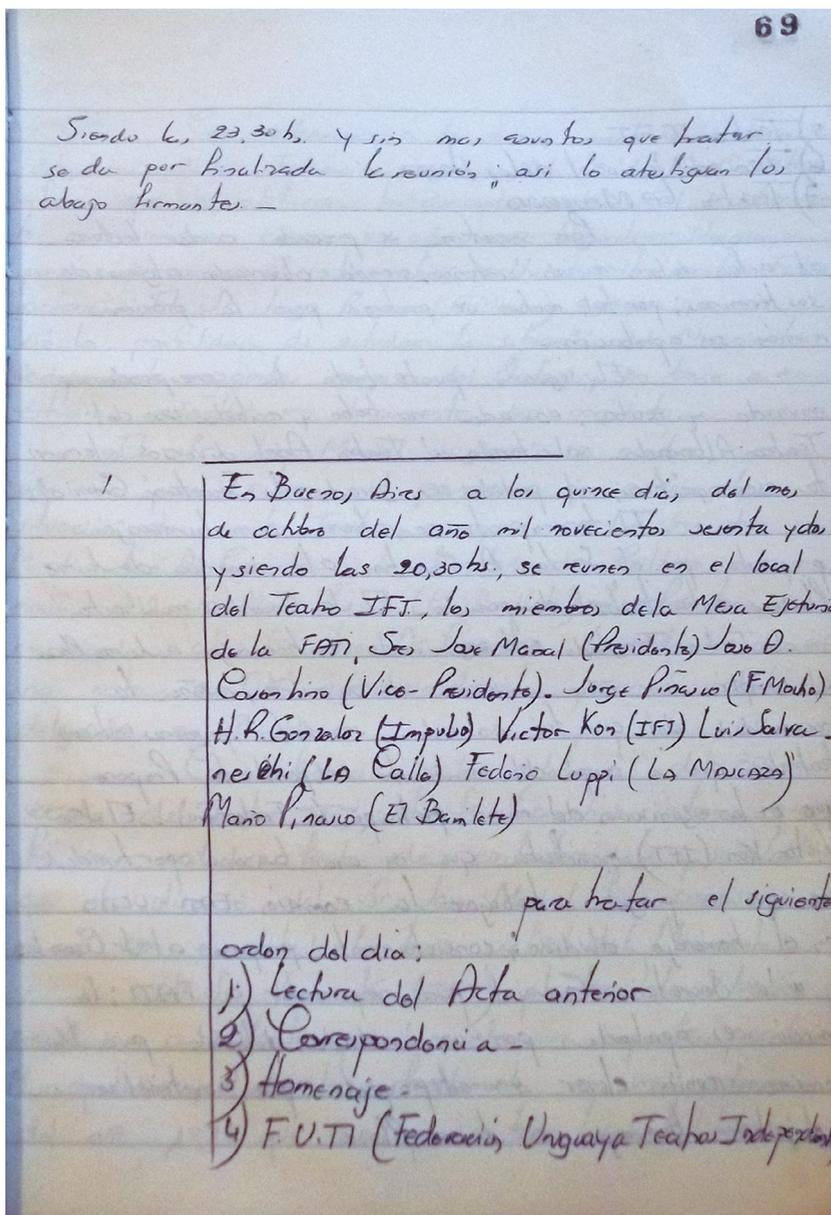
oferta cultural (además de los elencos de teatro independiente federados, que la utilizaban en forma rotativa, actuaron ballets, concertistas y se hicieron exposiciones de artistas plásticos), eso no fue de la mano del trabajo social, al que caracterizó como reducido. Una de las razones que aventura el autor sobre este desequilibrio tiene que ver con las permanencias cortas en cada zona, lo que no permitía un arraigo potente y una asimilación del espacio a la comunidad. Si bien él sostuvo que la federación nunca lo había admitido, arribó a la siguiente conclusión: “La Carpa Desmontable no fracasó pero tampoco dio los resultados esperados. Costó mucho trabajo, demandó mucho dinero, arrió poco gente al teatro, prácticamente no dejó huella, ergo su incidencia ha sido de corta duración y de corto alcance”.<sup>70</sup> Finalmente, el proyecto terminó por un lamentable temporal que arrasó con la carpa el 24 de febrero de 1966.

### *Últimos intentos*

En la reunión del 19 de noviembre de 1962 se volvió a nombrar a la FUTI, pero en relación con la organización de la asamblea de la FATI, programada para el 2 de diciembre. Lo dicho fue que a la semana siguiente se iban a intensificar las invitaciones a teatros federados y no federados de la ciudad de Buenos Aires (entonces, Capital Federal), del Gran Buenos Aires y de las provincias argentinas; y también a la FUTI y a personalidades cercanas a la FATI. En efecto, el 26 de noviembre se pasó revista sobre quién le había avisado a qué persona o entidad y quedó asentado que Kon había cursado la invitación a la FUTI. No obstante, no se expresó si luego hubo integrantes de la federación uruguaya que hubieran participado de la asamblea y, de hecho, ésa fue la última vez que se la mencionó en actas por varios meses.

La FUTI recién volvió a ser nombrada en el acta del 22 de julio de 1963, cuando se dijo que se le había enviado correspondencia dándole a conocer el atropello cometido contra La Máscara. A lo que se referían las autoridades era a un decreto del Poder Ejecutivo —que se había tratado en la anterior reunión de la FATI— en el que se incluía al teatro La Máscara en una lista de instituciones disueltas y cuyos bienes debían pasar al patrimonio del Estado. Sobre este punto, me interesa aclarar que La Máscara estaba trabajando para su reapertura desde hacía algunos meses y no termina de quedar claro si habían llegado a

70. Pignataro, *El teatro independiente uruguayo*, 126.



5. Acta de la FATI del 8 de octubre de 1962, que contó con la visita de integrantes de la FUTI, folio 69 (5/5). Documento donado al Instituto Nacional de Estudios de Teatro por el Archivo Teatro IFT del CeDoB "Pinie Katz", disponible en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/237653>.

hacerlo y por eso salió el decreto o si el gobierno lo comunicó en forma preventiva para impedir que este teatro volviera a abrir sus puertas. Entre las acciones que se habían propuesto los integrantes de la federación argentina para resistir esta medida estaba el inicio de una campaña con otras instituciones culturales, gremiales y políticas para solicitar la derogación del decreto, y es por esto que se le escribió a la FUTI. La solidaridad de la entidad vecina por “la clausura del teatro La Máscara”<sup>71</sup> —esta forma de decirlo me hace pensar que efectivamente el teatro había logrado reabrir— llegó el 19 de agosto.

En la misma sintonía, el 7 de octubre de 1963, se dio cuenta en la reunión de que se le había enviado una carta a la FUTI comunicándole la organización de un acto por la reapertura de La Máscara. En la misma misiva se le informó “de las novedades habidas en el movimiento teatral independiente de nuestro país”.<sup>72</sup> No se especificó a cuáles se refirieron.

Para finales de ese mes, el 21 de octubre, Kon dijo que era factible hacer una reunión conjunta entre las dos federaciones. En este sentido, propuso confeccionar un cuestionario (no explicó con qué contenido) y fijar fecha; la sede sería en la ciudad de Buenos Aires. Advierto que, luego de haber tenido una relación muy cercana durante bastante tiempo —que se vio interrumpida en determinado momento cuando no se pudo concretar la visita a Uruguay planeada largo y tendido—, surgía el intento de retomar el contacto fraterno para que el vínculo fuera más allá de expresarse solidaridad vía correspondencia. Sobre esto se volvió a la semana siguiente, el 28 de octubre, cuando Kon manifestó que para la próxima reunión se iba a confeccionar el temario para la reunión conjunta de la FATI y la FUTI, y que en principio se iba a realizar en Buenos Aires entre el 14 y el 15 de diciembre del corriente año. No obstante, como tantos otros temas que se trataron en actas, éste no se volvió a tocar, es decir, pareciera que el encuentro no llegó a realizarse.

La última referencia a la FUTI en las actas de la FATI se dio varios meses después, el 23 de marzo de 1964, precisamente en lo que fue la última reunión registrada en el libro. Allí Luis Rivak (integrante de La Máscara que participó de dicho encuentro) informó sobre los contactos mantenidos con los miembros de la FUTI en su viaje al país hermano (de este traslado no se aclaró si fue por motivos personales, laborales o institucionales, ni tampoco cómo se costeoó, pero considerando la afirmación de Genta acerca de que hubo un festival de teatro

71. INET, f. 172.

72. INET, ff. 181-182.

independiente rioplatense en Atlántida, en 1964, con la participación de un elenco porteño, podría pensarse que ésa fue la razón del viaje).<sup>73</sup> También leyó un anteproyecto de reestructuración del DAUTI con el fin de intensificar el intercambio cultural entre ambas federaciones. Al tener en cuenta que ésa es la última acta que se redactó y que no hay menciones a la FATI posteriores a 1964 que la muestren en actividad, todo indica que este objetivo nunca llegó a realizarse.

### *Palabras finales*

A lo largo de este trabajo realicé un recorrido introductorio y breve sobre la historia del teatro independiente en Argentina y en Uruguay, sobre la fundación de las instituciones gremiales de ambos países —la de la Federación Argentina de Teatros Independientes, en 1944, y la de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, en 1947—, así como sobre la documentación de la FATI a la que pude acceder: un libro de actas que se redactó entre marzo de 1962 y marzo de 1964.

También di cuenta de todas las veces en las que se mencionó la FUTI en dicha documentación, tratando de proporcionar un contexto y de ampliar información en los casos donde esto fuera necesario y posible.

Alumbrar qué vínculos se establecieron entre ambas instituciones significativas para la historia del movimiento de teatros independientes a ambas orillas del Río de la Plata desde una mirada sobre las actas de la FATI tuvo varios corolarios. El primero fue ratificar la centralidad de volver a las fuentes —aunque no desde una perspectiva puramente “extractivista”—, un punto fundamental en el que se basa mi investigación. Analizar documentos originales de primera mano es importante porque éstos continúan aportando nuevas lecturas a pesar, y a lo largo, del paso del tiempo. Como propuso Muñoz Morán, los documentos son importantes “más que por su contenido —pues aunque no se conozca por completo se le supone un saber fundamental sobre su pasado—, por su existencia misma y su funcionalidad”.<sup>74</sup> El segundo, contribuir a entender qué tipo de federación se estaba pensando, que en este

73. Genta, “Teatro porteño y teatro uruguayo”, 105.

74. Óscar Muñoz Morán, “Lo que nos dice la forma. Etnografía de los archivos locales indígenas”, *Revista Colombiana de Antropología* 46, núm. 2 (2010): 369, [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So486-65252010000200006](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So486-65252010000200006).

caso era regional, latinoamericana y hasta mundial, dado que la conexión con la federación uruguaya y con otras instituciones internacionales era un tema que se conversaba asiduamente en las reuniones y que, aún sin ningún tipo de recursos económicos, se pudieron entablar lazos más o menos firmes. Esto es independiente de que la mayoría de las intenciones no pasaban del plano de las ideas, es decir, una cosa era lo que se quería hacer y otra lo que se hacía. El tercer resultado tuvo que ver con que el trato entre ambas federaciones era relativamente cotidiano: seis veces se mencionó a la FUTI en las 32 actas de la FATI de 1962, cinco en las 22 de 1963 y una en la única de 1964. El contacto se afianzaba cuando había alguna temática puntual que tratar, como lo fue la posible visita de representantes de la FATI a la inauguración de la carpa en Montevideo o los intercambios con la FUTI por las problemáticas de clausura y reapertura del teatro La Máscara. Aunque el medio de comunicación más utilizado fue la correspondencia, sus integrantes se conocían, al menos parcialmente, de forma presencial. En este sentido, se programaron algunas reuniones más que no llegaron a concretarse.

A su vez, esta cuestión de programar, planificar o idear cuestiones que luego no pudieron llevarse a cabo fue el común denominador en el vínculo entre la FATI y la FUTI: ni la gira del Teatro de Arte de Santa Fe por Uruguay ni la reactivación del DAUTI como tampoco la visita de la comisión directiva de la FATI a Montevideo se realizaron. De esta manera, sostengo que, a excepción de honrosas excepciones (como la visita de integrantes de la FUTI a Buenos Aires), el cuarto y último corolario al que llegué es que la relación tuvo un carácter testimonial, de fraternidad y solidaridad mutua, pero no de acción concreta colectiva.

Para finalizar, es interesante señalar los distintos devenires de ambas federaciones. La FUTI, a pesar de haber sido disuelta por decreto en 1973 como consecuencia de la dictadura cívico-militar, continúa vigente. Según su red social Instagram, @futimontevideo, cuya última publicación data del 18 de mayo de 2024, reúne a 30 grupos teatrales independientes. La FATI, por su parte, dejó de existir en 1964 (o al menos ése es el último año del cual encontré registros). No obstante, en la actualidad, la institución que reúne a los teatros independientes (aunque con la particularidad de que tengan sala) es ARTEI (Asociación Argentina del Teatro Independiente), entidad que, desde @artei\_asociacion, informa que está integrada por III espacios de la Ciudad

Autónoma de Buenos Aires. También existen ESCENA (Espacios Escénicos Autónomos, @escenaar), GETI (Grupos Estables de Teatro Independiente, @getiteatro) y algunos otros agrupamientos, lo que demuestra que juntarse y luchar colectivamente por el teatro independiente sigue siendo una necesidad. ♣

N.B. Este artículo es producto de mi investigación titulada “La Federación Argentina del Teatro Independiente a partir del análisis de su documentación interna (1962-1964)”, realizada en el marco de la estancia posdoctoral en el Programa de Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.



## *El camp como detonador de des-fusiones dramáticas: liberación y cinismo en la posmodernidad*

### *Camp as a Detonator of Dramatic De-fusions: Liberation and Cynicism in Postmodernity*

Artículo recibido el 10 de abril de 2023; devuelto para revisión el 20 de febrero de 2024; aceptado el 15 de abril de 2024, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.125.2874>.

**Alexa Rosales Rivera** Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Filosofía y Letras, Monterrey, México, [alexa.rosalesrv@uanl.edu.mx](mailto:alexa.rosalesrv@uanl.edu.mx), <https://orcid.org/0000-0003-1969-691X>

**Líneas de investigación** Estética camp.

**Lines of research** Camp aesthetics.

**Publicación más relevante** En coedición con Eleocadio Martínez Silva, “Cultura, modernidad y camp: resistencia sin agenda”, *Transdisciplinar. Revista de Ciencias Sociales del CEH 1*, núm. 2 (2022): 249-292, <https://doi.org/10.29105/transdisciplinar1.2-7>

**Eleocadio Martínez Silva** Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Filosofía y Letras, Monterrey, México, [eleocadio.martinezslv@uanl.edu.mx](mailto:eleocadio.martinezslv@uanl.edu.mx), <https://orcid.org/0000-0002-8495-9475>

**Líneas de investigación** Identidades laborales y profesionales.

**Lines of research** Occupational and professional identities.

**Publicación más relevante** En coautoría con Mario Alberto Jurado Montelongo Martínez (2012), “Trajectoires de vie de femmes travaillant dans le secteur du nettoyage dans la région métropolitaine de Monterrey, Mexique”, *Formation Emploi, Revue Française de Sciences Sociales*, núm. 153 (2021): 129-148, <https://doi.org/10.4000/formationemploi.9042>

**Resumen** El presente trabajo tiene por objetivo pensar las expresiones de la sensibilidad camp como detonadoras de des-fusiones dramáticas. La des-fusión dramática, concepto introducido por Jeffrey Alexander, nos ayudará a medir los alcances de una sensibilidad que, al entregarse al juego estético, incide en procesos de transformación cultural.

Argumentamos cómo el camp, como un fenómeno que contribuye a las des-fusiones dramáticas, posee un gran poder de agencia al instaurar tensiones dicotómicas y desestabilizar los significados atribuidos a las formas, las cuales, una vez que su poder performativo ha sido debilitado, quedan abiertas a la resignificación. Por último, reflexionamos sobre la des-fusión dramática generalizada que se vive en la posmodernidad, un periodo de desencantamiento en el que las formas quedan vaciadas de sentido e impera una incertidumbre generalizada, la cual puede motivar la adopción de una actitud cínica y resignada, o aprovecharse para liberarnos de las concepciones más perniciosas del *Zeitgeist* moderno y generar nuevas y más satisfactorias perspectivas para el futuro o periodo histórico posterior a la posmodernidad.

**Palabras clave** *Performance*; posmodernidad; redes sociales; estética; posverdad; Jeffrey Alexander.

**Abstract** This paper reflects on the expressions of camp sensibility as detonators of dramatic de-fusions. The dramatic de-fusion, a concept introduced by Jeffrey Alexander, will help us dimension the scope of a sensibility that, giving into aesthetic enjoyment, plays part in processes of cultural transformation. We argue how camp, as a phenomenon that contributes to dramatic de-fusions, holds a great power of agency by establishing dichotomous tensions and destabilizing the meanings attributed to forms, which, once their performative power has been weakened, can be resignified. Finally, we reflect on the generalized dramatic de-fusion that is experienced in postmodernity, a period of disenchantment in which forms become meaningless and a generalized uncertainty prevails, which can motivate the adoption of a cynical and resigned attitude, or be used to free us from the most pernicious conceptions of the modern *Zeitgeist* and generate new and more satisfactory perspectives for the future or historical period after postmodernity.

**Keywords** Performance; social media; postmodernity; aesthetics; post-truth; Jeffrey Alexander.

ALEXA ROSALES RIVERA  
ELEOCADIO MARTÍNEZ SILVA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

*El camp como detonador  
de des-fusiones dramáticas:  
liberación y cinismo en la posmodernidad*

*El espectador pierde la inocencia*

**P**artamos de un fenómeno cada vez más común. Estamos frente a una pantalla, envueltos por una historia ficticia, nos comprometemos a transportarnos y tomar como real el mundo recreado en una película. De pronto, una forma en particular nos saca de este efecto diegético. El actor que llora y grita para transmitirnos la gravedad de la situación que vivencia su personaje, en lugar de conmovernos o perturbarnos, nos hace reír. No es que sea mal actor. En efecto, muestra a la perfección todos los indicios de la ira, la desesperación, pero algo en nuestra mirada como espectadores ha cambiado. La generación actual, asidua consumidora de entretenimiento, ya reconoce las estructuras estereotipadas de lo que debería ser una escena trágica, triste, tenebrosa, erótica. Por tanto, cuando las ve, ya no las reconoce como escenas conmovedoras o candentes, sino como una representación de lo que convencionalmente se considera conmovedor o candente. Al ser conscientes de estar presenciando una representación (porque ya la hemos visto miles de veces), es más probable que nuestra propia mirada rompa el efecto diegético de la obra. Un brote cómico es el resultado más común. Por supuesto, cabe la posibilidad de que la película no satisfaga la técnica dramática o que su premisa sea un disparate; en tales casos, el fracaso es tan evidente como hilarante. Pero incluso

en estas condiciones, su fracaso no la despoja de su particular valor. Consideremos la recepción de algunas películas que terminan siendo buenas, o incluso icónicas, por ser tan malas. No obstante, aún cuando estamos frente a una película considerada de alta calidad —ya sea por su destacada fotografía, por la profundidad de sus temas, buenos arcos narrativos y actuaciones formidables—, existe toda una transformación cultural que posibilita extrañamientos en la audiencia, y no sólo tratándose de películas, también en situaciones de la vida diaria; habrá algo serio y solemne que de manera inevitable nos haga reír, pues nuestra mirada ha perdido toda inocencia, y en lugar de dedicarnos a la lectura del mensaje o contenido, notamos primero el esfuerzo performativo que lo recubre. Nos hemos vuelto en extremo sensibles a las formas antes que al contenido que intentan transmitir. Sin embargo, esta sensibilidad que nos permite percibir el estar social como una representación, no sería un fenómeno nuevo. Existen dinámicas o sucesos que contribuyen al estímulo de esta sensibilidad. De acuerdo con Eisenstadt,<sup>1</sup> la revolución neolítica sería uno de ellos.

Actividades como la agricultura y la ganadería dieron paso al sedentarismo; el humano ya no vivía al día, ahora podía producir y procurarse el alimento en un mismo lugar, gozando de cierta seguridad al hacerse de reservas para los días o meses venideros. Tal transformación permitió rebasar las necesidades de consumo y dar inicio a la acumulación de excedentes, lo que degeneró en una polarización de la abundancia y riqueza que dio lugar a relaciones de dominación entre acaudalados y desposeídos. Surgen nuevas diferenciaciones de clase, y con ellas se crean “ceremonias simbólicas para mistificar y justificar los extraordinarios nuevos privilegios *vis a vis* ante las masas subordinadas”.<sup>2</sup> Se necesitaba de una puesta en escena convincente que legitimara las prácticas de acaparamiento y evitara oleadas de indignación. En este sentido, Eva Illouz señala que el poder tiende a generar “una riqueza de significados porque casi siempre necesita estar velado”.<sup>3</sup> En otras palabras, debía implantarse una ideología que hiciera creer que la sobreabundancia de algunos era justa y ganada por vías nobles, ya sea reforzando la idea de haber sido bendecidos en forma directa por una voluntad “divina”, o de haber sido recompensados por su

1. Shmuel Noah Eisenstadt, *The Political Systems of Empires* (Nueva York: The Free Press, 1963).

2. Jeffrey Alexander, “Pragmática cultural: un nuevo modelo de performance social”, *Revista Colombiana de Sociología*, núm. 24 (2005): 9-67, 25.

3. Eva Illouz, *¿Por qué duele el amor?*, trad. María Victoria Rodil (Buenos Aires: Katz, 2012), 244.

“intrínseca” virtud moral. Así, observa Alexander, emerge “un nuevo énfasis y conciencia de actuación y artificio”,<sup>4</sup> pues estas ceremonias simbólicas creaban un mayor desfase entre significado y significante, uno de los principales aspectos que las diferencian de los ritos, en los que —contrario a las ceremonias— cada actuación y disfraz tenía una relación directa con las prácticas y papeles funcionales de la vida diaria.<sup>5</sup>

Conforme las ceremonias ya no son una representación directa de las funciones que cumplen los individuos, surge un distanciamiento, un desfase entre símbolo y referente, significante y significado.<sup>6</sup> Este distanciamiento hace que el valor y la atención se traslade de la significación al proceso performativo. En este último surge el riesgo de parecer un fraude que finge ser lo que no es, pues las formas que se utilizan para proyectar una identidad ya no guardan relación directa con un trabajo o papel definido dentro de un grupo social; las formas que construyen la identidad se convierten entonces en frágiles contenedores sin sustancia. Entonces la verdad pasa a segundo plano, lo que importa es que la imagen o el espejismo sea lo suficientemente creíble, aunque sea por un breve momento. Y así es como se actúa con frecuencia en la actualidad, apostando primero a la apariencia. Se confía en que la prosperidad será real con posterioridad, cuando los demás crean en nuestro valor a partir de la imagen confeccionada y decidan que somos merecedores de su tiempo y recursos. *Fake it till you make it* (finge hasta que lo consigas) se ha convertido en el lema de toda una generación consciente del alcance de las apariencias y de los beneficios a los que se pueden acceder mediante ellas, sobre todo en el gran dominio de las redes sociales, espacio predilecto para mediar una gran cantidad de interacciones y potenciar el control de cada usuario sobre su imagen.

Aunque ningún perfil escapa a cierto grado de artificio, algunos usuarios pueden exhibir un *performance* plausible; otros quedan expuestos en su artificialidad por la diferencia entre el valor que desean proyectar mediante ciertas formas (gestos, vestimenta, actitudes) y la verdadera posición que ocupan en las jerarquías sociales. En estas discrepancias encontramos la comicidad que despiertan algunos *influencers* al “autocrearse”, al vender la idea de un estilo de vida y personalidad genuina por medio de la estética que confeccionan en redes

4. Alexander, “Pragmática cultural”, 26.

5. Pedro Gómez, “El ritual como forma de adoctrinamiento”, *Gazeta de Antropología*, núm. 18 (2002): 1-21.

6. Alexander, “Pragmática cultural”, 25.

sociales. Cuando la representación de estos sujetos fracasa y la audiencia no cree en la naturalidad o veracidad del *performance*, se les denomina “inventados”. Tal adjetivo no sólo conlleva una intención peyorativa que busca inhibir a las personas mediante una especie de burla disciplinaria que aplaque sus aspiraciones, también es la conciencia y materialización cultural, en el lenguaje, de los desfases percibidos entre la forma y el contenido, cada vez más frecuentes en las interacciones cotidianas.

De tal manera, la fusión entre forma y fondo (fusión dramática), sería el éxito, mientras que la distancia que se perciba entre forma y fondo (des-fusión dramática) sería el fracaso performativo. “La actuación exitosa depende de la habilidad de convencer a otros de que la actuación de uno es verdadera, con todas las ambigüedades que la noción de verdad estética implica”.<sup>7</sup> Sin embargo, creer en una actuación no depende del todo de la calidad de la actuación en sí. Al establecer que un *performance* siempre tiene que ser completado por el espectador, observaremos que en la actualidad es más difícil lograr una exitosa actuación cuando la audiencia que la contempla se torna más incrédula. A diferencia de nuestros antepasados, cualquier persona contemporánea está más sensibilizada para percibir el grado de actuación y artificio en toda presentación. Iniciamos por desmenuzar los productos de los medios masivos para luego pasar a la vida real; percatarnos del grado de artificio en el entretenimiento que consumimos, en consecuencia (y en sinergia con otros factores), nos hace reflexionar en nuestro propio *performance* cotidiano.

### *Des-fusión dramática y camp*

Al no poder satisfacer estándares hegemónicos de belleza, prosperidad, salud física y mental, realización profesional, etc., muchos internautas depuran la vergüenza y el dolor de sus fracasos —al no poder cumplir con la representación de un individuo autosuficiente y casi perfecto que su época les exige— de la misma manera en que lo hacían las *drag queens* cuando fracasaban en su *performance*. En un inicio, estos hombres buscaban reproducir el glamur de las antiguas divas del cine mediante la vestimenta y un despliegue de personalidad cargado de ademanes y gestos dramáticos. Llevaron al extremo los estilos y confeccionaron una femineidad exagerada. Tal desproporción los delató como una

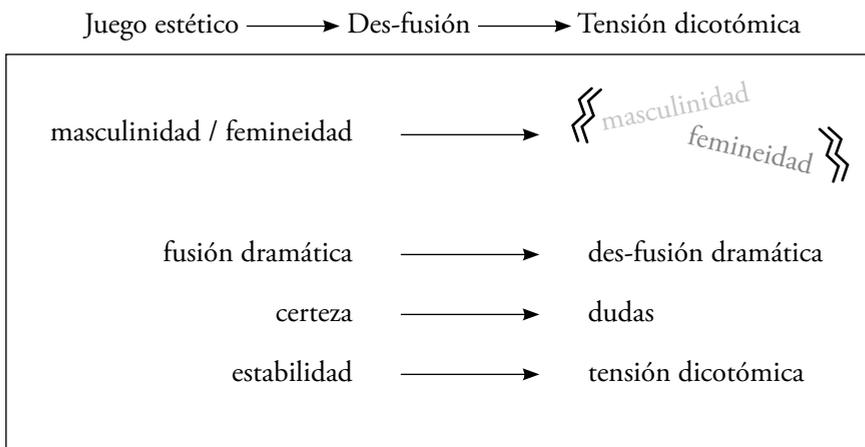
7. Alexander, “Pragmática cultural”, 19.

representación fallida del modelo ideal de mujer. Pero las *drags*, lejos de sentir vergüenza, convirtieron ese fracaso performativo en su marca distintiva y espacio de libertad. Desembarazados del ideal hegemónico de femineidad, que de todas formas estaban lejos de poder cumplir, se dejaron llevar por un juego más libre en el que podían exagerar las formas tanto como quisiesen. Ya que las *drags* ya no apuntaban a lograr una representación mesurada y natural de la mujer, el espectador se volvía consciente con mayor facilidad de que lo que percibía no era una mujer en sí, sino una representación de lo convencionalmente femenino.

Mencionar el *performance drag* es importante porque en él se condensan —y resulta más sencillo de explicar— las principales características del camp, una sensibilidad que goza jugar con los abigarramientos estéticos, con formas cuyo artificio y exageración sea notorio, al grado de transformar el *performance* fusionado en un *performance* des-fusionado, que elige reconocer la vida, primero, no como algo genuino y solemne, sino como un gran artificio o puesta en escena. Por esta razón, Sontag señala que “el camp lo ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una ‘lámpara’; no una mujer, sino una ‘mujer’”. Percibir el camp en los objetos y las personas es comprender el Ser-cómo-Representación-de-un-Papel”.<sup>8</sup> Lo interesante del camp es que aprovecha, y hasta provoca de manera deliberada, esos fracasos performativos o des-fusiones dramáticas para jugar libremente. Si las formas fracasan en transmitir o, mejor dicho, en hacer creíble la naturalidad de cierta idea o contenido, entonces ya no tienen nada que perder; las formas se desprenden en parte de su contenido y ahora quedan en libertad para jugar y divertirse con esos cascarones que, drenados de toda pretensión de seriedad o compromiso hacia el significado que intentaban comportar, ahora pueden asociarse con las formas más improbables.

De las mezcolanzas surgen choques absurdos y cómicos, así como la oportunidad para generar nuevas resignificaciones que actualicen nuestro sistema simbólico. Por ejemplo, podremos observar que la primacía estética en los juegos de las *drag queens* —al reventar los estilos hasta descolocar significantes y significados— crean des-fusiones dramáticas que desestabilizan la certeza que teníamos sobre las formas y sus significados. Su naturalidad y legitimidad se ponen en entredicho, es decir, se instaura una tensión dicotómica. Ya que las formas elegidas por las *drags* para jugar son aquellas que representan ideales de masculinidad y femineidad, vemos la tensión en tal par. Si antes la dicotomía

8. Susan Sontag, “Notas sobre lo camp”, en *Contra la interpretación* (Buenos Aires: Alfaguara, 2005), 355- 376, 360.



1. Detonación de tensiones dicotómicas. Elaboración de la autora.

masculino/femenino era estable —había consenso y certeza sobre lo que significaba cada parte y cómo estos opuestos jamás debían mezclarse—, con el contradictorio *performance drag* (hombres corpulentos proyectando maneras típicamente femeninas, u hombres de apariencia femenina realizando los despliegues más grotescos y vulgares del estándar de masculinidad), se crea un cómico choque absurdo entre las formas y el contenido esperado, que instaura una des-fusión dramática o fracaso performativo que pone en entredicho la naturalidad de la dicotomía masculino/femenino. La existencia de hombres que exhiben más femineidad que las mismas mujeres hace que esa dicotomía se tambalee, entra en tensión y ya no hay un consenso sobre lo que significa ser hombre o mujer, ser masculino o femenino (véase la fig. 1), se deja entrever que la masculinidad y la femineidad no son más que un conjunto de poses estereotipadas que no necesariamente están atadas a un sexo. Esa desestabilización abrió la posibilidad de reevaluar las formas que habían representado los ideales de la masculinidad y femineidad, y constituyó evidencia importante para teorizar sobre el carácter performativo del género. Por esta razón, la sensibilidad camp resulta tan valiosa, porque capitaliza las des-fusiones dramáticas, más aún, las provoca de manera deliberada para jugar en libertad con las formas, y con ello genera la posibilidad de resignificarlas.

La desestabilización de concepciones sobre el género es uno de los fenómenos más populares y estudiados al discutir sobre el camp, sin embargo, esta sensibilidad estética es capaz de inaugurar des-fusiones y tensiones dicotómicas

en más dimensiones de la vida social, no sólo en temas de orientación sexual y género. Por ejemplo, en el caso del camp que se observa en las redes sociales, los internautas que fracasan dolorosamente en satisfacer un estándar hegemónico de perfección exageran su condición marginal en un histrionismo y teatralidad que frivoliza sus fracasos y los depura del dolor al convertirlos en algo cómico; pero más interesante aún, por medio de esos abigarramientos estéticos logran observar que el fracaso y el éxito, así como la autenticidad y la artificialidad, son nociones engañosas y relativas que cambian a capricho de órdenes sociales con frecuencia arbitrarios.<sup>9</sup>

Lo anterior es posible porque el camp opera en un plano estético, donde al primar la forma por encima del contenido, ésta logra liberarse, en buena parte, de las reglas morales y lastres significativos que limitan su asociación con otras formas. No es que lo estético quede del todo vaciado de significado, pero sí disminuye el poder rector del contenido que en forma convencional comporta. Mientras que, desde otro tipo de pensamiento, lógico, moral o utilitario, las asociaciones que podemos hacer quedarían limitadas por parámetros que encauzan nuestras ideas hacia aquellas asociaciones que cumplan con las reglas del sentido, que tengan un propósito concreto y que no transgredan límites morales (trátese de lo que una cultura considera bueno o malo, profano o sagrado). Notaremos que existen dicotomías o nociones introyectadas que dirigen el curso del pensamiento, que nos permiten unir ciertos signos y, en otros casos, nos imponen una distancia entre signos que se piensan categóricamente incompatibles. Pero la estética, como una vía para el pensamiento rizomático, ayuda a desbloquear el proceso semiótico, suspende en forma temporal las convenciones y crea cierto espacio de libertad para jugar con las formas y barajar nuevas posibilidades. Como menciona Everaert-Desmedt:

El proceso de semiosis es teóricamente ilimitado. Sin embargo, se limita en la práctica, al ser interrumpido por la fuerza de la costumbre [...] La fuerza de la costumbre congela temporalmente la recursividad al infinito de un signo a otro signo, lo que permite a los interlocutores alcanzar rápidamente un consenso sobre la realidad en un contexto de comunicación determinado. Pero el hábito está formado

9. Mattijs van de Port, "Genuinely Made Up: Camp, Baroque, and Other Denaturalizing Aesthetics in the Cultural Production of the Real", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 18, núm. 4 (2012): 864-883.

por el efecto de los signos anteriores. Los signos son los catalizadores que refuerzan o cambian los hábitos.<sup>10</sup>

No es que movernos en la dimensión estética signifique inventar o crear cosas de la nada, pero sí provee mayor libertad para partir de una estructura dada, mezclar sus elementos y resignificarlos. De acuerdo con Alexander, evitar la determinación por el pensamiento racional o por la comprensión moral es lo que define a la experiencia estética, pero lo más interesante, señala, es que esta emancipación de esquemas racionales y morales permite, a su vez, un mayor desarrollo conceptual y moral.<sup>11</sup> Puesto en otras palabras, si en un principio lo estético reniega de las convenciones morales y conceptuales, con posterioridad puede contribuir a la evolución de éstas, las actualiza con aquello que se atrevió a pensar al evadir las. Tales transformaciones se logran al asumir una actitud estética y al abandonar “la actitud normal, práctica hacia las cosas, dejando de pensar en su origen y propósito”,<sup>12</sup> justo como hace el camp al entregarse al goce frívolo de las formas, sin buscar objetivos concretos y sin tomarse a sí mismo en serio. Resulta paradójico que, al considerarse en sus primeros impulsos una sensibilidad apolítica, frívola, caótica y a veces hasta sin sentido, son dichas cualidades las que de forma accidental la convierten en una expresión de gran potencial político. Es en este sentido que Adorno rescata la utilidad de la inutilidad en lo estético al afirmar que: “el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como ‘socialmente útil’”.<sup>13</sup> Por esta razón, el camp, a pesar de hacer gala de las formas más frívolas, irreverentes y vulgares, es que terminó consiguiendo, sin buscarlo, una mejor valoración que el *Kitsch*. Mientras que el *Kitsch* quiere ser respetado y pasar por una expresión de buen gusto, en muchas ocasiones el camp se ofrece a sí mismo como el perfecto ejemplo de mal gusto. En este sentido, lo más disruptivo que hace el camp es desconocer

10. Nicole Everaert-Desmedt, “La semiótica de Pierce”, *Signo*, traducción de Hugo Balmaceda del artículo, “Pierce’s Semiotics”, (2004): 1-14, 5. [https://nicole-everaert-semio.be/PDF/esp/semiotica\\_peirce.pdf](https://nicole-everaert-semio.be/PDF/esp/semiotica_peirce.pdf); <http://www.signosemio.com/peirce/semiotics.asp>.

11. Jeffrey Alexander, “Iconic Consciousness: The Material Feeling of Meaning”, *Thesis Eleven*, 103, núm. 1 (2010): 10-25.

12. Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Tecnos, 2001), 361.

13. Theodor Adorno, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2004), 370.

la autoridad de las élites a las que se subordina el *Kitsch*, en tanto que este último todavía mira hacia arriba esperando la aprobación de quienes lo desprecian. Y es que cuando el *Kitsch* insiste en reproducir formas o afectaciones ajenas porque por medio de ellas espera alcanzar la misma aceptación y estima que otras personas han parecido obtener al exhibirlas, pero fracasa en su empresa, el camp, por su parte, y desde una posición de inicio más desinteresada que no busca otra cosa más que el placer, convierte los fracasos en su marca distintiva. Ya no intenta encajar con los estándares de gusto y elegancia dictados por una hegemonía. La mayor subversión del camp es no dejar que una concepción legitimada del gusto lo ningunee; el camp crea sus propias reglas en una especie de mundo al revés,<sup>14</sup> en el que todo lo malo se presenta como *la crème de la crème*, muy al estilo de Miss Divine en *Pink Flamingos* (1972). Esta clase de despliegues, mezclando formas y concepciones morales, las cuales desde la convención se piensan incompatibles, crean una enorme llaga en la legitimidad del gusto y estándares hegemónicos, contribuye a sus fracasos performativos o des-fusiones dramáticas y merma su capacidad de convencimiento frente a los espectadores. Gracias a sus irreverencias y absurdos, el camp nos hace cuestionar la naturalidad con que aceptamos ciertos estándares y conductas, nos hace dudar de la legitimidad del valor imputado a las cosas y a las personas.

Hoy, con el universo estrambótico que los internautas crean en redes sociales, echando mano de formas provenientes de un gran baúl cultural, explotando una conciencia icónica,<sup>15</sup> se llega a observar la proliferación de una mirada similar a la del camp, una mirada juguetona, escéptica y a veces maliciosa que comienza a extrañarse de todo y observa el mundo como una gran puesta en escena, desarticulando los *performances* que comportan las concepciones o creencias más naturalizadas e interiorizadas en las dinámicas sociales al asir la estética que las condensa, pero desde una ironía disolvente. Al tomar en cuenta que el camp es una sensibilidad cuya materia prima se extrae en gran parte de todo aquello que produce la cultura de masas —porque muchos de sus juegos se sirven de la intertextualidad, de las referencias compartidas que ésta genera—,<sup>16</sup>

14. Fabio Cleto, “The Spectacles of Camp”, en *Camp: Notes on Fashion* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2019), 9-59.

15. Véase Nelson Arteaga y Javier Arzuaga, “Del neofuncionalismo a la conciencia icónica: ensayo crítico para pensar la sociología cultural de Jeffrey Alexander”, *Sociológica*, núm. 87 (2016): 9-41.

16. Iván Alejandro Villanueva, “*You better werk*. Rasgos del camp *talk* en la subtitulación al español de Rupaul’s Drag Race”, *Cadernos de Tradução* 39, núm. 3 (2019): 156-188.

hoy puede darse un festín con la variedad de productos que se comparten a diario en redes sociales, donde las tendencias más recientes confluyen con la recuperación irónica de un pasado compartido, aludido de manera continua por medio de sus iconos. Una gran cantidad de usuarios juega con toda la producción cultural, con todos los disfraces y poses que el tiempo deja a su paso. Las reproduce exagerándolas para divertirse, pero también las des-fusiona, al comenzar a experimentar cada vez más formas, no como proyecciones de autenticidad, sino como afectaciones y como materializaciones contingentes que corresponden a determinados contextos históricos.

Conforme aumentan estas expresiones, el espectador ejercita una mirada cínica y descarnada para percibir el mundo en términos de estilo, y concebirlo como un conjunto de representaciones y artificios que difícilmente podrán volverse a experimentar, con actitud inocente, como algo auténtico. La sensibilidad camp no es el único factor que coadyuva al desencanto, pero sí que se ajusta y contribuye a un periodo en el que se disparan las des-fusiones dramáticas, las desestabilizaciones y desconciertos que, aún cuando representan una oportunidad de transformación cultural, también suponen un momento de incertidumbre generalizada en el que ya no se sabe muy bien qué creer o cómo actuar. Se produce un momento de desencanto en el que las formas, que tenían el poder de estructurar aspectos de nuestra identidad y dar un sentido a los papeles de la vida social, quedan vaciadas. En lugar de creer en ellas, ahora las apreciamos desde una posición bastante cínica, parecida a la del dandy. Entonces buscamos un reencantamiento del mundo, encontrar o resignificar formas lo suficientemente fusionadas para que nos convenzan, para que las representaciones a nivel individual y colectivo vuelvan a ser significativas o creíbles. Por lo anterior, parece pertinente abordar el efecto de estas expresiones en el marco de una discusión más amplia, es decir, como síntomas de cesuras epocales, en específico, entre tres momentos que todavía se superponen: modernidad, posmodernidad y ultramodernidad.

### *Des-fusiones dramáticas y cesuras epocales*

Liotard define el momento “moderno” como el momento de la ruina de los relatos fundadores y como el momento de una distinción radical [...] entre la razón y los mitos [...] Pero al hacerlo, esa razón recurre a sus propios mitos, las grandes narraciones escatológicas que anuncian la emancipación del hombre.

El momento posmoderno es aquel en el que tales narraciones pierden a su vez legitimidad.<sup>17</sup>

La modernidad llegaba con promesas de libertad, pretendió quebrar con el misticismo —considerado un obstáculo para el progreso y el ejercicio pleno de la voluntad individual— y se fijó como objetivo alcanzar la cornucopia por medio de la razón, la tecnología y el mercado: libertad y riqueza para todos. En este cambio de paradigmas, “quienes consideraban que la modernidad implicaba el triunfo del progreso sobre la ignorancia [...] reconocían de todos modos que suponía un empobrecimiento de nuestra capacidad para contar historias hermosas [...] sin las ficciones que nos dan consuelo y embellecen nuestra existencia”.<sup>18</sup> Es decir, ya se presentía el fracaso performativo de ciertos mecanismos de la vida social, éstos perderían poder significativo y emocional, quedarían obsoletos. Pero como menciona Augé, se produjo un doble desencanto, no se cumple el bienestar prometido y, encima de esto, ni siquiera se cuenta con el refugio de los mitos —en calidad de paliativos—, pues, ya lo advertía Platón con el mito de la caverna, una vez que se piensa o conoce algo, la mente no vuelve atrás.

El conocimiento experto, la tecnología y la producción en masa continuaron utilizándose en prácticas de acaparamiento de recursos, habilitando y perfeccionando las mismas viejas relaciones de dominación entre acaudalados y desposeídos. De esta manera, el relato moderno se resquebraja, dejando en su lugar un gran vacío. Ya no se confía ni se encuentra sentido en los discursos que pretenden seguir moviendo al mundo desde la ideología capitalista inserta en el corazón de la modernidad. No es que el capitalismo esté a punto de colapsar, sin embargo, después de tantas discordancias entre lo dicho y hecho, comienza a tener problemas para legitimarse,<sup>19</sup> es decir, su *performance* fracasa.

Al tomar en cuenta lo anterior, es que se introduce el concepto de posmodernidad, momento histórico que nos enfrenta a múltiples des-fusiones dramáticas, al punto de ya no saber dónde situarnos o qué grandes propósitos colectivos seguir. Ni siquiera de forma individual podemos interiorizar por completo los ideales o metas que perseguimos, ni las máscaras que proyectamos ante los demás. Se sufren crisis de identidad, las personas se vuelven

17. Marc Augé, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos* (Barcelona: Gedisa, 1998), 34.

18. Illouz, *¿Por qué duele el amor?*, 18.

19. Jean-François Lyotard, “Qué es lo posmoderno”, *Zona Erógena*, núm. 12 (1992), 1-10.

“instrumentos sin ‘yo’”.<sup>20</sup> Instrumentos sin yo porque a pesar de perder sentido se ha logrado mantener el engranaje andando; después de todo, no se necesitan personas plenas y satisfechas, sino funcionales.

Para Lyotard, los medios han sido la mejor apuesta del capitalismo para manejar su crisis de legitimidad frente al doble desencanto. Si nosotros ya no sabemos qué anhelar, los medios masivos contribuyen a presentarnos ciertas formas de desear o temer, desembocando en el consumo como solución; no hay problema para el cual el mercado no tenga un remedio. No obstante, estos deseos serán tan desechables como los productos que se ofertan para satisfacerlos. El sosiego provisto no puede ser más que momentáneo, pues el consumo de entretenimiento y la rapidez con que se pasa de una tendencia a otra, así como renueva e inyecta fuerza al mercado, también nos desestabiliza y sensibiliza para percibir nuestra propia indeterminación; lo que somos y lo que queremos está sujeto en gran parte al espíritu de nuestro tiempo. El resultado es una sociedad de sujetos, no por entero, pero sí lo suficientemente alienados para seguir alimentando, como carbón, la caldera del mercado. Para Horkheimer y Adorno, tal imitación compulsiva por parte de los consumidores de mercancías culturales, que al mismo tiempo reconocen como falsas, representa el triunfo de la publicidad en la industria cultural.<sup>21</sup> Tal panorama se traduce en un sentimiento bien descrito por el personaje ficticio, Nick Dunne, en la novela de Gillian Flynn, *Perdida*:

Los que crecimos con la televisión y el cine y ahora el internet. Si alguien nos traiciona, sabemos qué palabras decir; si queremos hacernos el machote o el listillo o el loco, sabemos qué palabras decir. Todos seguimos el mismo guión manoseado. Es una era muy difícil en la que ser persona. Simplemente una persona real, auténtica, en vez de una colección de rasgos seleccionados a partir de una interminable galería de personajes.<sup>22</sup>

“Las reacciones más íntimas de los seres humanos se han vuelto tan enteramente cosificadas, incluso para ellos mismos, que la idea de algo que les sea

20. Erich Fromm, *Tener y ser*, trad. Carlos Valdés (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 144.

21. Max Horkheimer y Theodor Adorno, “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”, en eds. Meenakshi Gigi Durham y Douglas M. Kellner, *Media and Cultural Studies* (Padstow: Blackwell Publishing, 2006), 41-72, 71.

22. Gillian Flynn, *Perdida* (Ciudad de México: Penguin Random House, 2019), 107.

peculiar sobrevive sólo en la abstracción extrema”.<sup>23</sup> Ya no parecen quedar cualidades únicas, pareciera que todos los arquetipos se han explotado y copiado hasta el hartazgo, al punto de acabar como meros disfraces. Esto no significa que nos hayamos quedado atascados en las primeras impresiones de las apariencias, significa que, en lugar de vernos y ver al otro, vemos en la superficie, no la superficie misma, sino el esfuerzo y trabajo de curaduría que realizamos para construir nuestra identidad, es tal proceso performativo al cual prestamos atención; al *performance* de las empresas, de las minorías, de los líderes, del enamorado, de la persona sensible y profunda, etc. Debray advierte que “en una cultura de miradas sin sujeto y de objetos visuales, el Otro se convierte en una especie en vías de desaparición, y la imagen en imagen de sí misma”.<sup>24</sup> El proceso de representación toma el protagonismo.

Entre la autoconciencia que desbarata la idea de una identidad auténtica, y las personalidades y deseos prefabricados por el mercado que insiste en encontrar la autenticidad por medio de los bienes que oferta, presenciamos una lucha entre la des-fusión y las re-fusiones que invitan a reproducir y mantener ciertas conductas sociales. Según Alexander, la tarea del sociólogo es sacar a la luz las prácticas de re-fusión —en otras palabras, desmontar los teatritos fraudulentos—, pero sin defender la des-fusión, pues, sin re-fusión, la vida social no sería posible. Hasta las expresiones más “auténticas” necesitan de artificios estéticos para hacerse comunicables. De igual manera, “no sólo los valores sociales represivos sino también los liberadores son comunicados mediante las actuaciones culturales que están exitosamente fusionadas”.<sup>25</sup> Por tanto, la estética es la misma fragua en que pueden forjarse o derretirse los valores políticos y morales.<sup>26</sup>

Esta clase de batallas —entre lo jerárquico y antijerárquico, lo calculable y lo incalculable, lo fusionado y des-fusionado—, para Zielinski se trataría de tensiones insolubles, incluso naturales, no obstante, advierte que “cada decisión dogmática para cualquiera de sus dos polos sólo puede conducir a una parálisis”.<sup>27</sup> Así que, en nuestro empeño por denunciar el *performance* inextricablemente inserto en cada aspecto de la vida, es que por la vía estética se

23. Horkheimer y Adorno, “The Culture Industry”, 71 (la traducción es mía).

24. Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1994), 254.

25. Alexander, “Pragmática cultural”, 58.

26. Raymond Bayer, *Historia de la estética* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014).

27. Siegfried Zielinski, *Arqueología de los medios* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011), 15.

llega a desarticular tanto lo perjudicial como lo benéfico para la justicia y equidad social. Por ejemplo, al concentrarnos en las formas, es posible ridiculizar y mermar tanto el *performance* del político corrupto, como el *performance* de las demandas feministas. En un clima de desconfianza toda figura es señalada y descubierta en su *performance*, se le vacía de sentido sin proponer remplazos sólidos capaces de orientar la vida. Pareciera imperioso deslegitimar cualquier idea antes de que se arraigue y se vuelva inamovible. Hasta el momento, nos contentamos con ser cazadores, listos para evidenciar y destruir todo aquel que busque convencernos, por medio de artificios, de una idea, sin importar si es genuina o si es buena o mala; el objetivo es exponer el esfuerzo performativo, el componente “artificioso”. Es curioso que, ante el conocimiento de la inexistencia de esencias originales, nos ensañamos frente a la más mínima pista de inautenticidad, aún cuando la autenticidad pura no existe; de todas formas, surge el impulso de volverse contra todo lo que pretenda venderse como original y sin dobles intenciones. Eagleton advierte sobre el paradójico resultado de esta actitud que, en la búsqueda de opciones que se sientan reales o sean más satisfactorias, no hace sino desestabilizar, casi de manera indiscriminada, los beneficios que ya existen. Tal antifundamentalismo:

es reflejo de una cultura hedonista, pluralista y abierta que, desde luego, resulta mucho más tolerante que sus antecesoras, pero que también sirve para generar auténticos beneficios de mercado. En definitiva, este ambiente moral ayuda a que te forres con un único riesgo: el de horadar la autoridad que te garantiza el derecho a hacerlo.<sup>28</sup>

Estas actitudes caracterizan el momento posmoderno, que sería como esa grieta o espacio neutro que describe Deleuze,<sup>29</sup> en el que al desarticular o desestabilizar todo, quedamos suspendidos en la mera posibilidad, sin negar o afirmar algo en particular. El camp, como expresión antiorganizativa, se nutre de y alimenta de vuelta a este *Zeitgeist* que se vale de múltiples recursos retóricos para cuestionar y subvertir el canon, para bien o para mal. Los espacios neutros con sus desestabilizaciones son tan fructíferos precisamente porque pueden ir en cualquier dirección, y para el camp, como expresión antiorganizativa

28. Terry Eagleton, *La idea de la cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales* (Barcelona: Paidós, 2001), 115.

29. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 1994).

que los genera, aplica la misma posibilidad, pues la ironía, fuerte componente del camp y recurso retórico que le otorga su distintiva ambivalencia y poder disolvente contra la seriedad y moralidad, es transideológica; la ironía “puede ser utilizada tácticamente para defender posiciones ideológicas tanto liberales como conservadoras, dependiendo de que el ironista esté hablando contra las formas sociales establecidas o contra reformadores utópicos que tratan de cambiar el *statu quo*”.<sup>30</sup>

El camp se ajusta de manera perfecta a la indeterminación posmoderna, pues tiene el potencial para detonar críticas y un fuerte compromiso político, pero también para disolver la gravedad de las cosas e inspirar la más grande indiferencia; puede cuestionar la posición de las élites, pero también reforzar un orden jerárquico al crear su propio mecanismo de distinción; puede destruir para luego edificar, o simplemente destruir por el solo placer cínico de desgarrar las ingenuas ilusiones que se hacen las personas sobre sí mismas; es frívolo, pero su frivolidad puede nacer de un profundo dolor; puede ser vulgar y elegante (camp bajo y alto),<sup>31</sup> etcétera.

Para Fernández, el posmodernismo es un desmontaje de la modernidad, crea las desestabilizaciones necesarias para abrir paso a nuevos modelos ideológicos, pero no los propone.<sup>32</sup> Sin embargo, en la posmodernidad, como un terreno tanto de indeterminación como de posibilidades, se formaría con mayor fuerza un ideal que definiría el *Zeitgeist* de la ultramodernidad como próximo periodo histórico. Así, desde el flanco simbólico, y en el mejor de los casos, las des-fusiones dramáticas contribuirían a la demolición de las concepciones más arraigadas que obstaculizan la materialización de una nueva realidad soñada por la ultramodernidad. Dicha etapa...

considera que la búsqueda de la felicidad humana es el problema más urgente, profundo y complejo [...] propone la transformación de la indiferencia de la sociedad [...] evolucionando de una mercantilista, regionalista y cortoplacista a una nueva forma organizativa, [...] apostando al desarrollo sostenible desde el equilibrio

30. Hayden White, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 46.

31. Christopher Isherwood, *The World in the Evening* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999).

32. Agustín Fernández, *Teoría general de la basura. Cultura, apropiación, complejidad* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018).

ecológico y demográfico que permita mejores condiciones de vida [...] En este periodo se plantea una revalorización de la cultura del trabajo.<sup>33</sup>

El camp es una expresión cultural que le viene como anillo al dedo a la posmodernidad al sembrar la incertidumbre y abrir, con su ironía y abigarramientos estéticos, espacios inestables llenos de tensiones dicotómicas en los que se pueden sopesar y reevaluar las creencias más arraigadas (buenas o malas), después de la decepción que se ha experimentado con la modernidad. No obstante, es importante señalar que podemos recurrir a esta clase de expresiones culturales para crear esos espacios indeterminados de cierta libertad creativa, mas no exigirle una respuesta definitiva o de un claro posicionamiento político y moral, de lo contrario no sería capaz de proporcionarnos esos espacios. El camp funciona como catalizador de la energía necesaria para poner en marcha una mecánica cultural que alterna entre significados; la inestabilidad que produce es movimiento y posibilidad, no solución. Si se dedicara a darnos respuestas definitivas o subordinarse a una determinada posición política o moral, entonces nuestros objetos culturales quedarían en reposo, no habría cambios ni evoluciones y se endurecerían como las expresiones del *Kitsch*.<sup>34</sup> En este sentido, el camp es una expresión prepolítica, es decir, detona procesos de resignificación y transformación cultural, ya que existe una importante agencia para gestar la posibilidad de echar a andar con posterioridad una transformación social o política, pero se encuentra un paso atrás de esa responsabilidad de posicionamiento explícito.

### *Discusiones finales*

A lo largo de este trabajo hemos constatado que uno de los factores que estimulan la sensibilidad camp, y que ésta a su vez fortalece de vuelta, es la des-fusión dramática. Se trata de un fenómeno que, entre otras consecuencias, nos hace conscientes de los despliegues performativos a los que recurrimos para producirnos como personas y para persuadir a otros de creer en la legitimidad de determinadas concepciones. Lo cual nos lleva a un escenario en el que el conocimiento de los mecanismos que participan en la producción

33. Rosa Isabel Medina, "Derechos humanos en México: entre la modernidad, posmodernidad y ultramodernidad", *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales* 29, núm. 57 (2020): 160-178, 165.

34. Hermann Broch, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte* (Barcelona: Tusquets, 1970).

de individuos y sociedades, así como puede liberar para construirnos y llevar nuestras vidas de otra manera, también tiene el poder de encaminarnos hacia la resignación cínica sin esperanzas, donde las identidades y las configuraciones sociales las vemos desde una visión mecanicista, como producto de las dinámicas de producción y consumo cultural. Esta segunda posibilidad es consecuencia del “segundo desencantamiento”, fenómeno en el que “consensuar puede definirse como una posición de sabiduría o como el lamentable triunfo del capitalismo imperialista”,<sup>35</sup> es decir, reconocemos la relevancia de las fuerzas sociales que a menudo nos superan y terminan permeando en los aspectos más íntimos de nuestras vidas; pero, además de reconocer estas fuerzas, creemos que ya no hay más en la vida que pueda resistírseles o cambiarlas. Los aparatos del capitalismo han funcionado a la perfección, han conseguido universalizarse e impregnar cada rincón al grado de desmoralizar a una buena parte de la sociedad, incluso prescindiendo de los sustentos ideológicos cada vez más menoscabados por las des-fusiones dramáticas. A pesar de destruir su *performance*, difícilmente avistamos una salida que no conlleve una ardua batalla llena de sufrimientos, por tanto, cedemos a una visión resignada y cínica sobre el funcionamiento de la sociedad, tomando sus mecanismos como ineludibles, sin que esto signifique creer que, en efecto, lo sean. En este sentido, Žižek asegura que:

Hay dos formas de entender la tesis de que vivimos en un mundo postideológico: o la tomamos en un sentido postpolítico ingenuo (liberados finalmente del lastre de las grandes narrativas y causas ideológicas, podemos dedicarnos a resolver pragmáticamente problemas reales), o, de manera más crítica, la tomamos como signo del cinismo predominante de hoy (el poder actual ya no necesita un aparato ideológico consistente para legitimar su gobierno; puede darse el lujo de enunciar directamente la verdad obvia —búsqueda de ganancias e imposición brutal de intereses económicos).<sup>36</sup>

35. Augé, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, 48.

36. “There are two ways to understand the thesis that we live in a post-ideological world: either we take it in a naive post-political sense (finally liberated from the burden of great ideological narratives and causes, we can dedicate ourselves to solving pragmatically real problems), or, in a more critical way, as a sign of today’s predominant cynicism (today’s power no longer needs a consistent ideological edifice to legitimize its rule; it can afford to state directly the obvious truth—search for profits, brutal imposition of economic interests)”, en Slavoj Žižek, *Enjoy your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out* (Nueva York: Routledge, 2012), IX (la traducción es mía).

Es aquí donde el lado más cómico y absurdo del camp que se comparte en redes sociales se convierte en un fetiche que nos permite hacer frente a una dura realidad. Después de la desilusión, una vez que se acepta y se regocija en sus derrotas, el camp insiste en concentrarse en las formas, y ve de frente el “modo absurdo en que nos ocultamos a nosotros mismos en el caso de que nos resistamos a aceptar la realidad”.<sup>37</sup> Así que, contrario a lo que se pudiera creer, “los fetichistas no son soñadores perdidos en sus mundos privados, son completamente ‘realistas’, capaces de aceptar la forma en que efectivamente son las cosas”.<sup>38</sup> Muchas expresiones del camp, que en el fondo surgen de un dolor e impotencia frente a los órdenes hegemónicos, pueden paliar los sinsabores de nuestra época, así como extraer un inusitado placer que, sin avistar otra salida, utilizamos para entregarnos con actitud cínica al poder de un neoliberalismo salvaje que sobaja a las personas, tratándolas como *commodities*. Terminamos por abandonarnos al goce o “*jouir* en su imbecilidad superyoica”;<sup>39</sup> este goce se convierte en nuestro calmante ante las diversas miserias de la vida, aun reconociéndolas y viéndolas todos los días de frente.

Por lo anterior, Žižek señala que antes en lo público guardábamos las apariencias y en lo privado desatábamos nuestros deseos; pero ahora, en lo público somos arrojados y alzamos la voz, mientras que en lo privado nos encontramos de manera sorpresiva conservadores y temerosos. Vivimos en una época de gran libertad de expresión, pero sin una traducción sustancial y efectiva en el funcionamiento del mundo. Justo como el bufón de la corte, empleado por el rey, quien era libre de decir lo que quisiera, pero sin decírselo a nadie más que al rey; el discurso del bufón era libre porque el bufón, como sujeto político, no era libre.<sup>40</sup> De la misma manera se ha insistido en que las expresiones del camp son tan irreverentes y parecen tan libres porque en realidad las personas que las crean son sujetos oprimidos.<sup>41</sup>

37. José Ismael Gutiérrez, “Entre el realismo y la estética camp: los espacios hollywoodenses en la narrativa negra norteamericana”, *Anuari de Filologia. Llengües i Literatures Modernes*, núm. 9 (2019): 11-44, 20.

38. “fetichists are not dreamers lost in their private worlds, they are thoroughly ‘realists’, able to accept the way things effectively are”, en Žižek, *Enjoy your symptom!*, X (la traducción es mía).

39. “the *jouir* in its superego imbecility”, en Žižek, *Enjoy your symptom!*, XVII (la traducción es mía).

40. Metahaven, *Can Jokes Bring Down Governments?: Memes, Design and Politics* (Moscú: Strelka Press, 2013).

41. Daniel Harris, *The Rise and Fall of Gay Culture* (Nueva York: Ballantine Books, 1999).

Así como el humor que encontramos en el camp ayuda a depurar el dolor, también es capaz de depurar el peligro para los órdenes establecidos, ya que anular las concepciones morales que alimentan el enojo y la indignación tiende a desactivar la movilización política. El camp puede ofrecer un sosiego parecido al de los carnavales, donde por un día todo era diversión, excesos, puestas en escena disruptivas y burlas contra las figuras del poder dominante. Sus juegos con las formas y los disfraces se oponían al poder de manera indirecta, y aunque ese carácter subversivo no pasaba desapercibido, era preferible dejar que el pueblo jugara a rebelarse con sus puestas en escena —que liberaran presión en días de fiesta— a prohibirlas por completo y correr el riesgo de que explotaran para rebelarse de verdad, esta vez sin chistes ni disfraces simpáticos, sino con una absoluta furia y seriedad.<sup>42</sup> Al seguir esta idea, Han afirma que “quien actúa rompe con lo que existe y pone en el mundo algo nuevo, algo completamente diferente. Para ello debe vencer una resistencia. El juego, en cambio, no interviene en la realidad”.<sup>43</sup> Según Han, el muro de Berlín cayó porque la gente dijo “¡basta!”, pero ahora “somos demasiado dependientes de la droga digital, y vivimos aturdidos por la fiebre de la comunicación, de modo que no hay ningún ‘¡Basta!’ , ninguna voz de resistencia”.<sup>44</sup>

Podría decirse que todos los días son carnavalescos; mediante un *smartphone* se puede acceder a pequeñas dosis de juego y entretenimiento, desde las más mordaces hasta las más vanas, o desde un camp frívolo-serio —que juega y disuelve la gravedad de asuntos socialmente apremiantes, combinación en la que existe mayor posibilidad de reflexión crítica— a un camp frívolo-frívolo —que juega con formas y poses que ya son consideradas, sin ayuda del camp, superficiales; tómese de ejemplo la manera en que se juega en redes sociales con la teatralidad del estrambótico universo del entretenimiento y con las poses histriónicas de celebridades icónicas—, respectivamente. Son expresiones que ayudan a liberar tensión para continuar con el curso regular de la vida social. De esta manera, el camp en redes sociales, así como es capaz de develar las arbitrariedades e incongruencias de las sociedades, también se convierte en creador de absurdos muy entretenidos que el mundo puede consumir; de la misma forma en que el *performance drag* pasó de ser una expresión disruptiva

42. James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia* (Ciudad de México: Era, 2004).

43. Byung-Chul Han, *No cosas: quiebras del mundo de hoy*, trad. Joaquín Chamorro Mielke (Ciudad de México: Penguin Random House, 2021), 23.

44. Han, *No cosas*, 40.

a ser una opción de entretenimiento aceptable para despedidas de solteras o festejos del día de las madres, como un camp que ha sido “apropiado”, o como un camp “pop”.<sup>45</sup> Pero no dejan de ser expresiones correspondientes a una sensibilidad que disfruta del artificio y la teatralidad. Lo que hacen estas etiquetas o clasificaciones, como camp “pop” o “lite”, sería más bien ayudarnos a distinguir los posibles cauces de una sensibilidad juguetona que en sus primeros impulsos no está atada a un fin particular, posición política o moral, ya que “lo camp se niega a aferrarse a un único posicionamiento axiomático”.<sup>46</sup>

Algo similar a las apropiaciones descritas ocurre con las expresiones histriónicas de los internautas. Éstos han adoptado el gusto de teatralizar sus infortunios o su cotidianeidad en publicaciones cargadas de un dramatismo juguetón hasta convertirlas en ficcionalizaciones, en una puesta en escena de nuestras puestas en escena o de nuestros dramas sociales. De alguna manera, a pesar de su apariencia frívola, estas expresiones terminan arrojando una visión esclarecedora de nuestras prácticas culturales y de lo que somos como individuos. Notaremos que estas expresiones contienen ya dos posibilidades: plácida diversión y la detonación de reflexiones críticas. Estas expresiones se constituyen como valiosas oportunidades para una resignificación cultural que más adelante incida en transformaciones sociales y políticas —transformaciones que en el mejor de los casos contribuyan al bienestar colectivo, no a su detrimento—, así como placebos útiles para mantener el orden conocido. En esta última posibilidad la hegemonía parece adaptarse a las redes sociales, pero no es que se adapte a ellas, más bien las asimila a su orden junto con la creatividad de sus internautas —una creatividad bastante fácil de explotar ahora que “el motor económico principal es [...] la producción cultural, es decir, la producción, distribución y consumo de objetos y servicios semiótico-estéticos”—;<sup>47</sup> las absorbe social, económica y políticamente, de la misma forma en que el camp, desde la creatividad homosexual, fue absorbido por la industria del entretenimiento al tiempo que la misma comunidad homosexual permanecía marginada.<sup>48</sup> Al incorporar el lenguaje de las redes sociales, la hegemonía vende la idea de una

45. Will Brooker, *Batman Unmasked: Analyzing a Cultural Icon* (Londres: Continuum, 2000).

46. Gutiérrez, “Entre el realismo y la estética camp”, 23.

47. Juan Antonio Roche, “La creatividad como exponente de las contradicciones sociales y culturales contemporáneas. Aproximación a su concepto desde la Teoría Sociológica”, *International Review of Sociology* 28, núm. 2 (2018): 298-320, 306.

48. Matthew Tinkcom, *Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema* (Durham: Duke University Press, 2002).

gran revolución digital, cuando en realidad recurre al gatopardismo; cambiarlo todo para que nada cambie con tal de mantener su posición privilegiada.<sup>49</sup>

Sin importar lo políticas o apolíticas, disruptivas o asimiladas, que resulten ser las nuevas expresiones del camp en redes sociales, sería erróneo demonizar y achacar nuestros males a los juegos estéticos que se producen en la actualidad. Las expresiones irónicas, artificiales y estrambóticas tienen tanto potencial precisamente porque generan la posibilidad de barajar un sinfín de posibilidades. El camp, más que una estética con estandarte político, es una sensibilidad que actúa como el motor que echa a andar el flujo y transformación simbólica; remueve las aguas, pero sin definir necesariamente los cauces que puedan seguir. Pero, resulta paradójico que renegar de un compromiso o seriedad política es lo que hace del camp una expresión de grandísimo potencial político. Y es que incluso mantenerse al margen de lo político, ya es político. Así, desde los márgenes, el camp encuentra la libertad necesaria para crear un gran paréntesis o limbo estético de tensiones dicotómicas del cual se pueden extraer nuevas resignificaciones o perspectivas que, saliendo de ese limbo estético y viajando de vuelta a un modo de pensamiento moral y utilitario, nos ayuden ahora sí, de manera explícita, a proponer o decidir nuestro posicionamiento o formas de asir la vida. Claro, si es que logramos salir de ese paréntesis tan entretenido, tan seductor que nos invita a disfrutar las bondades de ese refugio fetichista en el que, observando la realidad en forma descarnada, decidimos gozar con cierto cinismo, siendo permanentemente irónicos, desilusionados y sin decantarnos por un sentido o hilo conductor que estructure nuestra vida. Como menciona Fernández:

La ironía, la parodia, la autoconciencia y el cinismo como herramientas políticas que, para echar abajo las máscaras absolutistas de la modernidad, y que tan bien articuló el posmodernismo, llega ahí a su fin en tanto en cuanto una vez desmontado el Gran Relato moderno aparece la pregunta, ¿y ahora qué?<sup>50</sup>

Según Fernández, estos comportamientos producen una especie de fuga asintótica como muerte de la verdad en la posmodernidad, porque con todos los quiebres y desestabilizaciones pretende encontrar la verdad, abre vías

49. "Cambiarlo todo para que nada cambie", alusión a la obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *El gatopardo* (Barcelona: Anagrama, 2019).

50. Fernández, *Teoría general de la basura*, 253.

para encontrar la verdad y se acerca de manera indefinida a ella, pero nunca la encuentra. Sería esta inercia infecunda la que se debe vencer (siempre y cuando el propósito sea movernos hacia formas de vida más satisfactorias, pues al final de cuentas no se puede obligar a nadie a buscar su supervivencia o a edificar para sí lo que creemos debería ser una vida sana y satisfactoria).

Aunque el panorama que describimos tenga sus peculiaridades, lo que subyace a estos procesos no sería nada nuevo. Se ha observado que en cada transición histórica las sociedades pasan por fases de desencantamiento y reencantamiento, y procesos intermedios de desconcierto y confusión. Las formas van perdiendo poder, sentido, se van vaciando y buscamos otras formas significativas, que estén bien fusionadas y sean capaces de brindar un sentido a la vida y a las acciones de las personas. Hoy, muchas de las expresiones del camp (como mentira que dice la verdad),<sup>51</sup> por medio de su supuesta frivolidad y cinismo, en realidad están en busca de un nuevo reencantamiento. Sin embargo, el camp no es la respuesta, es una expresión sintomática de nuestra búsqueda por lo real o, mejor dicho, por la redefinición de lo “real” o “auténtico”. Es decir, buscamos formas que nos llenen de sentido hasta que éstas vuelvan a vaciarse y tengamos que buscar otras nuevas significativas (fusionadas) que infundan a la vida nuevos propósitos e ideales. Pero, si se desea salir de la incertidumbre, o de esa “fuga asintótica”, e instrumentalizar el potencial del camp como herramienta política, la solución no depende de encuadrar una sensibilidad juguetona —casi como un ‘ello’ ajeno a la idea del bien y el mal y, en cierta medida, libre— desde una posición o agenda política determinada, sino de nuestro propio regreso a un pensamiento serio y ordenado que nos permita evaluar y hacer algo con todas las reflexiones e ideas que pudieran encontrarse en los pequeños espacios de libertad que generan esta clase de expresiones. Existen espacios sumamente estructurados y por ello, pertinentes para ciertas empresas; otros, desestructurados y ambivalentes que aportan otras bondades; dejemos al camp en paz, en libertad, en su indeterminación, y decidamos nosotros qué hacer con las ideas que se puedan recuperar de ese limbo creativo donde reinan las des-fusiones dramáticas y tensiones dicotómicas que oponen resistencia a los juicios categóricos de un mundo que cree estar seguro de lo que es y lo que quiere, de lo que está bien o mal. ❀

51. Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (Nueva York: Routledge, 2005).



## INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*Directora*

Angélica Velázquez Guadarrama

ALBERTO DALLAL, RITA EDER ROZENCWAIG, FAUSTO RAMÍREZ ROJAS, AURELIO DE LOS REYES, JULIO ESTRADA, ALICIA AZUELA DE LA CUEVA, MARTHA FERNÁNDEZ GARCÍA, ROGELIO RUIZ GOMAR, MARIE-ARETI HERS, CLARA BARGELLINI, GUSTAVO CURIEL MÉNDEZ, ELIA ESPINOSA LÓPEZ, LOUISE NOELLE, ARTURO PASCUAL SOTO, PABLO ESCALANTE GONZALBO, ARNULFO HERRERA CURIEL, EMILIE CARREÓN BLAINE, DIANA MAGALONI KERPEL, JAIME CUADRIELLO, MARÍA ELENA RUIZ GALLUT, RENATO GONZÁLEZ MELLO, CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ, MARÍA DE LA LUZ ENRÍQUEZ RUBIO, LETICIA STAINES CICERO, MARÍA TERESA URIARTE, MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL, ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA, PETER KRIEGER, PATRICIA DÍAZ CAYEROS, JESÚS GALINDO TREJO, ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA, HUGO ARCINIEGA, PABLO F. AMADOR MARRERO, CONSUELO CARREDANO, DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN, LAURA GONZÁLEZ, FERNANDO BERROJALBIZ, LINDA BÁEZ RUBÍ, OSCAR FLORES FLORES, DAVID M. J. WOOD, ROBERT MARKENS, GENEVIÈVE JEANINE ALICE LUCET, HELENA CHÁVEZ MC GREGOR, DANIEL MONTERO FAYAD, DENISE FALLENA MONTAÑO, RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA, GONZALO ALEJANDRO SÁNCHEZ SANTIAGO, JOAQUÍN BARRIENDOS, HIRAM VILLALOBOS, YARELI JAIDAR, ELSA ARROYO, DAFNE CRUZ PORCHINI, LUIS ADRIÁN VARGAS SANTIAGO, CLAUDIO MOLINA, FLORENCIA SCANDAR, MÓNICA AMIEVA, SANDRA ZETINA OCAÑA, NORA ARIADNA PÉREZ CASTELLANOS, OMAR OLIVARES, CLAUDIA GARAY MOLINA.

*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*,  
volumen XLVI, número 125 (otoño de 2024)  
se terminó de imprimir el 27 de septiembre de  
2024, en los talleres de Offset Rebosán, S.A.  
de C.V. Composición tipográfica: El Atril Ti-  
pográfico, S.A. de C.V. El tiraje consta de 500  
ejemplares.