Disertaciones históricas y estéticas desde la academia

Sofía Gamboa Duarte · Coordinadora

Ilustración de Helena Guzmán Gamboa

UNIVERSIDAD DE COLIMA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS
"FRANCISCO GARCÍA SALINAS"

Disertaciones históricas
y estéticas desde la academia

enfoque académico

Universidad de Colima
Dr. Christian Jorge Torres Ortiz Zermeño, Rector
Mtro. Joel Nino Jr., Secretario General
Mtro. Jorge Martínez Durán, Coordinador General de Comunicación Social
Mtro. Adolfo Álvarez González, Director General de Publicaciones
Mtra. Irma Leticia Bermúdez Aceves, Directora Editorial

Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas"
Dr. Rubén de Jesús Ibarra Reyes, Rector
Dr. Ángel Román Gutiérrez, Secretario General
Dr. Hans Hiram Pacheco García, Secretario Académico
Dr. Jorge Alejandro Vázquez Valdez, Responsable del Programa Editorial

Disertaciones históricas
y estéticas desde la academia

Sofía Gamboa Duarte
Coordinadora

UNIVERSIDAD DE COLIMA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS FRANCISCO GARCÍA SALINAS

© Universidad de Colima, 2025
Avenida Universidad 333
C.P. 28040, Colima, Colima, México
Dirección General de Publicaciones
Teléfonos: (312) 31 61081 y 31 61000, ext. 35004
Correo electrónico: publicaciones@ucol.mx
www.ucol.mx

ISBN electrónico: 978-607-8984-79-4
DOI: 10.53897/LI.2025.0014.UCOL
5E.1.1/317000/004/2025 Edición de publicación no periódica

© Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas", 2025
Jardín Juárez 147, Centro Histórico,
C.P. 98000, Zacatecas, Zacatecas, México
Teléfonos: 492 92 22001 y 492 92 22460, ext. 105
Correo electrónico: contacto@uaz.edu.mx
www.uaz.edu.mx

ISBN electrónico: 978-607-555-252-1

Derechos reservados conforme a la ley
Publicado en México / *Published in Mexico*

Este libro está bajo la licencia de Creative Commons , Atribución – NoComercial – CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Usted es libre de: Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato. Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material bajo los siguientes términos: Atribución: Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial: Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual: Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution – NonCommercial – ShareAlike 4.0 International License.

You are free to: Share: copy and redistribute the material in any medium or format. Adapt: remix, transform, and build upon the material under the following terms: Attribution: You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. NonCommercial: You may not use the material for commercial purposes. ShareAlike: If you remix, transform, or build upon the material, you must distribute your contributions under the same license as the original.

Imagen de portada: *Nudo eclesial de supersticiones quemadas* (tinta sobre papel 15x20 cm, 2024), de Helena Guzmán Gamboa.

Proceso editorial certificado con normas ISO desde 2005
Dictaminación doble ciego y edición registradas en el Sistema Editorial Electrónico PRED

Registro: LI-002-25
Recibido: Enero de 2025
Publicado: Abril de 2025

Índice

Prólogo 7

Introducción 9

Historia

La controversia pascual en Irlanda o las vicisitudes
por la unidad eclesial, siglos VI y VII 14
Francisco Javier Gamboa Félix

Reflexión teórica y conceptual en la investigación histórica urbana
de las ciudades novohispanas 27
Efrén Montoya Ortega

Entre la oligarquía y la región: El campo social minero
en Zacatecas durante las reformas borbónicas 43
Daniel Canché Villarreal

El ideal urbanístico de los ilustrados.
La configuración de una ciudad minera 57
Lidia Medina Lozano y Álvaro Luis López Limón

El gabinete antirrábico y el control de los animales domésticos
en la ciudad de Zacatecas a finales del siglo XIX y principios del XX 78
Hesby Martínez Díaz

Representaciones del moro y el cristiano en las morismas de Bracho 96
Ilse Guadalupe Jaramillo Luna

Eva Perón y el voto femenino:
Análisis desde el liderazgo y los discursos 119
Dania de los Ángeles Trejo Retiz

La homogeneidad fisonómica como pérdida de identidad espacial 132
Reyna Valladares Anguiano, Susana Aurelia Preciado Jiménez y Martha Eugenia Chávez González

Estética

Trazando el universo interior: El enfoque poético y místico de Pascual Hijuelos en la obra abstracta *Canto Renovo 1* 152
Grecia Jacqueline Saucedo Barragán

Entre el academicismo y la tradicionalidad: Análisis estético sobre la obra de Ismael Guardado a través de su pintura *Trensamiento de pedernal,* 2001 164
Ana Cristina Gurrola Robledo

Anatomie d'un Reve: Claude Weisbuch en el museo "Pedro Coronel"..... 181
Martina de Jesús Riva Palacio Villagrana

La interrogación de la duda: Una exploración artística de Omar Rodríguez-Graham en el Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez".... 194
Leticia Flores Sánchez

El trasfondo de una tempestad 208
Lesli Yanzet Campos Morales

La *Ventana* de Francisco Almaraz 227
Emmanuel Ramos Bañuelos

Análisis sobre la estética y la sostenibilidad del urbanismo, paisajismo y arquitectura en Turquía 243
Sofía Gamboa Duarte

La imagen y otras artes como elementos didácticos en la enseñanza de la literatura 271
Carlos Flores Cortés

Semblanzas 290

Prólogo

Pensar la vida, pensar el arte

En cada una de las sesiones de la unidad de aprendizaje "Estética", en la Universidad Autónoma de Nuevo León, me propongo despertar el interés de los estudiantes por pensar, reflexionar, analizar sobre el ser y quehacer de la profesión artística. Les digo a los estudiantes del quinto semestre de las licenciaturas en arte teatral y danza contemporánea:

> Hace dos años, cuando ingresaron a este plantel, tenían una idea básica de lo qué es la cultura, el arte, el teatro, la danza. Quiero pensar que, entonces, tenían esa idea elemental. Cuatro semestres después, el estudio y la experiencia han debido transformar esa idea original con la que comenzaron sus estudios. Es imprescindible que conformen una noción sobre la cultura y las artes; esa noción condiciona el tránsito por el cual se van a desempeñar profesionalmente.

En la medida que expongo mi clase, cada mañana, me pregunto si todo lo que les digo tiene sentido para cada uno de ellos. Poco a poco me invade la desilusión porque no encuentro un modo natural de vincularme con ellos. Los veo sentados y me concentro en los más atentos, aquéllos que esperan palabras de sabiduría con las cuales llenar sus cuadernos escolares. Me siento, así, investido de una autoridad que no merezco: soy un periodista cultural que sólo ha procurado aprender y prepararse para una aproximación adecuada a la cultura y a las artes para informar sobre estos temas humanísticos, para analizarnos, para tender puentes de comprensión y de disfrute con los espectadores. Por fortuna, me detengo y suelo invitar a mis clases a expertos auténticos en la materia: filósofos, historiadores del

arte, investigadores culturales y artistas que hacen de sus procesos creativos desarrollos de investigación. Estas experiencias me permiten establecer condiciones adecuadas y conexiones nuevas entre los estudiantes y yo. Legitimado por los invitados, puedo hablar con los estudiantes libremente y las preguntas y respuestas fluyen con naturalidad y con conclusiones compartidas: las artes son tan esenciales y tan indispensables como las ciencias de la salud y las ciencias exactas. Las artes son un modo de conocimiento. Y lo que pretendo es que les haga sentido advertir que lo que se necesita es pensar. Aprender una técnica de expresión artística, pero arroparla con un sentido y con una conciencia crítica de quién se es como persona y como creadores. Arroparla con estudio y razonamientos. Preguntarse.

Disertaciones históricas y estéticas desde la academia es un ejercicio ejemplar en este contexto de la experiencia del proceso enseñanza-aprendizaje universitario que me permito compartir. Dotar de condiciones e instrumentos de investigación a los estudiantes de licenciatura, en este caso de historia, de la Universidad Autónoma de Zacatecas, ha sido sin duda alguna obligación complida que han llevado más allá de sí misma por estar fundada en un compromiso genuino y ha desembocado en una iniciativa sumamente valiosa como este volumen en el que alumnos y profesores presentan sus estudios, tan diversos y plurales, en un diálogo de colegas en formación (precisamente un profesor está formando a un futuro colega) que de manera conjunta construyen un mosaico, una collage de conocimientos: perspectivas que explican, desde la historia y la filosofía del arte, tanto procesos complejos colectivos de desarrollo de las sociedades en la humanidad como la sucesión íntima y profunda de sensibilidades que hacen a un pintor elaborar sus abstracciones o a arquitectos anónimos levantar maravillas a través del manejo del volumen y el espacio.

Disertaciones históricas y estéticas desde la academia es tan motivante que ya no sólo me propondré despertar el interés de los estudiantes por pensar, reflexionar, analizar sobre el ser y quehacer de la profesión artística en la universidad.

Dr. Celso José Garza Acuña
Universidad Autónoma de Nuevo León

Introducción

La formación del estudiantado en las prácticas de investigación, desde la vida académica cotidiana, es un pilar fundamental para el desarrollo del pensamiento crítico y la construcción de un conocimiento sólido en distintas áreas de especialización. Es por ello que la antología *Disertaciones históricas y estéticas desde la academia*, pretende constituir una sólida plataforma que busca resaltar el potencial investigativo de estudiantes de nivel licenciatura, específicamente de la licenciatura en historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas. La iniciativa de construir discursos publicables a partir de investigaciones originales, no sólo se enfoca en la recopilación de los resultados obtenidos, conformados como artículos, sino que también tiene como objetivo principal crear un espacio donde las voces de estudiantes puedan ser escuchadas y valoradas dentro del ámbito académico reconocido por instituciones de prestigio universitario.

En el contexto actual de calidad académica internacional, la investigación es considerada como un componente esencial de la educación superior, es por ello que la presente antología pretende empoderar a jóvenes principiantes en la investigación y a sus propuestas de estudio, destacando la relevancia de sus aportaciones a partir de su trabajo dentro y fuera de las aulas. Al ofrecer un espacio para la publicación de investigaciones en una antología, se fomenta un ambiente de aprendizaje donde el estudiantado puede poner en práctica y perfeccionar sus habilidades para la detección de temas de interés, el análisis y la redacción.

El proceso de investigación y escritura no se limita a la redacción de un trabajo final para aprobar un curso académico o conformar un artículo publicable, sino que implica la experiencia de

investigación en su totalidad, desde la formulación de preguntas relevantes sobre temas de estudio poco explorados o sin examinar, hasta el análisis crítico de fuentes, trabajo de campo, de archivo y la presentación adecuada de resultados como ponencia y como ensayo para su publicación. Al participar en este proceso, el estudiantado de licenciatura desarrolla habilidades y competencias clave de gran utilidad para su formación académica y la vida profesional como posibles estudiantes de posgrado.

La presente antología es el resultado de convocar a los estudiantes, a través de las clases de distintas materias de la licenciatura en historia, a llevar a cabo proyectos de investigación para ser presentados como ponencias ante la mirada y la escucha crítica de su propio grupo. Seis investigaciones que, a la vez, fueron trabajadas de manera profesional para su publicación en este volumen. Al promover así el trabajo de investigación deseamos contribuir a formar una generación comprometida con la búsqueda de conocimiento y la comprensión profunda de la historia y de la estética, desde la Academia de Historia del Arte.

Este proyecto no sólo implica guiar al estudiantado por el camino de la investigación formal, sino también hacia la vinculación con la sociedad al compartir los resultados de sus investigaciones en una publicación formal. La conexión con la comunidad es muy importante porque implica compartir sus conocimientos y sus propios descubrimientos; mediante estas aportaciones se fomenta un diálogo enriquecedor entre academia y comunidad. Al involucrarse en proyectos sobre temas sociales y culturales, el joven investigador puede aplicar sus conocimientos de manera práctica en un entorno actual y real; a la vez, puede convertirse en agente de cambio al generar un impacto positivo en dicho entorno a partir de sus propios análisis.

Este proceso hasta ahora señalado, no sólo enriquece el aprendizaje individual de cada estudiante, sino que también fortalece la comunidad académica y social al establecer puentes entre la teoría y la práctica con resultados concretos de fácil divulgación. Al presentar sus investigaciones a un público más amplio, se tiene la oportunidad de recibir retroalimentación y de involucrarse en discusiones que pueden ampliar su perspectiva y enriquecer

su trabajo. Por otra parte, al fomentar la vinculación con diversas comunidades, se promueve un sentido de responsabilidad social, fundamental para la formación de profesionistas comprometidos con su entorno. Así pues, la presente antología no sólo es un reflejo del esfuerzo académico, sino también un testimonio del potencial transformador de la investigación cuando se comparte y se aplica en contextos reales.

En este volumen se incluyen también aportaciones de ocho docentes con un compromiso firme ante la formación de estudiantes en investigación. Mediante un ejercicio de colaboración entre la Universidad Autónoma de Zacatecas y la Universidad de Colima con el objetivo de combinar esfuerzos y recursos para elevar la calidad de los artículos conjuntados, se logró una coedición bajo el compromiso compartido por alcanzar los más altos estándares en el rigor académico internacional y en el desarrollo de habilidades esenciales en los alumnos para la investigación.

Con la finalidad de lograr y garantizar la calidad en los contenidos de la presente publicación, se implementaron los procedimientos que aseguran la rigurosidad y la integridad de las prácticas de evaluación, como el análisis de similitudes y uso de inteligencia artificial, así como la implementación de arbitrajes por pares ciegos. Estas metodologías no solo permiten una evaluación objetiva, sino que también promueven un ambiente de confianza y respeto en la comunidad académica. Al asegurar que se publiquen investigaciones que cumplan con criterios de excelencia académica, se fomenta una cultura de responsabilidad y compromiso con la producción de conocimiento.

Por otra parte, tenemos la firme convicción de que es esencial involucrar a estudiantes egresadas y egresados en el ámbito de la investigación, ya que su participación activa enriquece el diálogo académico y contribuye también a la creación de redes de apoyo y colaboración que fortalecen una comunidad de investigación. Al haber vivido la experiencia formativa, el estudiante egresado tiene una perspectiva única que puede aportar nuevas visiones y propuestas de investigación; alentar a quienes han transitado por las aulas a continuar investigaciones a compartir experiencias fomenta un contexto donde el conocimiento se construye de manera

colectiva. Este proceso enriquece la formación de estudiantes actuales y del colectivo docente, al conocer las nuevas dinámicas y enfoques empleados por dos egresadas y dos egresados. Además, la integración de la comunidad egresada en actividades de investigación promueve una cultura de aprendizaje continuo donde cada integrante se siente motivado a contribuir e innovar.

Finalmente, cabe destacar que, al consolidar esta antología como un espacio para las voces emergentes en la academia, se fomenta la creación de una cultura de investigación más inclusiva y diversa. Cada artículo es una invitación a seguir explorando y compartiendo, puesto que la búsqueda del conocimiento es un viaje continuo que enriquece tanto a quienes lo emprenden como a la comunidad en su conjunto. De este modo reafirmamos nuestro compromiso con una academia que se nutre de la colaboración, el respeto y el deseo de transformar la realidad a través del saber.

Sofía Gamboa Duarte
Coordinadora

Historia

La controversia pascual en Irlanda o las vicisitudes por la unidad eclesial, siglos VI y VII

Francisco Javier Gamboa Félix

A modo de introducción

El tema de mayor envergadura histórica, sociocultural y teológica que tuvo lugar en la iglesia en Irlanda durante los siglos VI y VII, relativamente poco tiempo después del inicio de la cristianización de la isla,[1] fue la desavenencia sobre la fecha de celebración de la Pascua, siendo la primera corriente externa que irrumpió en la vida eclesial hiberniana y terminaría transmutando drásticamente su índole.

En el presente ensayo, dividido en tres bloques, abordó esta cuestión de manera global. Dedico el primero a una exposición sobre las primeras dos etapas de la controversia pascual y el cuartodecimanismo, suscitados a partir del siglo II en Asia Menor, por ser este el origen e influencia próximos de la problemática celta;

[1] Por el *Epitoma Chronicon* (443-455) de Próspero de Aquitania, se sabe que ya había cristianos en Irlanda a principios del siglo V, pues su existencia fue "uno de los motivos de la primera misión conocida en un país más allá de la frontera del Imperio Romano de Occidente. En 431, el diácono Paladio, quizás de la iglesia de Auxerre, fue consagrado obispo y enviado a Irlanda por el Papa Celestino", labor que no rindió frutos: Thomas Charles-Edwards, *Early Christian Ireland*, Cambridhe, University Press, 2000, pág. 187. Por otra parte, Beda complementa la información y asevera que "en el octavo año de su Imperio [de Teodosio el Menor], Paladio es enviado [...] a los escotos que ya creían en Cristo, como primer obispo": Beda el Venerable, *Historia eclesiástica*, Libro. I, cáp. 13, Madrid, Akal, 2013, pág. 65.

en el segundo bloque discuto acerca del carácter local del cristianismo celta, su celebración de la Pascua a la sazón, su antagonismo con Roma y el desarrollo de la disputa; mientras que en el último considero su punto culminante: el sínodo monacal convocado en Whitby en 664.

Este singular episodio en la historia del cristianismo en Irlanda ha sido valorado con amplitud por el colectivo historiográfico-eclesiástico anglosajón del área de estudios altomedievales, y escasamente por sus homólogos de lengua española. La fuente primaria *ad hoc* es la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* (*Historia eclesiástica del pueblo de los anglos*) de Beda el Venerable. Me serví, además, de nutridos ensayos académicos, de los que doy referencia en la sección bibliográfica.

I. La circunstancia genética: la controversia pascual a partir del siglo II

La iglesia ya se venía enfrentando a esferas heterodoxas en su interior. El siglo I fue testigo del surgimiento, entre otros, del circuncionismo, gnosticismo, docetismo y ebionismo. Ahora, entrado el siglo II, afrontaría una nueva disrupción. Las iglesias de Asia y Roma sostenían juicios discordantes en cuanto al tiempo propicio para la celebración de la Pascua: las primeras, con Policarpo de Esmirna a la cabeza de la disyunción, seguían la técnica hebraica de cálculo para la inmolación del cordero y la terminación de los ayunos; las otras, la vía cristiana. En efecto, el obispo de Éfeso, Polícrates, en misiva posterior contra el papa Víctor —endosada sinodalmente en 196 por los ordinarios de Asia— justifica esta actitud al asegurar que "Nosotros, pues, celebramos intacto este día, sin añadir ni quitar nada. Porque también en Asia reposan grandes luminarias, que resucitarán el día de la venida del Señor, [y que] celebraron como día de Pascua el de la luna decimocuarta, conforme al Evangelio, y no transgredían, sino que seguían la regla de la fe".[2] Algunos eruditos manifiestan que la postura asiática puede deberse al fuerte influjo de la figura del apóstol san Juan —sepulta-

[2] Eusebio de Cesarea. *Historia eclesiástica*, Vol. 24, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2008, págs. 2 y 6.

do precisamente en Éfeso— en las iglesias asiáticas, llevando a los judeocristianos a prolongar esta usanza.[3]

Así se fraguó el cuartodecimanismo. Eusebio registra que, a diferencia de las iglesias en Asia, el resto, "por una tradición apostólica, guardaba la costumbre que ya ha prevalecido incluso hasta hoy: que no está bien terminar los ayunos en otro día que en el de la resurrección de nuestro salvador",[4] es decir, el domingo siguiente a la luna decimocuarta. El ciclo pascual de la iglesia primitiva era el utilizado por los judíos, el de ochenta y cuatro años. El papa Víctor pretendió encontrar la solución al inconveniente en la excomunión de las iglesias de Asia y circunvecinas, alegando disensión. La irritación no se hizo esperar por parte de algunos obispos partidarios de la costumbre romana, como Ireneo de Lyon, quien instó al pontífice "a no amputar iglesias de Dios enteras que habían observado la tradición de una antigua costumbre, y a muchas otras cosas".[5]

En 314 el concilio de Arlés, en el primer canon de sus fallos —*Ut uno die et tempore Pascha celebretur*— estipuló su pretensión de hacer el cálculo romano de la fecha de la Pascua el oficial para todos los pueblos e invalidar el alejandrino.[6] Pero serán los trescientos dieciocho conciliares congregados en Nicea en 325 quienes puntualizarán la línea decisiva. En su carta a los obispos de Alejandría, enuncian que "todos los hermanos en el Oriente, que hasta ahora han seguido la práctica judía, observarán en adelante la costumbre de los romanos y de ustedes mismos, y de todos los que desde la antigüedad hemos mantenido la Pascua junto con ustedes".[7] De este modo, y siendo Alejandría el foco científico del mundo antiguo, les confiaban la labor de cálculo y anuncio de la fecha legítima de la Pascua, con el fin de salvaguardar la homogeneidad. Empero, el ciclo lunisolar de diecinueve años dispuesto por Anatolio de Laodicea

[3] Alexander Roberts, James Donaldson y Arthur Cleveland Coxe, eds., *The Ante-Nicene Fathers: Translation of the Writings of the Fathers down to A.D. 325*, Vol. 3, Nueva York, Charles Scriber's Sons, 1903, pág. 773.

[4] Eusebio *Opus cit.,* Vol. 23, pág. 1.

[5] Eusebio *Opus cit.,* Vol. 24, pág. 11.

[6] Charles Hefele, *A History of the Christian Councils, from the Original Documents, to the Close of the Council of Nicæa, A.D. 325*, Vol. 1, Edinburgo: T. & T. Clark, 1871-1882, pág. 184.

[7] Norman Tanner, ed., *Decrees of the Ecumenical Councils* Vol. 1, *Nicaea I to Lateran V*, Londres y Washington, D.C., Sheed and Ward y Georgetown University Press, 1990, pág. 19.

y aplicado en Alejandría[8] contrastaba con el romano, de ochenta y cuatro años, uso discordante que trajo nuevas complicaciones durante el siglo IV y la primera mitad del siglo V.

Una epístola del papa León Magno a Pascasino de Marsala pone en evidencia el desequilibrio prevalente en el siglo V. En ella, el pontífice pide al prelado siciliano resolver la discrepancia entre los cálculos alejandrino y romano para la celebración de la Pascua en 455, que de antemano había sido fijada por el papa Teófilo para el 24 de abril, "lo cual nos parece [afirma León Magno] bastante contrario a la regla de la iglesia; más en nuestros ciclos pascuales, como bien sabe, la Pascua de ese año está programada para ser guardada el 24 de abril".[9]

Ulteriormente, Roma adoptará un nuevo modelo: el calculado por Victorio de Aquitania en 457, de quinientos treinta y dos ciclos. El abad daba una solución práctica y atractiva, pues, en aras de evitar que las fechas de la Pascua —del 21 al 24 de abril— coincidieran con las funciones festivas por el aniversario de la fundación legendaria de Roma —21 de abril— ofreció la posibilidad de optar entre dos fechas para las celebraciones pascuales de algunos años, pudiendo las autoridades eclesiásticas elegir la más apropiada.[10]

II. La controversia en la isla de Los Santos

La Iglesia de Roma al presente manejaba el cálculo del abad Victorio —oficializado por el cuarto concilio de Orleans en 541—[11] al que pronto se añadió el creado por el monje escrito Dionisio el Exiguo, con un ciclo de noventa y cinco años, cimentado también sobre métodos alejandrinos.[12] Pero las comunidades cristianas en Irlanda habían recibido de los primeros misioneros britanos y galos —como

[8] Alden Mosshammer, *The Easter Computus and the Origins of the Christian Era*, Oxford, University Press, 2008, pág. 422.

[9] "Epístola 88 a Pascasino de Marsala (Lilybæum)", en Philip Schaff y Henry Wallace (eds.), *Nicene and Post-Nicene Fathers* s. 2, Vol. 12, Nueva York, Cosimo Classics, 2007, pág. 69.

[10] Máirín MacCarron, *Bede ant Time: Computus, Theology and History in the Early Medieval World*, Oxon, Routledge, 2020, pág. 6.

[11] D.J. O'Connell, "Easter Cycles in the Early Irish Church", en *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland* 6, no. 1, 1936, pág. 77, acceso: 10 de abril de 2020. https://www.jstor.org/stable/25513810.

[12] *Idem*.

los santos Paladio, Auxilio, Isernio, Patricio, Finian, Enda y Secundino— junto con los contenidos kerigmáticos, el ciclo arcaico judeoromano de ochenta y cuatro años. Fue con la llegada de Agustín y el movimiento misionero enviado por Gregorio Magno al reino de Kent, hacia al final del siglo VI, que distinguieron que Roma y su tierra desentonaban considerablemente en un asunto tan relevante. En cierta medida, la lejanía del territorio entorpecía la recepción oportuna de noticias y ordenanzas que se consignaban y tomaban en la Europa continental. Con todo, los irlandeses poseían una identidad cultural y religiosa muy distintiva: abrazar el cristianismo no les significaba necesariamente abrazar la cultura romana, de manera que Roma, en su concepción, era la iglesia y no el imperio.[13] Por otro lado, el brío de la vida cristiana local será tan eminente en este siglo que le ganará el epíteto de isla de Los Santos.[14]

La misión de Agustín en las islas británicas tenía una vertiente doble: la predicación a los sajones paganos y la corrección e instrucción de los fieles del primitivo cristianismo celta. Beda registra en su *Historia eclesiástica* que, bajo los auspicios del rey Etelberto de Kent, Agustín convocó a los obispos celtas en *Augustinæs Ác*, "el roble de Agustín". Se desarrollaron dos sesiones alrededor de 602-604.[15] Al mismo tiempo que evocó su tarea evangelizadora, los exhortó a celebrar la Pascua en el momento estipulado y adecuarse a las tradiciones romanas, ya que lo hacían "entre la decimocuarta y la vigésima luna, cómputo que corresponde a un ciclo de ochenta y cuatro años, pero también hacían muchas otras cosas contrarias a la unidad de la iglesia".[16] Es justamente en esta crónica donde por vez primera se alude a la controversia hiberniana por la fijación de la fecha de la Pascua.

[13] Jesús Álvarez Gómez. *Historia de la vida religiosa*, Vol. 1, *De los orígenes hasta la reforma cluniacense*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1987, pág. 425.

[14] *Idem.*

[15] Martin Grimmer. "Bede and the Augustine's Oak Conferences: Implications for Anglo-British Ecclesiastical Interaction in Early Anglo-Saxon England", en *Journal of the Australian Early Medieval Association* 2, 2006, pág. 103, acceso: 10 de abril de 2020. http://api.research-repository.uwa.edu.au/portalfiles/portal/14262962/Grimmer._Bede_and_the_Augustine_s_Oak_Conferences_Implications_for_Anglo_British_Ecclesiastical_Interaction_in_Early_Saxon_England.pdf.

[16] Beda el Venerable. *Historia eclesiástica del pueblo de los anglos,* Libro II, capítulo 2, Madrid, Akal, 2013, pág. 1.

Pese a que Agustín no consiguió persuadirlos, su sucesor en la sede de Canterbury, Lorenzo, advirtió que los celtas britanos eran secundados en su altercación por los escotos —celtas irlandeses— que sostenían el mismo criterio. Junto con Melito, primer obispo de Londres, y Justo, de Rochester, se dirigió en misiva a los ordinarios y abades de Escocia, Irlanda, la cual reproduzco a continuación en su totalidad por su interés histórico y la riqueza que aporta a este ensayo:

> Cuando la sede apostólica, según su costumbre y al igual que en todo el orbe de la tierra, nos encaminó a predicar a los pueblos paganos en estas partes del occidente y nos tocó venir a esta isla que se llama Britania, creyendo, antes de conocerlos, que sus pueblos caminaban según la costumbre de la iglesia universal, mostramos nuestra reverente veneración por la santidad tanto de los britanos como de los escotos. Ahora bien, hemos sabido por medio del obispo Dagan, cuando fue a esa isla, y del abad columbano, cuando viajó a las Galias, que en nada discrepan de los britanos en su comportamiento. Pues el obispo Dagan, cuando vino junto a nosotros, no solo no quiso comer con nosotros, sino tampoco hacerlo en la misma casa en que nosotros comíamos.[17]

Si de un elemento corre la cortina esta esquela es del palpable antagonismo entre Roma e Irlanda. Y si algo ocasionó el enfado de Dagan era "la entereza con que los prelados romanos mantenían las condiciones de la unidad litúrgica, no existiendo indicio alguno que indique transacción por parte suya, ni por la de representante alguno de las iglesias célticas".[18] Ya en el siglo VII existía en estas una "propensión a la emancipación y falta de autoridad universal, y la pluralidad de sus relaciones les sirvió, probablemente, tanto para robustecer como para combatir sus propias tendencias".[19] A pesar de ello, Roma obtuvo grandes victorias en la isla, cuya parte sur esta-

[17] *Ibidem*, págs. 4 y 1.

[18] Charles Forbes Montalembert, *Los monges de Occidente desde la época de san Benito hasta la de san Bernardo*, Vol. 2, *Conversión de Inglaterra por los monges*, Barcelona, Establecimiento tipográfico-editorial de Luis Tasso, 1880, pág. 294.

[19] Kathleen Hughes, *The Church in Early Irish Society*, Nueva York, Cornell University Press, 1966, pág. 102.

ba convenientemente ubicada para formar nexos con Britania y las Galias. Poblados costeros como Waterford y Cork eran sinónimo de conveniencia para una vinculación prolífica con la Europa continental, redituada con creces por los monasterios. Y aunque las legiones romanas no asediaron la isla, ésta fue atraída a las esferas culturales y económicas del imperio de varias maneras, como el dispendio material supeditado a las actividades mercantiles y el advenimiento de la primera alfabetización en lengua vernácula.[20]

Más aún, quienes desde el reino de Munster cruzaban el Céltico y el Vizcaya probaban la fastuosidad litúrgica en el continente, muy disímil de los humildes ritos celtas. En este respecto, Honorio I escribió a los irlandeses en 628 instándolos "con gran diligencia a que no consideraran lo poco que ellos eran, situados en los confines extremos de la Tierra, [...] y a que no celebraran una Pascua distinta, en contra de los cómputos pascuales y los decretos sinodales de los obispos de todo el orbe".[21] La amonestación motivó al llamamiento de un sínodo en Mag Léne entre 629 y 630[22] por los abades Laiseriano y Cumiano, de Leighlin y Durrow, respectivamente. Las consideraciones de acoger las costumbres de Roma —por ende, de la iglesia universal— fueron contendidas por el abad de Taghmon, Fintan. Ante la división, el sínodo dispuso el envío de una embajada a Roma, cuyos pareceres y experiencia de asistencia a las liturgias pascuales en 631 movieron a los jerarcas a introducir la celebración de la Pascua según el uso y datación romanos en el sur de la isla[23] —no así en el norte—.

Una epístola más esboza el estado de esta realidad; se trata de la despachada entre 632 y 633 por el mismo Cumiano a Ségéne, abad del monasterio columbano de Iona, en las islas occidentales de Escocia —Dal Riada— donadas a Columbano, y a Béccán el "Eremita", para inducirlos a acoger la práctica pascual romana y alentar a este último a reflexionar sobre los métodos para resolver disputas en

[20] Elva Johnston, *Ireland in Late Antiquity: A Forgotten Frontier?*, en *Studies in Late Antiquity* I, no. 2, 2017, pág. 110, acceso: 10 de abril de 2020, doi:10.1525/sla.2017.1.2.107.

[21] Beda, *Opus cit.,* II, 2, págs. 19 y 1.

[22] Charles-Edwards, *Opus cit*., pág. 409.

[23] John McNeill, *The Celtic Churches: A History, A.D. 200 to 1200*, Chicago, University Press, 1974, pág. 112.

la iglesia local.[24] Los monjes de Columbano eran rivales acérrimos de Roma y correligionarios de la Pascua irlandesa. Inicia su declaración disculpándose por aventurarse a diferir con sus destinarios: "Cumiano, un pecador suplicante [...] remite una defensa y un saludo en Cristo. Me atrevo a ofrecer temerariamente las palabras de mi justificación frente a su santidad, pero espero que ustedes, como padres, me perdonen [...], que no es por desprecio a ustedes [...] que he emprendido, junto con otros sabios, la solemnidad de la fiesta pascual".[25] Prosigue con un examen de la materia desde la perspectiva bíblica, partiendo de la institución de la Pascua narrada en el Éxodo y apuntando a textos de Jerónimo, Orígenes, Cipriano y el *Ambrosiaster*, para posteriormente referirse a doctores de la iglesia —Agustín de Hipona y Gregorio Magno— y a las dataciones hebrea, macedonia, egipcia y romana. Destacan también sus alusiones a los concilios de Nicea y Arlés, y a santos hibernianos.

Su demanda es reveladora: "Entonces, ¿qué más mal puede pensarse de la madre iglesia si decimos que Roma, Jerusalén, Alejandría, Antioquia y el mundo entero se equivocan, y que sólo los irlandeses y los britanos saben lo que es correcto?"[26] Asimismo, habla sobre la delegación enviada a Roma, cuyos componentes:

> Vieron todas las cosas tal como las habían escuchado, pero las encontraron más seguras en la medida en que fueron vistas en lugar de escuchadas. Y compartían el techo en la iglesia de San Pedro con un griego, un hebreo, un asirio y un egipcio al mismo tiempo, en Pascua, en la que diferimos por un mes entero. Y así nos testificaron ante las reliquias sagradas, diciendo: "Hasta donde sabemos, esta Pascua se celebra en todo el mundo".[27]

[24] Charles-Edwards, *Saints' Cults and the Early Irish Church*, en *Clogher Record* 19, no. 2-3, 2007-2008, pág. 173, acceso: 12 de abril de 2020, doi:10.2307/27699564.

[25] Cummianus Hibernus, *De Controversia Paschali*, CELT: Corpus of Electronic Texts, University College, Cork, 2005 y 2011, acceso: 12 de abril de 2020. https://celt.ucc.ie//published/T201070.html.

[26] *Idem.*

[27] *Idem.*

III. Hacia la uniformidad: el sínodo de Whitby

De esta suerte, al menos el sur de Irlanda ya rendía obediencia a Roma. Tendría que transcurrir más de media centuria hasta que los monasterios columbanos y el norte de Irlanda dieran el brazo a torcer por completo. El núcleo sobre el cual giraron los primeros conatos de subyugación fue la misión irlandesa en el norte de Inglaterra. Aidán, de la abadía de Iona, fue destinado por Ségéne como obispo de los northumbrios en 636, respondiendo al ruego del rey de Northumbria, Oswaldo —convertido al cristianismo en Iona— de tener un pastor "con cuya enseñanza y ministerio el pueblo de los anglos que él regía aprendiera los dones de la fe y recibiera los sacramentos".[28] La isla de Lindisfarne fue designada sede episcopal, y pronto su labor monástica le hizo suplantar a Canterbury como eje eclesiástico de Inglaterra por tres décadas,[29] por ser un punto neurálgico para el estrechamiento de las relaciones entre el monacato y la dinastía imperiosa.

Gracias a la crónica de Beda sabemos de las discordancias en usos y costumbres litúrgicos entre el sur y el norte, pues, con base en el ciclo de ochenta y cuatro años, "celebraba por entonces la Pascua del Señor el reino septentrional de los escotos y todo el pueblo de los pictos […]. Pero los pueblos de los escotos que habitaban en las partes meridionales en Hibernia ya hace tiempo que aprendieron, por la enseñanza del obispo de la Sede Apostólica, a observar la Pascua según el rito canónico".[30] Empero, a mediados del siglo VII, Roma e Iona empezaban a acercarse la una a la otra en tierra angla y, de una u otra manera, su pendencia común debía remediarse.

El paroxismo vino en 664. Si bien Aidán y su sucesor, Finan, celebraban la Pascua a la usanza hiberniana en el norte anglo, se producían ahora grandes contrariedades. Oswaldo había desposado a Eanflæd, hija de Edwino, rey de Deira. A la muerte de su padre, fue llevada a Kent, donde conoció la práctica pascual romana y, aunque a su continuó observándola a su llegada a Northumbria, era común que ella y sus partidarios ayunaran y celebraran el Do-

[28] Beda, *Opus cit.,* III, págs. 3 y 1.
[29] Henry Mayr-Harting, *The Coming of Christianity to Anglo-Saxon England*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1991, pág. 94.
[30] Beda, *Opus cit.,* III, págs. 3 y 1.

mingo de Ramos, y que Oswaldo siguieran las tradiciones de Iona. Incluso, la reina llevó consigo a un clérigo de Kent para servirle como capellán particular.[31]

El contratiempo litúrgico-marital colocó a Oswaldo en un dilema. Con su hijo Alhfrith, determinó encarar las facciones romana e irlandesa y aliviar el problema. Beda da crónica de la discusión, celebrada en Streonshalh —Whitby— en el monasterio mixto fundado en 657 y gobernado por la abadesa Hilda. El bando escoto, apoyado por Oswaldo, estuvo liderado por Colmán de Lindisfarne; el romano, apoyado por Alhfrith, por Agilberto, futuro obispo de París.[32] El primero arguyó que "la Pascua que yo suelo celebrar la he recibido de mis mayores [...] Y, para que a nadie le parezca algo digno de desprecio o de reprobación, es la misma que el bienaventurado Juan, discípulo especialmente amado del Señor, se lee que celebraba con todas las iglesias que presidía",[33] argumento que remonta a la postura asiática del siglo II. Por su parte, el presbítero Wilfrido, que habló en lugar de Agilberto, declaró: "La Pascua que nosotros celebramos es la que hemos visto que todos celebran en Roma, donde los bienaventurados Pedro y Pablo vivieron, enseñaron, padecieron y fueron sepultados [...] en Italia y en la Galia [...], Asia, Egipto, Grecia y todo el orbe",[34] tesis que evoca a la epístola de Cumiano.

Los ánimos de Colmán y Wilfrido se exacerbaron, según se lee en el pasaje detallado de Beda. Y es que, en el desarrollo de la contienda escriturística, vemos a un Colmán defendiendo coléricamente la preeminencia de la iglesia en Irlanda manifestada en sus santos. Las palabras pronunciadas por Wilfrido prepararían el desenlace: "Pues, aunque tus padres fueron santos, ¿acaso ha de preferirse la poca cosa que fueron desde un rincón de una isla remota a la iglesia universal de Cristo, extendida por todo el orbe?"[35] Oswaldo dictó la sentencia con una fuerte interpelación a la facción irlandesa sobre la autoridad petrina:

[31] Mayr-Harting, *Opus cit.,* págs. 105-108.

[32] Richard Abels, *The Council of Whitby: A Study in Early Anglo-Saxon Politics*, en *Journal of British Studies* 23, no. 1, 1983, pág. 1, acceso: 13 de abril de 2020. https://www.jstor.org/stable/175617.

[33] Beda, *Opus cit.,* III, págs. 25 y 4.

[34] *Idem.*

[35] *Idem.*

> ¿Tenéis vosotros algo con que demostrar que la misma potestad se le dio a vuestro Columba? [...]
>
> Pues bien, yo digo que ese [Pedro] es el portero al que no quiero llevarle la contraria; antes bien, en cuanto sé y puedo, deseo obedecer a sus mandatos en todo, no sé qué, cuando llegue a la puerta del Reino de los Cielos, no haya quien me abra, al negarse aquel que consta que tiene las llaves.[36]

La discusión había terminado y las posturas pascuales del monacato irlandés en Inglaterra, reprimidas. Colmán regresó a Iona para ser sustituido por Tuda en el episcopado. La decisión tomada en Whitby desencadenó la formación de tres bandos al interior de la abadía: los que se adhirieron a la causa de Colmán quien, al marcharse, llevó consigo una parte de las reliquias del obispo de Lindisfarne, Aidán;[37] los anglos que aceptaron las disposiciones de Whitby, pero optaron por permanecer en la isla, descritos por Wilfrido como simpatizantes de los *cismáticos*; y los partidarios de Wilfrido.[38]

Beda muestra que a los disidentes irlandeses se unió un grupo de cerca de treinta anglos. Juntos formaron un nuevo monasterio en la isla de Inishbofin, frente a la costa de Connemara; compartían la misma perspectiva litúrgica, mas no similitudes culturales ni las condiciones básicas para vivir pacíficamente, y dado que "no podían ponerse de acuerdo, dado que, en verano, cuando había que recoger las cosechas, los escotos, abandonando el monasterio, vagaban dispersos por lugares que ellos conocían, y en cambio, al llegar el invierno, volvían y pretendían disfrutar en común de lo que los anglos habían conseguido".[39] Colmán reubicó a los monjes anglos en un nuevo monasterio en mayo, según señala Beda en el mismo relato. Sin embargo, la admisión del uso romano en las diferentes latitudes impidió el surtimiento del efecto deseado, ya que la abadía de Iona terminó por condescender en 716 tras la labor sugestiva de Egberto.[40]

[36] *Idem.*
[37] *Ibidem,* págs. 26 y 2.
[38] Charles-Edwards, *Opus cit.,* págs. 336-7.
[39] Beda, *Opus cit.,* IV, págs. 4 y 1.
[40] Charles-Edwards, *Opus cit.,* pág. 436.

Conclusiones

La controversia pascual en Irlanda distó de ser, ciertamente, en su idiosincrasia y progreso locales, similar a su circunstancia genética, es decir, de la disputa pascual del siglo II. No así en el fundamento. Hablamos aquí de un problema de antaño que se enraizó en un escenario particular: el monasticismo de una isla remota, y que llegó a su fin por un medio inusitado: un percance litúrgico-marital entre Oswaldo y Eanflæd de Northumbria. Poner orden en la propia casa encarnaba la búsqueda de la comunión con la sede de Pedro para el resto del territorio y más allá de sus contornos. Para el cristianismo monacal celta era prácticamente inconcebible descuidar las instrucciones de sus padres en la fe. No obstante, la aceptación en Whitby de los usos y costumbres de la iglesia universal tocantes a la celebración de la Pascua no significó un final prometedor, o la rendición total a Roma. En efecto, las constantes muestras de desacato, esas "otras cosas contrarias a la unidad de la iglesia" —como expresara Agustín a los obispos celtas convocados entre 602 y 604— allanarán la vía para la futura invasión cambro-normanda.

Referencias bibliográficas

Abels, Richard. "The Council of Whitby: A Study in Early Anglo-Saxon Politics". *Journal of British Studies* 23, no. 1, 1983, págs. 1-25. Acceso: 13 de abril de 2020. https://www.jstor.org/stable/175617.

Álvarez Gómez, Jesús. *Historia de la vida religiosa*. 3 vols. Instituto Teológico de Vida Religiosa. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1987.

Beda el Venerable. *Historia eclesiástica del pueblo de los anglos*. Ed. José Luis Moralejo. Madrid: Akal, 2013.

Charles-Edwards, Thomas. *Early Christian Ireland*. Cambridge: University Press, 2000. "Saints' Cults and the Early Irish Church". *Clogher Record* 19, no. 2-3 (2007-2008): 173-184. Acceso: 12 de abril de 2020. doi:10.2307/27699564.

Cummianus Hibernius. *De Controversia Paschalis*. CELT: Corpus of Electronic Texts. University College, Cork. Acceso: 12 de abril de 2020. https://celt.ucc.ie//published/T201070.html.

De Cesarea, Eusebio. *Historia eclesiástica*. Ed. Argimiro Velasco-Delgado. 3a imp. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2008.

Forbes Montalembert, Charles. *Los monges de Occidente desde la época de san Benito hasta la de san Bernardo*. 7 Vols. Trad. Víctor Gebhardt. Barcelona: Establecimiento tipográfico-editorial de Luis Tasso, 1880.

Grimmer, Martin. "Bede and the Augustine's Oak Conferences: Implications for Anglo-British Ecclesiastical Interaction in Early Anglo-Saxon England". *Journal of the Australian Early Medieval Association* 2, 2006, págs. 103-119. Acceso: 10 de abril de 2020. http://api.research-repository.uwa.edu.au/portalfiles/portal/14262962/Grimmer._Bede_and_the_Augustine_s_Oak_Conferences_Implications_for_Anglo_British_Ecclesiastical_Interaction_in_Early_Saxon_England.pdf

Hefele, Charles. *A History of the Christian Councils, from the Original Documents*. 7 Vols. Trad. William Clark. Edinburgo: T. & T. Clark, 1871-1882.

Hughes, Kathleen. *The Church in Early Irish Society*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1966.

Johnston, Elva. "Ireland in Late Antiquity: A Forgotten Frontier?" *Studies in Late Antiquity* I, no. 2, 2017, págs. 107-23. Acceso: 10 de abril de 2020. doi:10.1525/sla.2017.1.2.107.

MacCarron, Máirín. *Bede and Time: Computus, Theology and History in the Early Medieval World*. Studies in Early Medieval Britain and Ireland. Oxon: Routledge, 2020.

Mayr-Harting, Henry. *The Coming of Christianity to Anglo-Saxon England*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1991.

McNeill, John. *The Celtic Churches: A History, A.D. 200 to 1200*. Chicago: University Press, 1974.

Mosshammer, Alden. *The Easter Computus and the Origins of the Christian Era*. Oxford Early Christian Studies. Oxford: University Press, 2008.

O'Connell, D.J. "Easter Cycles in the Early Irish Church". *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland* 6, no. 1, Irlanda, 1936, págs, 67-106. Acceso: 10 de abril de 2020. https://www.jstor.org/stable/25513810.

Roberts, Alexander; Donaldson, James y Coxe, Arthur Cleveland, eds. *The Ante-Nicene Fathers: Translation of the Writings of the Fathers down to A.D. 325*. 10 Vols. Nueva York: Charles Scriber's Sons, 1903.

Schaff, Philip y Wallace, Henry, eds. *Nicene and Post-Nicene Fathers*. Serie 2, 14 Vols. Nueva York: Cosimo Classics, 2007.

Tanner, Norman, ed. *Decrees of the Ecumenical Councils*. 2 Vols. Londres y Washington, D.C.: Sheed and Ward y Georgetown University Press, 1990.

Reflexión teórica y conceptual en la investigación histórica urbana de las ciudades novohispanas

Efrén Montoya Ortega

Introducción

La ciudad novohispana[1] y los elementos específicos[2] que la conforman son objetos de estudio complejos y variables que contienen y conservan los reductos culturales, sociales y materiales de los grupos humanos que la construyeron. Son el reflejo de las necesidades y soluciones que se plantearon para apropiarse de la naturaleza misma, acondicionando los paisajes con la última finalidad de subsistir a lo largo del tiempo.[3] Son la huella, el rastro que el hom-

[1] Podemos definir la ciudad novohispana como el asentamiento urbano que abarca de los siglos XVI al XIX, resultado de la implementación de una serie de instituciones u organizaciones de carácter público o semipúblico, con un cuerpo humano que las opere y edificios o en sí un establecimiento físico que tiene como destino o fin realizar una serie de actividades con la intención de otorgar bienes y servicios a la sociedad, satisfaciendo las necesidades fundamentales de la misma, de una manera reconocida y autorizada por el Estado imperante, todo lo anterior durante una temporalidad específica. Estos lugares son los vestigios de años de planeación y ejecución, mismo que legitimaron el poderío intelectual de la Corona española. Mario Camacho Cardona. *Historia urbana novohispánica del siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2009, págs. 12-13.

[2] Nos referimos a espacios característicos, ya sea un barrio, una calle, un edificio en particular, o una serie de ellos, el equipamiento urbano, el material constructivo, etcétera.

[3] Es decir, la forma en que el español se dispuso a sí mismo sobre este nuevo paisaje en el que vivía. La manera en la que dispersó sus viviendas en la naturaleza y cómo colocó los edificios pertenecientes a la vida comunitaria. Estos asentamientos reflejan el entorno natural, el nivel de tecnología en el que operaban los constructores y varias instituciones de interacción social y control que mantuvieron la cultura. Gordon Willey, *Prehistoric Settlement Patterns in the Virú Valley, Perú,* Washington, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, 1953, págs. 16-19.

bre ha dejado detrás de sí, que nos sirve para concebir su paso por la historia, su visión del mundo de acuerdo a la temporalidad que ocupaban, su percepción sobre el contexto en el que se desarrolló.

Hacer inferencias sobre este tipo de ciudades requiere una atención desde diversas aristas,[4] no se trata únicamente de describir los inmuebles dentro de un lugar determinado como lo haría la arquitectura, de colocar dichos edificios en una retícula establecida como lo haría el urbanismo, o de saber qué acontecimientos ocurrieron en el devenir del tiempo como lo haría la historia, se trata de extraer toda la información posible empleando diferentes enfoques metodológicos que nos acerquen a una correcta interpretación de todos aquellos procesos que conllevaron a la construcción de la misma, lo que nos permitirá entender la transformación edilicia, sus intenciones, sus sistemas constructivos,[5] la modificación de las fincas durante períodos extensivos, los cambios de usos de suelo,[6] etcétera.

Esta dinámica que podríamos definir como interdisciplinaria,[7] busca crear un conocimiento integral que emplea propuestas dispares. Con el pensamiento interdisciplinario se parte de la premisa de que cada material asociado con cualquier hallazgo debe ser estudiado bajo un pensamiento analítico —no sólo descriptivo—, y que cada

[4] El proyecto de ciudad novohispana es un proceso de elaboración que aglutina las voluntades colectivas para hacer. Se constituye mediante decisiones variables en el transcurso del tiempo, detentadas por sucesivos sustratos conceptuales, a la vez que por la realidad material.

[5] Los sistemas constructivos, son el conjunto de unidades de un edificio que forman una organización funcional con una misión constructiva común, sea ésta de sostén (estructura) de definición y protección de espacios habitables (cerramientos) de obtención de confort (acondicionamiento) o de expresión de imagen y aspecto (decoración). Es decir, el sistema como conjunto articulado, más que el sistema como método. Juan Monjó Carrió, "La evolución de los sistemas constructivos en la edificación. procedimientos para su industrialización" en *Informes de la construcción*, Vol. 57, no. 499-500, España, 2005, págs. 37-38. http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/481, diciembre 2019.

[6] El uso del suelo se refiere a la clasificación del espacio de acuerdo con las funciones que cumple para satisfacer las necesidades del hombre. Rhind, David y Raymond Hudson, *Land Use*, pág. 46. En los estudios de la ciudad, existe una variación en los usos de suelo, se da precisamente cuando las necesidades son dispares, se dan cambios de propietarios y lo que estaba destinado a uso doméstico, puede ser cambiado a uso económico o administrativo, todo esto nos lleva a realizar una serie de interpretaciones sobre las dinámicas sociales y económicas en las que estaban inmersos los asentamientos novohispanos.

[7] Para estar en condiciones de ofrecer mejores resultados a la comunidad científica, es necesario contar con las suficientes herramientas metodológicas para efectuar una investigación con menos margen de error.

ciencia o disciplina involucrada tiene libre acceso a todas las fuentes de documentación necesarias. De esta forma, los componentes descubiertos pueden ser analizados simultáneamente por dos, tres, cuatro o más disciplinas, y una vez obtenidos los resultados, éstos se cruzarán unos con otros, permitiendo así la comparación y confrontación de los datos bajo ciertas circunstancias, una condición muy semejante, por no decir igual, a la que comprende la experimentación.[8]

La importancia de esta propuesta radica en el diálogo interdisciplinar que nos lleva a la indagación histórico documental, el análisis de los cambios arquitectónicos y reacondicionamiento urbano, así como la exploración arqueológica, con la finalidad de comprender los diferentes procesos de conformación y permanencia[9] del espacio urbano. Partimos de la necesidad de ahondar en el análisis de las soluciones arquitectónicas, que se dieron en las diferentes épocas en las que se desarrolló el emplazamiento, para resolver varios factores, tales como la topografía irregular del terreno en que deseaban colocar los inmuebles,[10] el clima[11] y los cauces

[8] Linda Manzanilla, *et al*., "La interdisciplina en arqueología: Propuestas desde la UNAM" en *Revista de la Universidad de México*, no. 271, 2003, págs. 6-7.

[9] Este fenómeno de permanencia o también conocido como persistencias, se advierte a través de los monumentos, los signos físicos del pasado, pero también a través de la persistencia de los trazados urbanos. Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007, pág. 99.

[10] Las circunstancias de la fundación y las características del terreno definían en mucho la disposición de la planta, por ejemplo, un presidio, puesto de avanzada o real de minas, no contaban con las mismas condiciones de trazado urbano que una ciudad previamente proyectada según las leyes y reglamentaciones, esto está dictaminado en las Ordenanzas que emitió Carlos V en 1526, "No elijan sitios para poblar en lugares muy altos por la molestia de los vientos i dificultad del servicio y acarreo, ni en lugares muy bajos, porque suelen ser enfermos, fúndese en los medianamente levantados, que gocen descubiertos los vientos del norte y mediodía." Xavier Cortés Rocha, "Los orígenes del urbanismo novohispano" en *Revista Omnia*, 2022, pág. 23.

[11] Uno de los aspectos que se consideraba en el momento de la elección del lugar en el que se edificará la ciudad era el clima, lo que determinaba no sólo la ubicación y orientación espacial de los edificios, sino que también las dimensiones de las calles, estas ideas fueron recogidas por Diego Sagredo en 1526 del gran tratado de arquitectura de Vitruvio. Elemento que fue incluido en la Ordenanza No. 40 del grupo de Ordenanzas de Descubrimiento y Población firmadas por Felipe II en 1573, todo esto para asegurar buenas condiciones de salubridad. Rodrigo Castro Orellana, "Ciudades de Sísifo. Urbanismo colonial y contingencia" en *Revista Estudios Avanzados*, número 26, 2017, págs. 118-119; Jorge Hardoy, "La forma de las ciudades coloniales en Hispanoamérica" en *Revista de Indias*, 1973, pág. 1.

de los arroyos,[12] condicionamientos obligados para fundar las ciudades en la Nueva España.

Como menciona Carlos Chanfón, es necesario "escudriñar los orígenes de la traza urbana",[13] lo que nos permitirá contar con la información necesaria para asimilar que la disposición de las edificaciones "está anclada a razones culturales, religiosas, sociales y económicas"[14] que determinaron sus constantes cambios arquitectónicos y urbanísticos. Es entonces que, conceptos como interdisciplinariedad, permanencia, uso de planos, modernidad, entre otros, pueden ser implementados para interpretar los entornos urbanos novohispanos. Consideramos que para estar en condiciones de analizar la transformación urbana, el cambio arquitectónico, la modificación de los usos de suelo y la correlación que guarda la arquitectura y el urbanismo con los procesos simbólicos urbanos, se debe de abordar desde un proceso de permanencia histórica, tomando en cuenta las diferentes miradas disciplinarias que coadyuven al análisis de un objeto de estudio tan variable como lo son las ciudades novohispanas, considerando todas las etapas de cambios, reacondicionamientos y fases constructivas.

[12] Una de las principales actividades que se desarrollaba durante el periodo de planeación de las ciudades, era el aprovechamiento del agua, ya que, sin la presencia del vital líquido, no podrían existir poblaciones, por lo que el éxito y crecimiento de una ciudad era la correcta conducción de los arroyos, para que no generaran problemas de desborde o sanitarios y que las personas se pudieran beneficiar del agua para sus servicios ya sean domésticos o industriales.

Para los inicios de las ciudades novohispanas, lo anterior mencionado era un elemento importante, que estaba descrito en algunos reglamentos y tratados, tal es el caso del tratado denominado *Lo Crestià* (1385-1392) de Francesc Eiximenic, se establece que "el lugar propicio para la construcción de la ciudad, debe estar en una amplia planicie para su expansión con abundantes fuentes de agua", por su parte León Batista Alberti, en su obra *De re aedificatoria* sugirió "evitar las aguas estancadas o con barro, que serían criaderos de mosquitos, lombrices y enfermedades". En 1597, Jaime Castillo de Bovadilla, hacía referencia al cuidado de las obras de la ciudad, poniendo énfasis en la necesidad de controlar el agua y el cuidado de las calles. Carlos Suárez García, "El urbanismo humanista y la policía española" en *Revista Topoi*, Vol. 16, 2015, págs. 141-145.

[13] Carlos Chanfón Olmos (coord.). *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, Vol. II El periodo Virreinal, T. II El proceso de consolidación de la vida virreinal, 1997, pág. 15.

[14] *Idem.*

El espacio edificado como objeto de estudio, bases conceptuales

Como se ha establecido anteriormente, no se debe permitir emplear el concepto de ciudad únicamente como el receptor de los hechos históricos, ya que se trata de un objeto diferenciado que merece un tratamiento especial, es un ente independiente que puede ofrecer a través de su materialidad, un complejo esquema de información que permite complementar los acontecimientos que se llevaron a cabo a lo largo del tiempo.[15] La ciudad en su totalidad es el "resultado de una acción humana en el espacio que creó una forma material cuya inercia temporal es suficiente para que la observemos siglos después de la acción".[16]

Los inmuebles desde su individualidad y el conjunto de ellos deben ser considerados como artefactos que pueden ser observados a través de sus patrones de transformación, al cruzar varios periodos históricos suele acontecer también una especie de superposición de estructuras que resulta complejo de interpretar.[17] Es así que, como ejemplo, podemos examinar en diversos contextos urbanos un sinfín de elementos arquitectónicos como alineamientos de piedra o arranques de muros que permanecen, sin embargo, la funcionalidad ya no es la misma a la que estuvieron sujetos al momento de ser construidos, en otras palabras, pierden sus funciones primordiales, mismas que tienen que ser traídas a la memoria por medio de comprobación. La ciudad y todo lo que le conforma son en palabras de Roncayolo, "una forma que adquiere contenidos variables",[18] "se trata de un gran

[15] La ciudad no hay que entenderla, sin más como una especialización directa de la sociedad, sino como un producto más de la misma. El objeto de nuestro estudio es la ciudad, si como tal entendemos algo que se ha generado socialmente. Dicha acotación significa que vamos a emprender el conocimiento histórico de este objeto-ciudad a través del análisis de las transformaciones urbanísticas que ha protagonizado su plano, Alfonso Álvarez Mora, *Opus cit.*, págs. 31-32.

[16] Jérôme Monnet, "Del urbanismo a la urbanidad: Un diálogo entre geografía y arqueología sobre la ciudad", en William T. Sanders, *et al.* (edit.), *El urbanismo en Mesoamérica*, Vol. 1, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/The Pennsylvania State University, 2005, pág. 21.

[17] José D´Assunçao Barros, *Ciudad e historia, una introducción a los estudios sobre la ciudad*, Chile: Ediciones UCSH, 2008, pág. 25.

[18] Marcel Roncayolo, *Cidade, regiao, territorio* en *Enciclopedia Einaudi*, 1986, pág. 398. Citado en José D´Assunçao Barros, *Opus cit.* pág. 25.

recipiente a ser analizado meramente en sus aspectos físicos más inmediatos".[19] Así como un texto, tanto la ciudad, un barrio, una calle, un edificio pueden ser leídos, describen, por ejemplo,

> los criterios de segregación presentes en su seno a través de los múltiples compartimientos en que se divide; de sus accesos y bloqueos, de la materialización de los prejuicios y la jerarquía social en sus espacios. Su paisaje habla de su tecnología, de su producción material. Sus monumentos hablan de la vida mental de los que en ella habitan.[20]

Después de distinguir todos estos conceptos y definiciones de lo que es la ciudad, o para los fines de este trabajo, el espacio edificado, apreciamos que efectivamente, las investigaciones que tengan el propósito de explicar este tipo de contextos, deben de realizarlo evitando enfoques unilineales, al tratarse de un artefacto creado por el ser humano se deben agotar todas sus dimensiones o variables para lograr explicar el fenómeno presente. Para nosotros, lo material resulta el principal medio de abordar nuestro objeto de estudio, lo que nos permitirá comprender la transformación y la relación objeto-contexto, objeto-acontecimiento y objeto-sociedad. Lo anterior, para dar luz con respecto a los cambios y transiciones que se llevaron a cabo en este espacio tan singular. Ya que algo que lo caracteriza es "la sucesión de épocas históricas y su afirmación a través de procesos de sustitución o yuxtaposición de los distintos tejidos edificatorios".[21]

El enfoque interdisciplinario en las investigaciones urbanas

Uno de los grandes objetivos del trabajo interdisciplinario es "la creación de un conocimiento integral que parte de diferentes fuentes, pero que al final queda constituido por uno solo".[22] Por su parte, dentro de la agenda de la historia urbana es la interdisciplinariedad uno de los preceptos primordiales, siendo James Dyos quien desde

[19] *Idem*.
[20] *Ibidem*, pág. 39.
[21] *Ibidem*, pág. 13.
[22] Linda Manzanilla, *et al*., *Opus cit.*, pág. 6.

la escuela británica sugirió que cuando se estudien temas con respecto a lo urbano se realicen por medio de diversas metodologías y teorías que emanan de otras ciencias o disciplinas, mismas que abonarán a la problematización de las áreas físicas a observar. [23]

Dyos fomentaba el empleo de la interdisciplinariedad dentro de la historia urbana y así como sus visiones múltiples: "la historia urbana, debe ser clara, es un campo de conocimiento, no una sola disciplina en el sentido aceptado, sino un campo en el que convergen muchas disciplinas, o al menos se basa en esto. En la práctica, esto significaba que la historia urbana comprendía una congregación relativamente pequeña de feligreses ávidos, pero que su esfera de influencia provenía ampliamente de diferentes religiones".[24] Lo que importaba era el interés en la totalidad de la ciudad y sus conexiones con el contexto más amplio en lugar del enfoque metodológico específico que se está adoptando.

Dyos más tarde comentó que, aunque la historia urbana había perdido su irregularidad durante la década de 1970, gracias a la aparición de una identidad académica más coherente a través de sus conferencias, publicaciones periódicas y series de libros, "sería una presunción grosera de pretender que de alguna manera tenía una disciplina distintiva".[25] Pero no sólo se trata de introducir las metodologías de varias ciencias para abordar este tema, la interdisciplina promueve la generación de conocimiento a nivel cognoscitivo integrando la información obtenida, se tiene que lograr:

> Análisis al interior de cada una de las disciplinas participantes, para posteriormente llegar conjuntamente a una síntesis de cada una de sus partes y con ello hacer una evaluación del conocimiento creado al tiempo que se va integrando. El análisis de datos, al interior de las disciplinas, implica abrir las puertas a la discusión, pues ya se ha llegado a un nivel cognoscitivo donde la comparación, la crítica y el análisis mismo son viables. Al interactuar el grupo de trabajo con un paquete de información en este nivel se está en posibilidad de organizarlo, compararlo y

[23] Sergio Miranda Pacheco, *Opus cit.*, pág. 352.
[24] Shane Ewen, *Opus cit.*, pág. 22.
[25] *Ibidem*, pág. 23.

> evaluarlo, para posteriormente sintetizarlo y construirlo como un conocimiento integrado.[26]

La evolución de las ciencias humanísticas y la variabilidad de contexto edificado han empujado a los académicos, a modificar ciertos criterios sobre los temas de sus respectivas indagaciones, ya no sólo se hace historia por sí misma, también se involucran otros acercamientos para reforzar las interpretaciones y evitar dejar de lado aspectos que pueden ser vitales en las pesquisas. Mismos que pueden resultar tan dispares pero que en realidad abonan al campo del conocimiento.

Permanencias o persistencias en los asentamientos novohispanos

Este trabajo aborda una gran temporalidad, ya que se pretende aproximar el proceso de transformación edilicia en la casa decimonónica que fuere vivienda del general Jesús Aréchiga ubicada en el antiguo barrio de Chepinque, lo anterior, desde sus orígenes hasta las últimas restauraciones que se realizaron en el año de 2014; ante este panorama, tomaremos los postulados teóricos de la escuela francesa de la historia urbana, propuestos por Bedarida los cuales establecen que "el fenómeno urbano no puede ser entendido a menos que a dicho fenómeno se le retorne su lugar en el corazón de un movimiento milenario, pues las sociedades urbanas, así como las formas urbanas, están enraizadas en un pasado distante".[27]

La historia urbana investiga "la presencia urbana en la más amplia de la sociedad",[28] lo que permite tener un control de las diferentes variables para ofrecer mejores resultados en el análisis. Asimismo, se toma en cuenta la teoría de *la permanencia y los monumentos* que promovieron Poëte y Lavedan de la escuela francesa, en donde se puede razonar lo siguiente:

[26] Linda Manzanilla *et al.*, *Opus cit.*, pág. 7.

[27] Francois Bedarida, *The French approach to Urban History. An Assessment of Recent Methodological Trends*, citado en Germán Rodrigo Mejía Pavony, *La pregunta por la existencia de la historia urbana*, Bogotá, CEJA, 2000, pág. 23.

[28] Manuel Guardia *et al.* "Los atlas de las ciudades entre la descripción y la comparación", en *Revista Ayer,* no. 23, 1996, Valencia, pág. 110.

> Las persistencias o permanencias se advierten a través de los monumentos, los signos físicos del pasado, pero también a través de las persistencias de los trazados y del plano. [...] las ciudades permanecen sobre ejes de desarrollo, mantienen la posición de sus trazados, crecen según la dirección y con el significado de hechos más antiguos que los actuales, remotos a menudo.[29]

Tratar de razonar y adentrarnos en las permanencias de los edificios o complejos barriales es una práctica que puede encaminarnos a dar explicación a las constantes incógnitas que representa el patrimonio erigido, mismo que nos puede dar a conocer aquel "pasado que aún experimentamos".[30] Es decir, lo que se propone como permanencia o persistencia es esa relación entre el pasado y el presente. "La permanencia más significativa está dada así por las calles y por el plano; el plano permanece bajo niveles diversos, se diferencia en las atribuciones, a menudo se deforma, pero sustancialmente no cambia de sitio".[31]

Para Lavedan, la persistencia se convierte en la generatriz del plano; esta generatriz es el objetivo principal de las disquisiciones urbanas porque, con su comprensión, es posible remontarnos a la formación espacial de la ciudad; la generatriz abarca el concepto de persistencia que se extiende también a los edificios físicos, a las calles, a los monumentos urbanos.[32] Ejemplifiquemos este concepto: ¿es la casa de Aréchiga un edificio permanente? La permanencia en este caso no es aplicada por el simple hecho de que en este inmueble experimenta aún la forma del pasado, sino que la forma física del pasado ha asumido funciones variadas y ha continuado funcionando, aunque con variaciones, condicionando aquel contorno urbano y constituyendo siempre un foco importante del mismo.[33] De alguna manera, esta casa es usada actualmente, aunque evidentemente su función cambió de manera radical, ya no se trata de una vivienda, ahora es un espacio de aprendizaje, pero sigue presente en el barrio

[29] Aldo Rossi, *Opus cit.*, pág. 99.
[30] *Ibidem*, pág. 98.
[31] *Idem.*
[32] *Ibidem*, pág. 87.
[33] *Ibidem*, pág. 101.

y forma parte concluyente de su estructura.[34] "El proceso dinámico de la ciudad tiende más a la evolución que a la conservación, y que en la evolución los monumentos se conservan y representan hechos propulsores del mismo desarrollo".[35] Todo esto puede ser apreciado en nuestro objeto de estudio, este espacio desde el siglo XIX ha sido blanco de numerosas modificaciones que tienden a la evolución, a la transformación o a la modernidad, a pesar de eso, la reutilización fue una constante, a pesar de que aparentemente se llevó a cabo una destrucción sistemática del contexto urbano, se dejaron vestigios o reminiscencias.

El uso del plano en el entendimiento de la configuración urbana

En tal caso, ¿qué es un plano?, ¿cómo nos ayuda a observar los cambios urbanos?, ¿qué tipo de información podemos apreciar? A manera de glosario, podemos entender, en pocas palabras, que un plano es la manifestación gráfica de las características de una ciudad,[36] que fueron y son realizadas usualmente por las autoridades administrativas con la finalidad de tener control del crecimiento urbano, para esparcir los servicios a la población. Estos documentos, empleados como series cronológicas, invitan a observar las estructuras espaciales, las transiciones de los inmuebles y la traza en función de su carácter urbano. En los planos advertimos complejas representaciones sobre las ciudades que pretendemos abordar,

> la disposición de las mismas, que pueden ser destinadas (en caso de creación) o adaptadas (en caso de reutilización) [...] esta identificación del espacio urbano descansa sobre todo en la densidad relativamente importante de estructuras funcionales específicas: multiplicación de los espacios abiertos que permiten la circulación en una

[34] Aquí, la forma del pasado ha asumido una función diferente, pero está íntimamente en la ciudad, se ha modificado y es correcto pensar que podría modificarse aún. *Ibidem*, pág. 102.

[35] *Ibidem*, pág. 104.

[36] Estas características, geométricas, espaciales, urbanas, pueden ser determinantes para las funciones que los habitantes otorgaban. Cada edificio tenía una función particular dentro de su propio contexto, que variaba dependiendo de las condiciones que la naturaleza ofrecía, o las necesidades de sus integrantes.

> aglomeración de espacios cerrados, existencia de espacios extensos que permiten la reunión de multitudes, solidez de las construcciones que apoyan la permanencia de las estructuras.[37]

Para la historia urbana, el concepto de plano se convierte en un elemento multifactorial, mismo que puede ser utilizado como medio de interpretación para observar las permanencias y transformaciones del espacio edificado, a través del plano podemos advertir los ensanchamientos de las calles, la aparición de nuevos edificios, los cambios de los mismos, las modificaciones en el uso de suelo y la desaparición de inmuebles. "El estudio de la ciudad decimonónica exige la elaboración de una idea de plano lo suficientemente elástica y ajustada a la realidad para aceptar distintos tipos de ciudad y permitir la interpretación de realidades urbanas".[38]

Se debe considerar un precepto que tiene que ver con el conocimiento del plano de la ciudad, mismo que "nos hace reflexionar acerca del tipo de sociedad que ha producido el espacio. Analizando el plano de la ciudad (la organización espacial, su estructura morfológica) nos aproxima al conocimiento de la sociedad que lo ha generado".[39] La disposición de las fincas dentro de una traza definida puede ser aislada a través de los conceptos gráficos plasmados en un plano o mapa, estos instrumentos pueden ser empleados para complementar la información que se obtiene de las indagaciones. Para el historiador, un plano no es más que una descripción general y visual del área que está inspeccionando, sin embargo, para los fines de nuestro trabajo, los planos con los que contamos, forman parte del *corpus* esencial mismo que será implementado para ampliar el espectro de interpretación.

> En virtud de las huellas y trazas, la reconstrucción del plano de la ciudad antigua aparece como el fin primordial a alcanzar. Aún más que los historiadores, los arqueólogos acordamos una atención constante a la ciudad física. El plano reconstruido, a partir de información de todo ori-

[37] Jérôme Monnet, *Opus cit.,* pág. 27.
[38] Juan Luis Piñón. *Apreciaciones sobre los márgenes de la historia urbana* en Carlos Sambricio (ed.). "La historia urbana", en *Revista Ayer,* no. 23, 1996, Valencia, págs. 17-18.
[39] Aldo Rossi, *Opus cit.*, pág. 99.

> gen, es la expresión condensada de nuestro saber. Es más, contiene la verdad. Tiene la virtud de ser la expresión objetiva de la realidad conocida, probablemente incompleta, sin embargo, auténtica, concreta, palpable e irrefutable.[40]

La lectura del paisaje urbano es un ejercicio interesante que se debe realizar en cualquier asentamiento novohispano, empleando diferentes conceptos como la interdisciplinariedad, el uso de los planos y las persistencias, así como las metodologías, lo cual nos permite observar, analizar y comprender etapas, materiales y técnicas constructivas, información que nos puede arrojar conocimiento considerable para emitir hipótesis con respecto a las transformaciones edilicias en este tipo de entornos.

Conclusiones

Cuando se pretende realizar estudios sobre las ciudades novohispanas se deben considerar diferentes posturas teóricas, metodológicas y conceptuales, lo cual funge como el andamiaje o esqueleto de las investigaciones, en este tenor, se tienen que articular las propuestas e ideas que se derivan de estudios de la historia urbana, con lo que se pueden optimizar las interpretaciones en este tipo de objetos de estudio.

Es la historia urbana la que precisamente propone la multidisciplinariedad para estudios tan complejos como las ciudades y sus componentes. Con lo cual se busca crear conocimiento integral que utilice propuestas dispares. Con esta idea metodológica se parte de la premisa de que cada material asociado a cualquier hallazgo debe ser estudiado bajo un pensamiento analítico —no sólo descriptivo—, y que cada ciencia o disciplina involucrada tenga libre acceso a todas las fuentes de documentación necesarias.

Es entonces que, gracias a esta postura, se utilizaron conceptos como el de permanencia, que son las temporalidades que hay que observar, es decir, esos cambios significativos a lo largo de largos períodos de tiempo, ya que no se estudian hechos sociales concretos, sino las modificaciones en la estructura arquitectónica. Dicha permanencia se puede ver reflejada precisamente en el patrón de poblamiento del ob-

[40] Henro Galinié, *Ciudad, espacio urbano y arqueología. La fábrica urbana*, Valencia, Universitat de Valencia, 2012, págs. 35-36.

jeto de estudio, ya que han recibido diferentes tratamientos a lo largo de los siglos, llegando incluso a perder en algunas ocasiones el uso de suelo original para el que fueron construidos; esta permanencia se refleja en los sistemas constructivos detectados a lo largo de las excavaciones, en lo que podríamos definir como una interesante reutilización de la materia prima.

Por otro lado, una de las actividades que se puede considerar como puramente técnica y que en su mayor parte sólo se utiliza para brindar un contexto geográfico, es el uso de documentación gráfica, refiriéndose a planos, mapas, croquis y fotografías, misma que sirve para interpretar el origen, transformación y expansión de los espacios edificados, a través de la representación a escala de las viviendas y las estructuras de carácter religioso, industrial, político, social y doméstico. Es decir, el concepto de plano se convierte en un elemento multifactorial que puede ser utilizado como medio de interpretación para observar la permanencia o transformaciones del espacio construido, a través del plano podemos notar el ensanchamiento de las calles, la aparición de nuevas edificaciones, sus cambios, cambios de uso del suelo y desaparición de inmuebles.

Los dibujos de las casas, los templos y las minas, ayudan a comprender la forma en que los autores percibían su entorno, dependiendo de la técnica y la forma en que fueron plasmados, se pueden hacer elucubraciones sobre ese aspecto de la modernidad, la forma en que fueron plasmados, el modo en el que se dispersaron las estructuras e incluso, apoyado en información de archivo, se pueden descifrar las materias primas utilizadas en la fabricación de las edificaciones.

Otro concepto relevante es, por ejemplo, modernidad, que son transiciones dadas por ciertos acontecimientos sociales, económicos y políticos que promueven un cambio en la manufactura y en los sistemas en los que se construyen todos los edificios del entorno inmediato. De la misma manera, la destrucción de ciertos lugares se da por necesidad a esa modernidad, lo que hace que los habitantes observen cómo ciertos edificios son innecesarios y peligrosos dentro del tejido urbano, queriendo darle una vista que por un tiempo pueda considerarse como mejor.

Referencias bibliográficas

Álvarez Mora, Alfonso. "La necesaria componente espacial en la historia urbana" en Sambricio, Carlos (ed.). *La historia urbana*, en *Revista Ayer*, no. 23, 1996, págs. 29-59.

Azkarate Garai-Olaun, Agustín y García Camino, Iñaki. "La ciudad, documento histórico: Reflexiones sobre la práctica de la arqueología urbana en la comunidad autónoma del País Vasco", en *KOBIE* (Serie Paleoantropología), no. XXIII, Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1996, págs.141-161. http://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/Kobie/PDF/2/KOBIE_23_LA% 20CIUDAD,%20DOCUMENTO%20HIST%C3%93RICO_REFLEXIONES%20SOBRE%20L.pdf?hash=72448e1dcc7529efd947ea7a8f4ee879, octubre de 2018.

Ballart, Josep. *El patrimonio histórico y arqueológico: Valor y uso*. España: Editorial Ariel, 2006.

Barfield, Thomas (ed.). *Diccionario de antropología*. México: Siglo XXI, 2000.

Bazant, Jan. *Espacios urbanos, historia, teoría y diseño*. México: Limusa, 2008.

Benevolo, Leonardo. *La ciudad y el arquitecto*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.

Camacho Cardona, Mario. *Historia urbana novohispánica del siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2009.

Castillo Fernández, Simón. "Entre libros de historia urbana, Para una historiografía de la ciudad y el urbanismo en América Latina" en *Revista Eure*, Vol. XXXV, no. 106, 2009, págs. 171-176. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php? script=sci_arttext&pid=S0250-71612009000300009, enero 2019.

D´Assunçao Barros, José. *Ciudad e historia, Una introducción a los estudios sobre la ciudad*. Trad. de Ana Laura dos Santos y Manuel Loyola. Chile: Ediciones UCSH, 2008.

De Terán, Fernando. "Historia urbana moderna en España. Recuento y acopio de materiales", en Sambricio, Carlos (ed.). *La historia urbana*, en *Revista Ayer*, No. 23, 1996, págs. 87-107.

Ewen, Shane. *What is Urban History?* Cambridge, UK: Polity Press, 2016.

Florescano, Enrique (1998), citado en Palma Linares, Vladimira y Antonio Caballero (eds.). "Introducción", en *Investigaciones en Arqueología Industrial*. México: Primer Círculo, 2014.

Fournier García, Patricia y Bishop, Roland L. "Colonial Pottery in Mexico" en Buxeda i Garrigós, Jaume, Marisol Madrid i Fernández y Javier G. Iñañez (eds.). *Global Pottery 1. Historical Archaeology and Archaeometry*

for Societies in Contact, BAR International Series 2761, Archaeopress, Oxford, Inglaterra, 2009, págs. 223-232.

Galinié, Henri. *Ciudad, Espacio urbano y arqueología. La fábrica urbana*. España: Universitat de Valéncia, 2012.

Hall, Martin and Silliman, Stephen W. "Chapter I. Introduction: Archaeology of the Modern World" en Hall, Martin and Stephen W. Silliman (eds.). *Historical archaeology*, Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2006, págs. 1-19.

Litvak King, Jaime. *Todas las piedras tienen 2000 años*. México: Trillas, 2000.

Manzanilla, Linda; McClung, Emily; Barba, Luis y Valadez, Raúl. "La interdisciplina en arqueología: Propuestas desde la UNAM" en *Revista de la Universidad de México*, no. 627, págs. 5-16, México, 2003. https://f002.backblazeb2.com/file/rum-storage/e67778e5-39b8-481f-8e60-3608cf31e805.pdf, febrero de 2019.

Mañana Borrazás, Patricia; Blanco Rotea, Rebeca y Ayán Vila, Xurxo. "Arqueotectura 1: Bases teórico metodológicas para una arqueología de la arquitectura" en *TAPA Traballos de Arqueoloxía e Patrimonio*, Laboratorio de Patrimonio, Paleoambiente e Paisaxe, Universidade de Santiago de Compostela, España, 2002. https://digital.csic.es/handle/10261/6027, en septiembre de 2019.

Matos Moctezuma, Eduardo. "Arqueología urbana en el centro de la Ciudad de México", en *Revista de Estudios de Cultura Náhuatl*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1992, págs. 133-141. http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn22/384.pdf, marzo de 2019.

Mejía Pavony, Germán Rodrigo. *Los años del cambio: Historia urbana de Bogotá 1820-1910*. Bogotá: CEJA, 2000.

Mejía Pavony, Germán Rodrigo. "La pregunta por la existencia de la historia urbana", en *Historia Crítica*, no. 18, 1999. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2186695 (consultado en octubre de 2018).

Meraz Quintana, Leonardo. *Conservación arquitectónica y arqueología urbana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, División de Ciencias y Arte para el Diseño, 1993.

Miranda Pacheco, Sergio. "La historia urbana en México, crítica de una historiografía inexistente" en Quiroz Rothe, Héctor y Esther Maya Pérez (comps.). Urbanismo. Temas y tendencias, 2012, págs. 349-361. https://leerlaciudadblog.files.wordpress.com/2016/05/miranda-la-historia-urbana-en-mc3a9xico-crc3adtica-de-una-historiografc3ada-inexistente.pdf, enero 2019.

Monjó Carrió, Juan. "La evolución de los sistemas constructivos en la edificación. procedimientos para su industrialización" en *Informes de la Construcción,* Vol. 57, no. 499-500, España, 2005, págs. 37-54. http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/481, diciembre 2019.

Monnet, Jérôme. "Del urbanismo a la urbanidad: Un diálogo entre geografía y arqueología sobre la ciudad", en Sanders, William T., Alba Guadalupe Mastache y Robert H. Cobean (eds.). *El urbanismo en Mesoamérica*, Vol. 1. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/The Pennsylvania State University, 2005, págs. 21-42.

Noguera, Eduardo. La historia, *la arqueología y métodos para computar el tiempo*. Cuadernos del Instituto de Historia, Serie Histórica no. 8. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.

Piñón, Juan Luis. "Apreciaciones sobre los márgenes de la historia urbana" en Sambricio, Carlos (ed.), *La historia urbana*, en *Revista Ayer*, no. 23, 1996, págs. 15-28.

Poëte, Marcel. *Introducción al urbanismo, la evolución de las ciudades: La lección de la antigüedad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L., 2011,

Rhind, David y Hudson, Raymond. *Land Use*. Londres: Methuen, 1980.

Ricci, Andreina. *En torno a la piedra desnuda, arqueología y ciudad entre identidad y proyecto*. España: Universitat de Valéncia, 2013.

Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

Schávelzon, Daniel. "El futuro del pasado: Indagaciones en arqueología urbana", en Alderoqui, Silvia y Pompi Penchansky (comps.). *Ciudad y ciudadanos. Aportes para la enseñanza del mundo urbano*. Buenos Aires: Paidós, 2002, págs. 199-215.

South, Stanley. *Method and Theory in Historical Archaeology*. New York: Academic Press, 1977.

Troitiño Viñuesa, Miguel Ángel. "Historia urbana y patrimonio" en Cabrales Barajas, Luis Felipe y Eduardo López Moreno Camacho (coord.). *La ciudad en retrospectiva*, México: Universidad de Guadalajara, 1998, págs. 11-43.

Willey, Gordon. *Prehistoric Settlement Patterns in the Virú Valley, Perú*. Washington: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, 1953.

Entre la oligarquía y la región: El campo social minero en Zacatecas durante las reformas borbónicas

Daniel Canché Villarreal

La minería fue una de las actividades más importantes para la Corona española a lo largo de los tres siglos de administración novohispana, dicha actividad había quedado reglamentada desde el siglo XVI con los estamentos postulados desde el mandato de Felipe II. Cada minero (dueño de la mina) tenía que registrar los yacimientos o vetas vírgenes que descubriese con el objetivo de llevar un control sobre los nuevos territorios y sobre todo sus riquezas.

No obstante, para el siglo XVIII la minería en la Nueva España estaba lejos de ser aquella travesía del siglo XVI, las constantes guerras de la Corona con otras potencias europeas, la administración deficiente para distribuir los recursos, sobre todo el azogue tan importante para las minas y el mercado laboral de la economía minera de enclave con sus constantes migraciones debilitaron ciertas regiones novohispanas y crearon nuevas.

Es así como en la segunda mitad del siglo "de la Ilustración" la Corona española entra en un proceso de reformas desde los ámbitos políticos, económicos, sociales, administrativos y hasta culturales con las cuales modificaron las relaciones de poder, sobre todo las relativas a la minería, que existían desde el cargo del virrey hasta los puestos en los ayuntamientos de las ciudades generando todo tipo de pleitos.

El presente trabajo tiene el objetivo de analizar en base al caso del auto expedido en 1777 en el ayuntamiento de Zacatecas

acerca del registro de la mina de Bolaños el cual muestra las nuevas tendencias del campo del poder durante la implementación de las diputaciones de minería dando por consecuencia una disputa entre las autoridades del ayuntamiento, la Audiencia e incluso el Virrey en la que se impondrán las autoridades regionales debido a las negociaciones que efectuaron ciertos personajes con mayor poder político-económico pertenecientes a la oligarquía minera en Zacatecas.

Para comprender los sistemas de relaciones en la minería se retomarán los conceptos del sociólogo Pier Bourdieu del campo social, para este autor los agentes "se definen históricamente de acuerdo a su situación actual y potencial estructura de distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) cuya posición condiciona el acceso a los provechos específicos que están en juego en el campo, y también por sus relaciones objetivas con otras posiciones".[1] Nos encontramos, por lo tanto, ante una serie de relaciones condicionadas por el capital económico que tienen los individuos de la región y su expansión a nuevos territorios. Mencionado lo anterior, es necesario hacer un breve repaso en las condiciones generales de la minería novohispana en el siglo XVIII, la creación de las nuevas instituciones y sus objetivos, las relaciones de poder que predominaban en Zacatecas y finalmente el caso puntual de las minas del Real de Bolaños.

La minería y las instituciones en la Nueva España del siglo XVIII

El sistema económico colonial estaba organizado con base en el mercantilismo español caracterizado por el control de la minería de los metales preciosos y el monopolio de su distribución por medio de la Casa de la Moneda, la cual beneficiaba específicamente a los peninsulares. No obstante, el contrabando y los negocios de agentes externos (ingleses, holandeses, italianos, etcétera) desviaban la plata y sólo llegaba una parte a España.[2]

[1] Pierre Bourdieu, *Poder, derecho y clases sociales,* España, Editorial Desclée de Brouwer, 2001, pág. 15.

[2] Arturo Burnes, *El drama de la minería mexicana*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2018, pág, 49.

Este tráfico ilícito de metales preciosos llegó a ser tan intenso que hacia mediados del siglo XVII representaba del 10 al 50% del total de plata exportada a España. El fraude fiscal fue en aumento mientras se hacía más difícil el control de los nuevos distritos mineros en regiones cada vez más apartadas, para esto la Corona instituyó las Cajas Reales, organismos que se encargaron de la vigilancia y el cobro de impuestos.[3] Para controlar las actividades existían jurisdicciones territoriales locales como el cabildo o el ayuntamiento los cuales eran gobernados por funcionarios llamados de diferentes maneras: gobernadores, corregidores o alcaldes mayores. Estos personajes tenían la facultad de ser la autoridad política, la judicial y llegaban a ser capitanes generales en algunos casos; su tiempo de duración en el puesto constaba de cinco años hasta el nombramiento de su sucesor.[4] Debido a esto, las nuevas minas tenían que ser *denunciadas* ante el corregidor de la localidad más cercana y éste debía de hacer el anuncio públicamente los tres domingos siguientes a la declaración de la persona que la denunció, además de que éste, para constar el hecho, tenía que excavar un pozo de tres metros de profundidad y tres de diámetro. Sólo hasta que este proceso se llevaba a cabo bajo el testimonio del corregidor el *denunciador* tenía la jurisdicción de la mina.[5]

La propiedad de las vetas se podía perder si durante un periodo de más de cuatro meses consecutivos no se mantenían ocupados los yacimientos con por lo menos cuatro trabajadores. De igual manera, los particulares tenían derecho a poseer minas contiguas en casos especiales ya que por lo general estaba prohibido a excepción de dos tipos de casos: aquellas personas que abrieran una veta tenían el derecho de poseer tres, el otro caso se trata de las compañías que podían ser propietarias de hasta cuatro yacimientos.[6]

[3] *Ibidem*, pág. 50.

[4] Elva Martínez, *La élite y las finanzas en el ayuntamiento de Zacatecas 1786-1814*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas/Taberna Librería editores, 2018, pág. 29.

[5] Frederique, Langue, *Los señores de Zacatecas. Una aristocracia minera en el siglo XVIII novohispana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pág. 53.

[6] Sergio Sandoval, *La minería en México: siglo XVIII.* En *Ilustración española, reformas borbónicas y liberalismo temprano en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, pág. 134.

Por lo tanto, las minas en general eran yacimientos agotables y costosos. Sin embargo, las vetas mejor ubicadas y más rentables que producían la mayor cantidad de plata u oro estaban bajo la jurisdicción de los grandes mineros que empleaban la mayor parte de la fuerza de trabajo y las principales refinerías de los metales preciosos.[7] Asimismo, la Corona española dominaba la distribución del importante recurso como el mercurio desde la cédula del 4 de marzo de 1559, este control fue posible a partir de que el Estado era propietario de dos de las grandes fuentes mundiales de azogue de la época: Almadén en España y Huancavelica en el virreinato del Perú. Esto no quiere decir que existieran algunos yacimientos en la Nueva España, de hecho, existieron algunos como Chilapa, Sierra de Pinos, Cerro del Carro y El Picacho descubiertas en 1740.[8]

Las nuevas instituciones administrativas

Las reformas borbónicas se aplicaron desde distintos puntos de la minería: se redujo el precio del mercurio, se implementó un tribunal (fundado en 1777) y un colegio de minería (fundado en 1792), se instituyó un banco de financiamiento y se estipularon nuevas ordenanzas de minería con su publicación en el año de 1783 sustituyendo las anticuadas del siglo XVI.[9] El tribunal de minería fungió como el principal organismo político-jurídico que tenía las facultades de organizar el gremio minero, difundir los conocimientos de nuevas técnicas y administrar un banco de fomento para financiar las actividades mineras. En el año de 1776 el virrey Bucareli reunió seis delegados, uno por cada campo minero importante para establecer el tribunal y la asociación gremial.[10]

Velázquez de León, delegado de Sultepec, fue el primer director general encargado de la capacitación de nuevas técnicas mientras que Lassaga, representante de Bolaños, fue elegido administrador general. Posteriormente, se declararon tres diputados

[7] Arturo Burnes, *Opus cit.*, pág. 59.
[8] *Ibidem*, pág. 58.
[9] E. Florescano e I.G. Sánchez, *La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico, 1750-1808*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pág. 820.
[10] David A. Brading., *Mineros y comerciantes en el México Borbónico (1763-1810)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 225.

generales, Tomas de Liceaga de Guanajuato, Marcelo de Anza socio de José de Borda (importante minero) en Zacatecas y Julián del Hierro de Temascaltepec. De los seis únicamente Anza se dedicaba completamente a la minería, mientras que Lassaga y Liceaga habían abandonado sus minas. La primera gran acción que llevó a cabo el tribunal fue la publicación de las nuevas ordenanzas de 1783. Los objetivos de estas nuevas patentes eran fomentar la producción de plata, fijar las limitantes de las responsabilidades civiles de los mineros, la definición de los contratos de los aviadores, la remuneración de la mano de obra y finalmente el registro y medición de los nuevos yacimientos encontrados en las regiones.[11]

Zacatecas y el oligopolio de las actividades

Previo a la introducción de las reformas borbónicas, en el caso particular de Zacatecas, ya existía una concentración de las actividades mineras en ciertas familias desde el siglo XVI quienes aparte de estar en esas dinámicas también estaban en contacto con la agricultura y habían organizado una diputación local de minería. Los primeros *grandes mineros* zacatecanos del primer cuarto del siglo XVIII fueron el primer conde de Santiago de la Laguna, el conde Santa Rosa y Pedro de Salazar, quienes se caracterizan por sus empresas individuales y por las inversiones con grandes cantidades de capital, aunque esto les acarrearía a sus sucesores problemas financieros. Los condes de Santa Rosa provenían una parte de Perú y Oaxaca, Pedro de Salazar era un peninsular que regresaba de la metrópoli y el conde de Santiago de la Laguna era sobrino de Joseph de Rivera Bernárdez, célebre escritor de la descripción de Zacatecas de 1732.[12]

En el periodo de 1725-1750 ya se empieza a notar un proceso de agrupamiento de los mineros debido a la imbricación del poder y de la riqueza, los mineros comienzan a crear corporaciones fundadas en base a la inmigración de varios miembros de una *gran familia* generalmente de origen vasco. Es el caso de los Fernández de Estrada, Dionisio Muñoz con las familias Dosal Madrid y los condes de San Mateo; Antonio Sáenz de la Escalera con los condes

[11] David A. Brading, *Opus cit.*, pág. 225.
[12] Frederique Langue, *Opus cit.*, pág. 133.

de Santiago de la Laguna y Gregorio Zumalde, vasco de Navarra, quien fue *compadre* de la importante minera Josefa de Noriega. Por lo tanto, se empiezan a formar lazos de amistad y compadrazgo que para mediados del siglo XVIII van conformando el oligopolio minero en Zacatecas.[13]

Posteriormente, para la segunda mitad del siglo XVIII aparece en la ciudad José de la Borda, importante minero que se encargó de la recuperación de las minas de la región en un contexto favorable de reestructuración político-económica del imperio español. Nacido en la isla de Olerón en Europa, había comenzado su carrera como minero en Tlalpujahua (1716) y en Taxco (1752-1762), sin embargo, a su llegada a Zacatecas tenía una serie de deudas que ascendían a tal grado de estar en quiebra, a pesar de esto en 1768 obtuvo de la Corona las condiciones favorables para restaurar la mina de Quebradilla. Aparte de los yacimientos de Quebradilla fue adquiriendo, con base en préstamos y otras negociaciones, las minas de Veta Grande, Esperanza y después San Acacio, Vizcaínos, Albarradón, San Eligio, La Asturiana, La Laguna y otras más que conformaron la segunda gran fortuna con la cual pagó sus deudas y también se dedicó a comprar ranchos y más materiales para el desagüe de las minas.[14]

A la muerte de José de la Borda en 1776, se formó otra camada de *empresarios* quienes fueron instruidos en los conocimientos de las minas por el mismo de la Borda y acapararon la escena de las actividades en Zacatecas. Estos fueron Fermín de Apezechea, Marcelo de Anza, Bernardo de Iriarte y la ola de inmigrantes que dominaban la diputación local. Marcelo de Anza, un minero ya experimentado, comenzaba su carrera con de la Borda y continuó en la diputación de minería de Zacatecas y en el Tribunal de Minería. Poseía grandes instalaciones de tratamiento de mineral de Zacatecas: cinco molinos y 56 tahonas, mientras que el promedio no rebasaba los dos o tres molinos por hacienda y entre 14 o 15 tahonas. En compañía de su hermano, Pedro de Anza, se dedicó a la explotación de las minas de Veta Grande, San Francisco y San José de la Cantera, yacimientos que fueron cedidos por de la Borda. Anza, como la mayoría de mineros de la época, estaba consciente de la repartición de las inversio-

[13] *Ibidem*, pág. 140.
[14] *Ibidem*, págs. 144-145.

nes y de sus potenciales riesgos, por lo cual, desde antes de 1783 se asocia con Ventura de Arteaga, teniendo como aviadores a Ramón de Goya, comerciante de la Ciudad de México, y Antonio de Vivanco, conocido por restaurar las minas de Bolaños.[15]

Las minas de Bolaños y su relación con Zacatecas

Tras los cambios de inicios del siglo XVIII en la administración del entonces gobierno de Nueva Galicia, comenzaron a presentarse una serie de rebeliones de indios en la región de Nostic (Mezquitic) en contra su encomendero, el capitán Silva, y uniéndose con los sublevados en Colotlán lo asesinaron y se propagaron hasta la sierra de Nayarit, donde con la ayuda del indio Calderilla y la estrategia militar del coronel Bartolomé Bravo de Acuña con guarniciones de Tlaltenango, Guadalajara y Zacatecas, se sofocó la rebelión, no obstante, estas rebeliones provocarían dos consecuencias: una ellas era una serie de graves trastornos en la producción y tranquilidad de los reales de Zacatecas debido a la inseguridad de la zona.[16] Otra de las consecuencias fue la exploración de estas regiones en las que se combatieron las rebeliones, ya que para fines de enero de 1705, Francisco Santiago ubicó una veta que más tarde se llamaría La Descubridora, estas noticias generaron que los mineros más importantes de Zacatecas como Juan Bravo Medrano y el conde de Santa Rosa se interesaran en seguir explorando la región, por lo tanto, ambos convencieron al virrey para crear un nuevo distrito minero en la zona y para 1706 la mina fue desarrollándose por el río Bolaños.[17]

Después de pacificar la región, en 1753 por disposición del rey los mineros dueños enviaron una relación detallada de la historia de sus minas, su calidad, jurisdicción, pertenencias y otras disposiciones, explicando que esto era para formar el gabinete de Historia Natural; entre estos requisitos, para los mineros de Bolaños tenía que estar la constancia de las primeras minas fundadas. Todas las fuentes consul-

[15] *Ibidem*, pág. 149.

[16] Álvaro López, "El establecimiento del Real de Minas de Bolaños", en *Historia mexicana*, no. 23, El Colegio de México, 1974, pág. 414.

[17] Carlos Rubén Ruiz Medrano, "El Real de Minas de Bolaños, Jalisco, en el siglo XVIII: Transformaciones territoriales y cambios sociales", en *Región y Sociedad*, no. 26, El Colegio de Sonora, 2014, pág. 198.

tadas coinciden en que la primera mina fue la llamaron El Socavón, que trabajó don José de la Loma, pero quien dio cuenta de ella para los gastos fue el general Antonio Arguelles, éste la vendió más tarde a don José de Echeverría y al asturiano don Pedro Álvarez Cantón (quien también denuncia el yacimiento de La Concepción y Zapopan), sin embargo, para 1753 la mina se informaba como "yerma y despoblada".[18]

Para 1744 también Juan Francisco Barranco, "pobre de más ánimo" proveniente de la jurisdicción de Celaya, llegaría a la región para explorar más vetas y para 1745 denuncia una veta y para 1747 le daría el nombre de Nuestra Señora de Zapopan (actualmente llamada Barranco o La Concepción). La familia Barranco decidiría el destino de las principales minas desde 1744 a 1757.[19]

La fiebre de la plata en la región de Bolaños, un lugar apartado de las jurisdicciones de Zacatecas y Guadalajara, era un aspecto que las autoridades necesitaban controlar y dirigir sobre todo por la codicia de los mineros. Por esta razón, el rey en 1752 otorgó al conde Revillagigedo facultades extraordinarias y particulares para controlar la situación de los reales de minas. El 1 de abril del mismo año el virrey hizo uso de estas facultades y ordenó el establecimiento de la Caja Real de Hacienda en Bolaños nombrando a Pedro Toral Valdés como el encargado y como contador a don Fernando Gonzales Campillo.[20]

Por consiguiente, se estableció el corregimiento de Bolaños en el cual el virrey marcó la jurisdicción que debería corresponderle y para evitar confusiones respecto a cuál gobierno pertenecía, ya que en un principio había decidido que Bolaños quedaba bajo la justicia de la frontera sur de Nayarit y no al alcalde mayor de Jerez; pero esto representó una serie de problemáticas por lo que el virrey optó por hacer depender el real de minas, y porque así le convenía, al superior gobierno. Estos intereses de por medio asentaron la disposición de la formación del corregimiento ante la separación bien definida de la Audiencia de Guadalajara, además después Revillagigedo agregó a la jurisdicción de los reales de Santa Rosa y Santo Tomás.[21]

[18] Álvaro López, *Opus cit.*, págs. 415-416.
[19] *Ibidem*, pág. 417.
[20] *Ibidem*, pág. 428.
[21] *Ibidem*, pág. 430.

A consecuencia de estas disposiciones reales, en la real caja y el corregimiento existió una anarquía en los primeros años, sin embargo, gracias a la riqueza de los yacimientos y la abundancia de sus aguas los mineros se organizaron para llegar a un acuerdo en que lo primordial era implementar un buen desagüe en las minas.[22] A pesar de los esfuerzos, tanto de los mineros como de las autoridades de la caja real y el corregimiento en conseguir financiamiento para el desagüe de las minas, en 1760 ocurrió un voraz incendio en las minas que tuvo consecuencias terribles debido a que también ocurrieron deslaves y amontonamientos de rocas en las principales minas de Bolaños, por lo cual algunos mineros optaron por abandonar las minas.[23]

La descomposición del Real de Bolaños se mantuvo hasta la llegada de Antonio de Vivanco, proveniente de Montijo en Castilla en 1763, y la adquisición de las minas de La Cocina y el Espíritu Santo. Vivanco mostró ser un minero hábil no sólo como administrador de propiedades, fue consciente con la problemática que representaba la mano de obra y la capacitación de los trabajadores con lo cual hizo que Bolaños entrara en un periodo de benevolencia.[24]

Por lo tanto, el mérito de Vivanco fue darle un carácter más regular a la empresa ya que contaba con un capital suficiente para rehabilitar importantes yacimientos como La Cocina, además de llamar la atención de las autoridades novohispanas, quienes en 1770 le concedieron incentivos fiscales para fomentar la industria y sobre todo se le concedió el mercurio a un tercio del valor real del mercado.[25] A nivel regional Vivanco también sacó provecho de su larga experiencia por lo que también obtuvo tratos con los gobernadores de diversos pueblos y le permitió entrar en contacto con un gran mercado laboral.[26]

Para 1774 a 1783, cuando Vivanco tomó el control de las minas más importantes del distrito, la producción aumentó de 1,236,823 marcos de plata, con un valor de 10,804,000, aunque si

[22] *Ibidem*, pág. 436.
[23] Carlos Rubén Ruiz Medrano, *Opus cit.*, pág. 205.
[24] *Ibidem*, pág. 209.
[25] *Ibidem*, pág. 211
[26] *Idem*.

bien el periodo de auge fue corto ya que en 1787 Bolaños volvería a caer en un ciclo de estancamiento, el periodo de 1743-1783 resulta significativo para la conformación del nuevo distrito.[27]

Desentrañando las relaciones que llevó a cabo Antonio de Vivanco con los gobernadores de otros pueblos, es interesante que este minero como ya se mencionó, tuvo ciertos negocios con el diputado del Tribunal de Minería Marcelo de Anza, asimismo, en el auto expedido por el registro de las primeras minas de Bolaños en 1777 en el cual el Virrey Bucareli opta por darle el crédito al Corregidor de Zacatecas, José de Mier y Ceballos, y no a los oficiales de la Audiencia de Guadalajara se puede apreciar claramente el nuevo campo social de relaciones entre mineros que se configuró en el contexto de las reformas borbónicas. Como lo señala el escribano José Mariano de Cos la causa de este pleito se encontraba en que desde la Audiencia de Guadalajara:

> La justicia de este pedimiento consciente principalmente, en que la renuncia de audiencia y la excusa de los oficiales reales a contestar, en el juicio petitorio reservado a mi parte, son unos actos eficaces para entender el pleito, pues claro está no puede hacerlo, toda la vez que el reo no quiere su contestación, la única objeción que ocurre, en que la facultad de los registros se defendía por oficiales reales, como ansia a su oficio.[28]

Por otra parte, en el documento también se explican dos factores importantes, por un lado, la causa de la renuncia de los oficiales reales de Guadalajara para no intervenir en el pleito y el dictamen del virrey, debido a que Bolaños, como se mencionó anteriormente, para el año de 1777 formó parte de la jurisdicción de la autoridad superior en la Nueva España:

> Es cierto que también señalan por razón de su renuencia, y escusa, la de la que no tienen fondos para los

[27] *Ibidem*, pág. 214.

[28] "Testimonio de los autos hechos por el escribano de la Real Hacienda José Mariano de Cos por controversia de quienes deben de ser los titulares de registro de minas en Bolaños, si lo oficiales reales de Real Audiencia o el corregidor", 12 de septiembre de 1777, Archivo Histórico del Estado de Zacatecas, fondo Ayuntamiento, serie Minería, subserie Juzgado de Minas, Caja 1, Exp. C01-E02, f. 9.

> gastos necesarios del pleito ni lugar para la contestación de el por impedida continua, y laboriosa tarea de sus empleos, fojas 26 y vuelta cuaderno tercero. Pero si esto hubiera de ser, motivo a que no se atendiera a la renuncia y escusa de ellos, y así no se procediera a la pronta resolución que llevo pedida vendría a suceder, que mi parte sufriera daño, y se sujetara a artículos, y dictámenes, y a los consiguientes gastos y dilaciones[29]
>
> Con el que me conforme en Derecho de 19 del caminante; y en consideración a las razones, y fundamentos, en los expedidos. Por el presente declaro que el conocimiento de los registros y posesiones de minas nuevas, denuncios y demás pertenece al corregidor de la ciudad de Zacatecas, como lo tienen pedido el Señor Fiscal, en sus respuestas insertas: respecto a tener mandado a oficiales reales de dicha ciudad, se abstengan de intervenir y que les pasen los autos, o diligencias que tuviesen en su poder, respectivas a el asunto, cuya providencia se les comunicó por orden separa del día 20 de este presente mes; mando asimismo, que este despacho sea y se entienda, para que en su título el nominado corregidor, se de las debidas facultades según, y como se expresa en el parecer inserto, México y agosto 26 de 1777.[30]

En el documento se pueden apreciar las relaciones de poder que comenzaban a formarse en la Nueva España de las reformas borbónicas antes del establecimiento de las intendencias. El caso de Zacatecas y Bolaños a pesar de ser a simple vista un pleito regional trasciende por la intervención de la Audiencia de Guadalajara y el virrey Bucareli, personalidades que estaban inmersas en un proceso que disminuía su posibilidad de intervención en asuntos regionales además de tener que ceder ante las presiones del visitador Gálvez.

Asimismo, en el plano regional también se observan personajes que trascienden las fronteras regionales debido a la corporatividad característica de los señores de Zacatecas. Marcelo de Anza como diputado del Tribunal de minería conocía perfectamente los

[29] "Testimonio de los autos hechos por el escribano de la Real Hacienda José Mariano de Cos por controversia", f. 15.
[30] *Ibidem,* f. 19.

ciclos mineros de prosperidad y de baja producción, por lo cual, cuando Vivanco comienza a generar grandes cantidades de ganancia en Bolaños. Anza es uno de los mineros que buscaban invertir en la travesía del peninsular, lo cual se puede apreciar en el auto de 1777 implícitamente. La pregunta que surge es ¿por qué dejar la jurisdicción del registro a Zacatecas y no a otros gobiernos como la Audiencia de Guadalajara o en su caso a los gobiernos de Nayarit?

La respuesta tentativa son las relaciones político-económicas que Vivanco fue tejiendo con los señores de Zacatecas, enfatizando el caso de Anza, quien como vimos tenía una larga trayectoria en las actividades mineras y una gran capacidad de industria para tratar el mineral y transformarlo, además de controlar el poder regional con las concesiones cedidas por el virrey (un ejemplo importante es la concesión del precio del azogue), la mano de obra de la región tan importante para mantener en activo los yacimientos tan difíciles de costear económicamente y un aspecto fundamental ser peninsular inmigrante lo cual favorecía a tener una preferencia de la Corona.

Conclusiones

Con la introducción de las reformas borbónicas el poder se empieza a concentrar en las regiones de adentro hacia afuera, y en cuanto a las actividades mineras tampoco sería la excepción. Ante una administración deficiente por parte de los alcaldes mayores para controlar el contrabando y las actividades ilícitas de los mineros, la falta de recursos y financiamiento para mantener activos los yacimientos se creó el Tribunal de Minería, dicho organismo estaría manejado en sus primeros años por mineros zacatecanos con una trayectoria que iba desde el siglo XVI, quienes se encargaron de incrementar su poder en la región y ahora en otras zonas aledañas con base en las relaciones de compadrazgo y de socios comerciales.

Bolaños, siendo el real de minas en auge gracias a Vivanco, necesitaba tener mayores concesiones por parte de la Corona para mantener la producción, por consecuencia, Vivanco negociaba con las autoridades para mantener a Bolaños en estrechas relaciones con los señores de Zacatecas, con el recién formado Tribunal de Minería y con el virrey, quienes se encargan de darle autono-

mía al real de minas de la Audiencia de Guadalajara con el auto de registro de vetas vírgenes de 1777 con la excusa de la renuncia de los oficiales reales de dicha audiencia, con lo cual hacían nulo el registro de 1739 debido a la inactividad de las minas y dejaban al corregidor de Zacatecas las facultades del registro y de manejar las actividades del distrito.

El gremio de mineros (peninsulares) de Zacatecas en las últimas instancias del siglo XVIII moderaba las relaciones de poder (caso contrario en Guanajuato en donde el gremio estaba formado por criollos privados del poder) tanto en la zona de Zacatecas, las regiones aledañas de carácter minero, Bolaños, el Tribunal de Minería en el cual estarían los Anza y, posteriormente, llegaría al tribunal otra familia zacatecana importante como los Fagoaga, marcando una rivalidad sobre las jurisdicciones de la Audiencia de Guadalajara a la cual le ganaría terreno por contar con el suficiente capital para financiar las actividades. Finalmente, la imagen del virrey también estaría presente en las negociaciones de los mineros, el caso de Bolaños es de remarcar debido a que Bucareli opta por darle el registro al corregidor zacatecano observando el auge del distrito minero, lo rentable que resultaba financiar la empresa que le brindaba ganancias y adherirse a los señores de Zacatecas como socios comerciales del oligopolio minero.

Referencias bibliográficas

AHEZ/Fondo: Ayuntamiento/ Serie: Minería/ Subserie: Juzgado de Minas.

Brading, David A. *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810).* México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Bourdieu, Pierre. *Poder, derecho y clases sociales.* España: Editorial Desclée de Brouwer, 2001.

Burnes, Arturo. *El drama de la minería mexicana.* México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2018.

Florescano, E. y Sánchez, I.G. "La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico, 1750-1808" en E. Cárdenas, (coord.). *Historia económica de México* I, págs. 793-836. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Langue, Frederique. *Los señores de Zacatecas. Una aristocracia minera en el siglo XVIII novohispana.* México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

López, Álvaro. "El establecimiento del Real de Minas de Bolaños", en *Historia Mexicana 23,* págs. 408-436, México, El Colegio de México, 1974. https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/3304 (consultado el 25 de noviembre de 2022).

Martínez, Elva. *La élite y las finanzas en el ayuntamiento de Zacatecas 1786-1814.* México: Universidad Autónoma de Zacatecas/Taberna Librería Editores, 2018.

Ruiz Medrano, Carlos Rubén. "El Real de Minas de Bolaños, Jalisco, en el siglo XVIII: Transformaciones territoriales y cambios sociales", en *Región y Sociedad 26,* págs. 191-227. México, El Colegio de Sonora, 2014. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-39252014000300007 (consultado el 25 de noviembre de 2022).

Sandoval, Sergio. "La minería en México: siglo XVIII", en F.J. Rodríguez y L. Gutiérrez (coords.). *Ilustración española, Reformas borbónicas y Liberalismo temprano en México,* págs. 127-153. México: Universidad Autónoma Metropolitana,1992.

El ideal urbanístico de los ilustrados. La configuración de una ciudad minera

Lidia Medina Lozano
Álvaro Luis López Limón

Presentación

La ciudad de Zacatecas, fundada en el siglo XVI, se desarrolló con un trazado más espontáneo que renacentista, en respuesta a las exploraciones mineras en el norte de la Nueva España. A lo largo de los siglos XVI y XVII se construyeron diversos espacios arquitectónicos que definieron su fisonomía. Sin embargo, la primera transformación urbana significativa ocurrió a finales del siglo XVIII, con la implementación de las reformas borbónicas y su enfoque urbanístico. Durante este período, los dos primeros intendentes de Zacatecas llevaron a cabo intervenciones urbanas clave para reorganizar la ciudad. La medida más destacada fue la división de Zacatecas en cuarteles, lo que facilitó un mejor control social y poblacional. Además, se proyectaron nuevos espacios que contribuyeron a redefinir el orden urbano de la ciudad.

El proyecto de la alhóndiga, destinado a resolver las urgentes necesidades de almacenamiento de granos, se llevó a cabo a finales del siglo XVIII. Sin embargo, debido a varias razones el edificio no cumplió con la función para la que había sido diseñado. Por otro lado, se planeó la Alameda como un espacio recreativo para los habitantes del siglo XVIII. Aunque el proyecto enfrentó oposición y fue mal recibido por muchos sectores de la población, los intendentes organizaron la ciudad en cuarteles, medida administrativa que coadyuvó al control social de la ciudad.

La población

La mayoría de los españoles se concentraba en el núcleo principal de la ciudad. Para 1781, aproximadamente ochenta y cuatro españoles, junto con sus familias, residían en esta área y ocupaban los puestos más destacados en la administración, el comercio y la minería. Estos españoles se asentaban en la plaza mayor, el callejón del Santero, el puente y la calle de Tacuba, así como en la calle frente a la parroquia.[1]

Por otro lado, la mayor parte de la población se distribuía en la calle Alta y Baja de Santo Domingo, la calle Juan de San Pedro, la plazuela de Zamora, la plaza de Villarreal y el callejón del Coso, donde residían sólo diecisiete españoles, pero una gran cantidad de castas.[2] La presencia de diversos grupos raciales era una característica de los reales de minas, centros que se destacaban por ofrecer mano de obra libre. Esta diversidad poblacional condujo al surgimiento de una significativa población mestiza que dominó el ámbito social y laboral, aunque la presencia indígena seguía siendo considerable hacia finales del siglo XVIII.

La mayoría de los habitantes de Zacatecas se dedicaba al trabajo minero, artesanal y doméstico, con estas actividades cobrando mayor relevancia a partir de la bonanza minera que comenzó a gestarse en la década de 1770. Este auge minero fue impulsado por la política reformista de la Corona española, que vio en la minería una oportunidad para recuperar el poder económico perdido del imperio.

Durante las décadas de 1780 y 1790, varias familias zacatecanas, con el respaldo del gobierno virreinal, realizaron importantes inversiones en las minas, rehabilitando distritos como Sombrerete, Vetagrande, Pánuco y Bolaños.[3] Como resultado, Zacatecas experimentó un notable crecimiento económico basado en la minería, que

[1] En el Archivo Histórico de Zacatecas ubicamos un donativo para gastos de la guerra española que nos da muestra de la diversidad de razas en dichos barrios. AHEZ. Fondo: aún no está clasificado. Serie: bando. Año: 1781, foja. 2v.

[2] *Ibidem.*

[3] En Mercedes de Vega, *et al*., "Claroscuro del Virreinato", en Flores Olague, Jesús, *La fragua de una leyenda. Historia mínima de Zacatecas,* México, Limusa, 1995, pág. 57.

se extendió aproximadamente desde 1770 hasta el inicio del movimiento insurgente.[4]

La mayoría de los indígenas residía en los barrios cercanos a la ciudad o en las regiones de Vetagrande y Pánuco, compartiendo estos espacios con otras castas. A pesar de la importancia del sector extractivo, la población también buscaba medios alternativos de subsistencia en diversas actividades económicas, como el comercio, los oficios y el trabajo doméstico.

En los años ochenta del siglo XVIII, según las fuentes consultadas, existía una amplia variedad de gremios, incluyendo zapateros, sastres, barberos, cantereros, aguadores, nunfleros, carpinteros, obrajeros, puesteros, albañiles, panaderos, tocineros, plateros, coheteros, herradores y rayadores de mesa para trucos.[5] Estos gremios sumaban aproximadamente novecientos cincuenta y siete trabajadores, cada uno especializado en su respectiva actividad.

Otro sector laboral importante consistía en los empleados de las casas de comercio, como los encargados del estanco de vino y mezcal, y los trabajadores de almacenes, tiendas, cajomillos, panaderías, carnicerías y tiendas de mestizos que vendían ropa nueva y usada, conocidos como almonederos.[6]

La servidumbre representaba un porcentaje menor de la población trabajadora. Algunos mulatos e indígenas trabajaban en casas de españoles, haciendas, conventos e iglesias. Por ejemplo, en las casas eclesiásticas laboraban cincuenta y una personas: en la parroquia mayor trabajaban nueve; en los conventos de la Merced, San Juan de Dios y San Agustín, cuatro sirvientes cada uno; en el convento de San Francisco, nueve; y en la casa del cura José Antonio Bugarín, veintiún trabajadores, incluyendo algunas familias enteras.[7]

[4] Para fines del siglo XVIII, Zacatecas ocupa el tercer lugar entre las zonas productoras de plata. Su importancia era superada por Guanajuato, con su mina la Valenciana y por Real de Catorce en San Luis Potosí, al parecer los años de recuperación en Zacatecas a partir de la década de 1770 hasta los primeros años del siglo XIX estuvieron muy vinculados con la política de *fomento minero por parte de la Corona*. Véase Mercedes de Vega, *et al.*, *Opus cit.*, pág. 55 y Margarita, Hoffner, *Elementos para una interpretación de la historia de Zacatecas de los siglos XVI al XX,* México, El Arco y la Lira/UAZ, pág. 101.

[5] AHEZ. Donativo de guerra Fondo: aún no está clasificado Serie: Bandos.

[6] *Idem.*

[7] *Idem.*

La estabilidad económica de Zacatecas durante las décadas de 1780 y 1790 estaba estrechamente ligada al auge o declive de la minería, que impulsaba la economía regional. Sin embargo, las calamidades también afectaron la estructura laboral, como en la crisis de 1785, cuando el gremio de aguadores desapareció debido a la mortalidad de sus miembros. En este contexto, la población zacatecana seguía dependiendo en gran medida de la actividad extractiva, y la llegada de forasteros en busca de trabajo fortaleció el tejido social de la comunidad.

Etapa de cambios urbanos

Desde finales del siglo XVI, la configuración de la ciudad quedó definida en lo que hoy conocemos como el centro histórico. Por ejemplo, en los márgenes de la ciudad se establecieron pueblos indígenas a partir de 1580, como San Francisco, que luego recibió el nombre de Mexicapan al construirse una capilla y formarse las primeras cofradías, habitado por tarascos y tonaltecas. Asimismo, Tlacuitlapan, habitado por tlaxcaltecas y situado al noroeste del convento de San Francisco, estaba bajo la tutela de estos frailes. Posteriormente, los tarascos se trasladaron al sur para fundar el pueblo de Tonalá Chepinque, donde quedaron bajo la doctrina de los frailes agustinos.

A lo largo del siglo XVII, surgieron nuevos barrios en las áreas situadas a los pies del cerro de La Bufa y al poniente de la ciudad. Entre estos, al oriente, se fundó el pueblo de Dulce Nombre del Niño Jesús, habitado por tarascos. Al poniente se estableció el barrio del Pedregoso, donde residían indígenas, afrodescendientes, españoles y castas. Cada uno de estos barrios contaba con su propia capilla y se encontraba cerca de los conventos de los religiosos.[8] Mientras tanto, el pueblo de San José se situó al sureste. Los pueblos que formaron los extramuros de la ciudad, extendiéndose de norte a sur, fueron incorporados a la urbe a finales del siglo XVIII.

[8] Luis Román Gutiérrez, "Origen de los barrios de indios en la ciudad de Zacatecas", en *Zacatecas: morfología urbana y su transformación,* México, Casa Municipal de Cultura/ Ayuntamiento de Zacatecas, 2009, págs. 2-6 y 40.

Figura 1. Ubicación de los pueblos de indios

Fuente: Peter J. Bakewell, *Minería y sociedad en el México colonial. Zacatecas (1546-1700)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Debido a la irregularidad del terreno con pronunciadas elevaciones entre cerros, la estructura urbana no pudo desarrollarse alrededor de la plaza mayor como era común en las ciudades de estilo renacentista. En lugar de ello, la ciudad se expandió de manera lineal y con un trazado irregular; únicamente se realizaron edificaciones a partir de la calle principal, desde donde se ramificaba todo a partir de la plaza central.

La prosperidad alcanzada durante el siglo XVIII facilitó la construcción de diversos edificios públicos y religiosos, como la parroquia mayor, la plaza pública, la casa del cabildo, la prisión, los edificios de Hacienda, la Real Caja, así como residencias y comercios. Esta riqueza permitió que el poder civil y religioso se organizara en torno a la plaza del Maestre de Campo (actual Plaza

de Armas) y la plaza mayor (hoy mercado "González Ortega").[9] La élite virreinal residía en sus elegantes casas centrales, mientras que la iglesia utilizaba algunas de estas viviendas para alquilarlas a sectores medios.

El valor de las propiedades estaba influido por su ubicación en el plano urbano, especialmente en relación con la proximidad a la plaza mayor y sus calles cercanas. En contraste, los barrios marginales, habitados por personas de menor capacidad económica, formaban un cinturón de pobreza alrededor de la ciudad, creando así una gradación social que iba del centro hacia la periferia.[10]

La mayoría de las casas estaban construidas de mampostería y adobe, pero también es probable que existieran jacales dispersos en un patrón urbano caótico, así como otras edificaciones adaptadas a manzanas irregulares y situadas en terrenos baldíos. Estas eran pequeñas viviendas construidas con materiales frágiles y perecederos. Al igual que en la Ciudad de México, los padrones novohispanos indican que estas casas eran habitadas por indígenas, castas y también por españoles pobres. Según fuentes de la época: "Las casas de esta ciudad son en general de adobes y tapias, todas con entrepisos y de capacidad limitada; algunas son de piedra y de mayor altura, aunque son pocas".[11] Además, el uso de materiales frágiles como el adobe y el tejamanil propició el colapso y los incendios de las techumbres.[12]

[9] Aunque durante el siglo XVI Zacatecas fue uno de los centros mineros más prósperos de la Nueva España, la producción extractiva experimentó fluctuaciones a lo largo del siglo XVII. El desarrollo urbanístico avanzó de manera lenta, en parte debido a la falta de artesanos especializados en el uso de la cantera para la construcción de viviendas y edificios, lo que afectó el ritmo de crecimiento de la ciudad. Cfr. Peter J. Bakewell, *Opus cit.*, pág. 85, y Armando Márquez Herrera, *Opus cit.*, pág. 45. Francisco García González, *Familia y sociedad en Zacatecas. La vida de un microcosmos minero y novohispano, 1750-1830*, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos/Universidad Autónoma de Zacatecas, 2000, pág. 36.

[10] Eulalia Ribera Carbó, "Casas, habitación y espacio urbano en México. De la colonia al liberalismo decimonónico", México, en revista electrónica. http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-80.htm.

[11] Claudia Magaña, *Panorámica de la ciudad de Zacatecas y sus barrios en la época virreinal*, México, Gobierno del Estado de Zacatecas, 1998, pág. 143.

[12] José de Jesús Olmedo González, "Zacatecas, una nota para su historia", en René Amaro Peñaflores (coord), *Relaciones de poder, procesos sociales y conflictos políticos en Zacatecas. De la colonia a la etapa porfirista*, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Universidad Autónoma de Zacatecas, 2008, pág. 42.

En este contexto, el gobierno intentó controlar el desorden en la construcción al exigir que las nuevas edificaciones se realizaran con la "merced de este cabildo y vista y parecer del alarife, y medida y orden como convenga",[13] presentando el título de propiedad correspondiente. Sin embargo, las ordenanzas no se cumplían y se invadieron todas las áreas posibles, lo que agravó el desorden en el trazado urbano.[14]

Uno de los principales problemas de la ciudad novohispana fue el abastecimiento de agua. Según De la Mota y Escobar, aunque la ciudad contaba con un arroyo, el agua no era adecuada debido a los minerales que contenía. Por ello, se tuvo que recurrir al uso de dos o tres fuentes alternativas para satisfacer la demanda de agua.[15] Una de estas fuentes se encontraba en la plaza mayor o del tianguis (actual mercado "González Ortega"), cerca del convento de San Agustín. Era una pila de mampostería construida en 1575 que funcionaba como abrevadero para las mulas y caballos de carga que transportaban mercancías desde la capital a través del camino De la Plata.[16] Otra alternativa para el suministro de agua eran los ojos de agua situados en las cercanías del cerro de la Bufa, tales como El Vergel, Los Pocitos, La Cebada, Los Santiagos y El Pedregoso, entre otros. Estas fuentes abastecían las huertas, que producían frutas de Castilla y verduras comunes como lechugas, rábanos y coles.[17]

En resumen, la compleja topografía del lugar y las rigurosas condiciones impuestas por el arroyo y sus afluentes, junto con los cerros que lo rodeaban, resaltaron aun más el trazado irregular de la ciudad. El arroyo conocido por los españoles como De la Plata fue el eje principal de la urbe, generando varios afluentes que cruzaban la ciudad de norte a sur, dividiéndola en dos: al este, en las laderas del cerro de la Bufa, y al oeste, entre calles y viviendas.[18] A finales del siglo XVIII, la ciudad se había establecido, consolidado y definido con una población de aproximadamente 21,585 habitan-

[13] Claudia Magaña, *Opus cit.,* pág. 24.
[14] *Idem*.
[15] *Ibidem*, pág. 67.
[16] Federico Sescosse, *Las fuentes perdidas,* México, Sociedad de Amigos de Zacatecas, A.C., 1991, pág. 2.
[17] José Francisco Román Gutiérrez, *Opus cit.*, pág. 63.
[18] Francisco García González, *Opus cit.*, pág. 49.

tes. Estaba gobernada por un corregidor que también desempeñaba el cargo de juez de minas y contaba con el apoyo de veintiséis funcionarios en el cabildo.[19]

Mejoras urbanas

Casi al final del siglo XVIII se implementaron diversas mejoras urbanísticas inspiradas en la mentalidad ilustrada, que transformaron y modernizaron las ciudades europeas. Carlos III y sus ministros se enfocaron en renovar la capital de su imperio y, por extensión, las ciudades de los virreinatos mediante las reformas borbónicas.[20] En términos urbanos, los pensadores ilustrados propusieron mejorar la apariencia de las ciudades abordando sus deficiencias en la higiene. Esto llevó a una serie de reformas urbanísticas, que incluyeron la remodelación de edificios públicos, plazas y calles.

A pesar de la falta de recursos públicos, se intentaron llevar a cabo diversas mejoras urbanísticas, como la construcción de nuevos empedrados, la iluminación de calles, la fabricación de banquetas, la contratación de vigilantes y la mejora de la limpieza, con el objetivo de aumentar la higiene urbana. Al limpiar y eliminar la infección y la peste de las calles se buscaba también reducir el mal aspecto y la pobreza de las ciudades. Sin embargo, el ideal urbanístico ilustrado no alcanzó los resultados esperados debido a la escasez de recursos y a la resistencia de algunos sectores sociales.[21]

En 1789, el gobierno de Zacatecas pasó de estar bajo la administración de corregidores y alcaldes mayores a ser gestionado por

[19] *Ibidem*, pág. 75.

[20] "La Ilustración, también denominada Iluminismo, significó una revolución en la forma de pensar porque cuestionaba los valores y creencias establecidas y proponía una nueva forma de abordar el estudio de la naturaleza, la política y la economía a partir del modelo científico desarrollado por la filosofía natural. En el campo de la economía, la Ilustración buscaba garantizar y aumentar los ingresos de los individuos, así como proveer al Estado de ingresos suficientes para mantener los servicios públicos", citado en Oscar Guillermo Peláez Almengor (coord.), "La ciudad ilustrada: Las influencias del pensamiento ilustrado en el traslado, construcción y organización de la economía de la ciudad de Guatemala, 1776-1821", pág. 2, en http://digi.usac.edu.gt/bvirtual/investigacio_files/INFORMES/PUIHG/INF-2004-033.pdf (consultado el 15 de mayo de 2023).

[21] Esteban Sánchez de Tagle, «La remodelación urbana de la ciudad de México en el siglo XVIII. Una crítica de los supuestos», pág. 12 ss., en http://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/viewFile/105051/155258 (consultado el 20 de mayo 2023).

intendentes. El primer intendente fue Felipe Cleere, quien se encontró con una ciudad que se extendía aproximadamente 2,500 varas de norte a sur, según el registro de Ribera Bernárdez.[22] La ciudad estaba atravesada por un arroyo con varios puentes para cruzarlo, siendo el principal el de la calle Tacuba. Aunque la ciudad no había cambiado mucho desde el siglo XVI en términos de su extensión de oriente a poniente, ya presentaba algunas transformaciones urbanísticas. Sus límites eran: al norte, el pueblo de Tlacuitlapan; al oriente, el crestón de la Bufa; al sur, la garita de Barrio Nuevo; y al poniente, la mina de la Quebradilla. Las tres principales vías de entrada eran: al poniente desde Fresnillo, Malpaso y Jerez; al oriente, desde Guadalupe, el Cuisillo y la Ciudad de México; y al norte, desde Vetagrande y Pánuco. La seguridad de los caminos y accesos a la ciudad se aseguraba mediante la instalación de garitas dependientes de la Diputación de Comercio: al norte, la de San Francisco, ubicada entre las calles de San Francisco y San José de Gracia; la de Barrio Nuevo, en dirección al camino de Pánuco y Fresnillo; la garita sur, hacia el camino de Tierra Adentro; y la de Guadalupe.[23]

A finales del siglo, sólo quedaban cuatro pueblos indígenas con pocos habitantes que fueron incorporados al tejido urbano: El Niño Jesús, San José de Gracia, Tonalá Chepinque y Tlacuitlapan, a este último se le añadió el barrio de Mexicapan. El aumento de espacios públicos se reflejó en la construcción de diez plazuelas —la Compañía, la Garita, Guzmán, el Maíz, Gallos, la Pirámide, de San Agustín, de Santo Domingo, de Villarreal y de Zamora—; tres nuevos barrios —Montalvo, Nuevo y San Pedro—; dos colegios —el Mayor y el de Nuestra Señora de Guadalupe—; cinco conventos —San Agustín, Santo Domingo, San Francisco, San Juan de Dios y La Merced—; y un santuario —del Señor de Guerreros.[24]

En ese contexto, el centro de la ciudad estaba dominado por la plaza de la Pirámide, anteriormente conocida como la plaza del Maestre de Campo,[25] así como por la plaza principal y la parroquia

[22] Una vara equivalía a 0.838 metros; por lo tanto, se trata de un total de 2,095 metros.

[23] Claudia Magaña, *Opus cit.*, págs. 60-61.

[24] Aunque José Olmedo sólo menciona ocho. José de Jesús Olmedo González, *Dinero para el rey*. *Opus cit.,* págs. 76-78.

[25] "Llamóse al principio 'Plazuela del Maestre de Campo' porque en su costado oriente construyó sus casas —en lo que hoy es el Palacio de Gobierno— el Maestre de Campo don Vicen-

mayor, que junto con los conventos de los jesuitas y de San Agustín, formaban el núcleo religioso y administrativo. También se encontraban allí el edificio de la Real Caja[26] y el colegio-seminario de San Luis Gonzaga (que más tarde se transformaría en el Instituto de Ciencias, actualmente Preparatoria 1 de la UAZ).[27] Las casas reales y una serie de mansiones pertenecientes a peninsulares y mestizos eran de "dos plantas, con dos patios interiores y fachadas ricamente ornamentadas, tanto en el exterior como en el interior; el estilo predominante era el barroco y ocupaban áreas aproximadas de 2,600 m²".[28] En este sentido, Berghes señala que "a pesar de las dificultades que presenta Zacatecas, la ciudad cuenta con muy buenos edificios".[29]

Bajo estas circunstancias, la ciudad experimentaba un constante crecimiento y aumento de población, con el centro aún dominado por los españoles. Funcionarios públicos, comerciantes y mineros se concentraban en áreas como "la plaza mayor, el callejón del Santero, el puente y la calle de Tacuba, así como la calle frente a la parroquia".[30] Mientras tanto, el surgimiento de barrios alejados de los asentamientos mineros provocó el gradual abandono de es-

te Saldívar y Mendoza, rico minero, pacificador en la 'guerra de chichimecas', constructor del primer templo jesuita de la ciudad y esposo de una hija del conquistador Baltasar Temiño de Bañuelos. A fines del siglo XVII don José de Urquiola, primer conde de Santiago de La Laguna, compró las casas de Saldívar, pero la plazuela conservó su nombre. En el siglo XVIII en segundo conde de La Laguna, don José de Rivera Bernárdez transformó 'las casas' en palacio y en 1724 erigió en el centro de la plaza, en honor del rey Luis I, un curioso obelisco de cantera, adornado en sus cuatro costados con jeroglíficos egipcios, por lo cual los zacatecanos comenzaron a llamarla Plaza del Pirame *(sic)* curioso nombre popular que conservó hasta fines del siglo pasado a despecho de que el obelisco fue demolido, como es de suponerse, en medio del furor iconoclasta antiespañol, en la tercera década del siglo". Federico Sescosse, *Temas Zacatecanos*. México: Sociedad de Amigos de Zacatecas A.C., 1985, pág. 87.

[26] Una de las pocas fachadas barrocas estípites en la ciudad y que fue destruida en 1914 con la toma de Zacatecas.

[27] Jesús Flores Olague, *La fragua de una leyenda. Historia mínima de Zacatecas*, México, Limusa, 1995, pág. 202.

[28] Raquel Ciceley Toribio Rivas, *La casa de Rétegui*, México, Tribunal Superior de Justicia, 2000, pág. 30.

[29] Carl Von Berghes, *Descripción de la serranía de Zacatecas, formada por I.M. Bustamante, 1828 y 1829, aumentada y combinada con planes, perfiles y vistas, trazada en los años de 1829, 30, 31 y 32*, México, Imprenta de Galván a cargo de Mariano Arévalo, calle de Cadena, número 2, 1834, pág. 8.

[30] Zacatecas, 1781, *AHEZ,* Padrón, Bando, f. 2v.

tos primeros barrios, que se deterioraron con el tiempo y la lluvia hasta quedar en ruinas.[31] Desde 1763, los pueblos indígenas de San José, el Niño Jesús, Chepinque y Tlacuitlapan fueron formalmente integrados al tejido urbano, constituyéndose en barrios denominados "de indios" y, en 1796, se les asigna su respectivo cuartel.[32]

Ya fuera porque estos pueblos se fundaron muy cerca de la ciudad o porque con el tiempo la mayoría de sus frágiles edificios se deterioraron y desaparecieron, hoy en día sólo quedan muy pocos de estos asentamientos. Los individuos que originariamente pertenecían a estos pueblos ahora viven indistintamente en la ciudad.[33] El resto de la población que no estaba establecida en barrios se dispersó en las inmediaciones del centro urbano.[34] A pesar de la importancia del sector extractivo, muchos se integraron en otras actividades, ya sean comerciales, gremiales o domésticas.

Como parte del proyecto ilustrado para modernizar y mejorar el atraso económico, político y social de los pueblos de la Nueva España se empezaron a implementar importantes obras públicas en la ciudad con la llegada del Intendente. Se llevaron a cabo mejoras en puentes, caminos y alumbrado; se ampliaron las casas reales y las cárceles; se estableció un hospicio de Recogidos en el antiguo hospital de San Juan de Dios y se solicitó a la Real Audiencia de Guadalajara la construcción de un nuevo edificio para la Alhóndiga.[35]

Desde 1791, bajo el gobierno de Revillagigedo, se implementaron medidas de saneamiento urbano en la capital del virreinato, que incluyeron el empedrado de calles y plazas, el desazolve

[31] Claudia Magaña, *Opus cit.*, pág. 26.

[32] Francisco García González, *Opus cit.*, pág. 40.

[33] Joseph Fernández Moreno. "Ordenanzas de la división de la muy noble y leal ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas en cuarteles: creación de los alcaldes de ellos, y reglas de su gobierno, mandada formar por el Exmo. Señor Marqués de Branciforte, virrey que fue de este Reyno [*sic*], y aprobada por el Exmo. Señor D. Miguel Joseph de Azanza", en Ernesto Lemoine Villicaña, *Miscelánea zacatecana. Documentos históricos-geográficos de los siglos XVII al XIX*, México, [s.e.], 1964, pág. 284.

[34] En la calle alta y baja de Santo Domingo, calle Juan de San Pedro, plazuela de Zamora, plaza de Villarreal y callejón del Coso. Zacatecas, 1781, *AHEZ,* Padrón, Bando, f. 2v.

[35] Salvador Vidal, *Alcaldes mayores, corregidores e intendentes de la provincia de Zacatecas, 1549-1823*, [s.e.], México, Álvarez, [s.f.], pág. 36. David Brading, *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 98. Roberto Ramos Dávila, *Plazas, plazuelas y jardines de Zacatecas*, 4ª edición, México, Fundación Roberto Ramos Dávila A.C., 2005, pág. 36.

de antiguas acequias y la construcción de atarjeas más eficientes. También se desarrollaron zonas de esparcimiento público como plazas, paseos y jardines, que fueron debidamente iluminados y alineados con el trazado de las calles.[36]

División de la ciudad en cuarteles

Para combatir los disturbios populares y controlar los robos en la ciudad se reforzó la seguridad con la instalación de guardias tanto diurnos como nocturnos en las calles y plazuelas principales. Las áreas vigiladas incluyeron calles como San Francisco, San Juan de Dios, la Condesa, Tacuba, así como las plazuelas de Villarreal, Santo Domingo, del Maíz y el callejón de Ronquillos.[37] Este despliegue se concentró en el núcleo principal de la ciudad, donde residía la mayoría de los españoles adinerados.

Sin embargo, esta protección estaba dirigida principalmente a la clase acomodada, mientras que la población más pobre seguía siendo víctima de robos en sus hogares. Además, durante las celebraciones religiosas, cuando la afluencia de gente era mayor, se incrementaba la vigilancia con rondas de regidores durante todo el día para garantizar la seguridad.[38]

Más tarde se implementaron medidas más eficaces para controlar el relajamiento social, pero fue con las reformas borbónicas que se adoptó una solución integral. El visitador general José de Gálvez anunció que todas las ciudades serían divididas en cuarteles para mejorar su funcionamiento social y económico. Zacatecas recibió el modelo de la Ciudad de México de 1789, aunque no fue sino hasta 1796 que la ciudad adoptó oficialmente esta división urbana.

Con la llegada del segundo intendente, Francisco Rendón, se adoptó el modelo ilustrado francés de organización territorial. La ciudad se dividió en cuatro cuarteles principales, cada uno de los cuales se subdividió en dos cuarteles menores, sumando un total de ocho. Los cuarteles menores fueron gestionados por alcaldes

[36] Carlos Chanfón Olmos (coord. gral.) y Ramón Vargas Salguero (coord. del T.). *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, volumen III, tomo II, 1998, pág. 87, (Arte Universal).

[37] AHEZ. Fondo: Ayuntamiento. Serie: Seguridad Pública. Año: 1782. Caja:1. s/f

[38] AHEZ. Fondo: Ayuntamiento Serie: Reglamentos y bandos. Año: 1784. s/f.

de barrio, seleccionados entre los residentes locales por cumplir con criterios de *decencia de nacimiento*, es decir, ser "prudentes, urbanos, personas de bien, con lo necesario para su subsistencia, y poseer cultura y civilidad".[39] De acuerdo con estos requisitos, los cargos serían ocupados preferentemente por mineros.

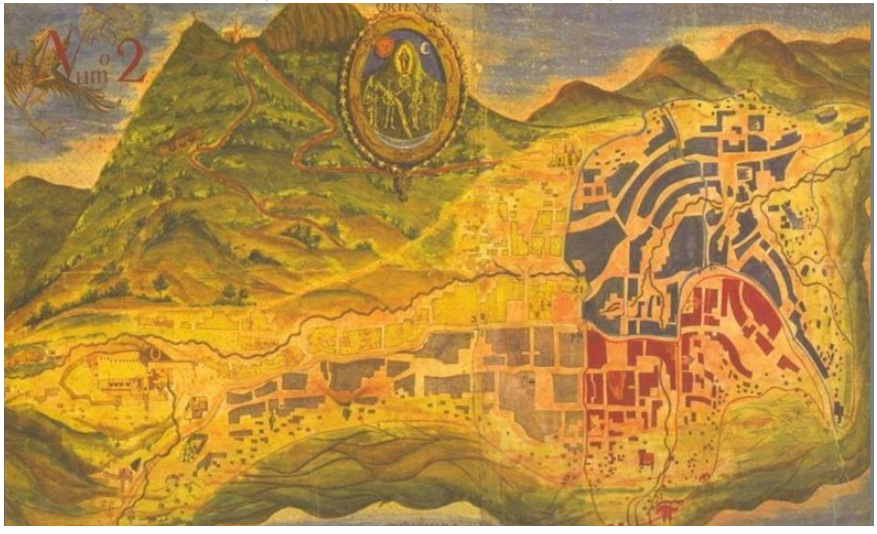
Como resultado de la división administrativa de la ciudad, en 1799 Fernando de Portugal elaboró un croquis en el que representó la ciudad dividida en cuarteles, dispuestos de manera similar a un plano cartesiano, abarcando toda la ciudad y los pueblos indígenas. Debido a las condiciones físicas del terreno, los cuarteles presentaron un trazado irregular, con terrenos, número de casas y población desiguales. En las ordenanzas se menciona la dificultad de obtener un plano de la ciudad debido a la "suma irregularidad en la disposición de calles y edificios". La población, ubicada en una quebrada angosta y sinuosa, hizo que desde sus inicios fuera imposible trazar las calles y casas con un orden regular.[40]

En suma, la división de la ciudad en cuarteles y barrios resultó beneficiosa al permitir un mejor control de los habitantes, registrar la nomenclatura de calles y regular su limpieza, siguiendo el modelo de las ciudades ilustradas. El pueblo de Tlacuitlapan fue incorporado al segundo cuartel mayor, mientras que el barrio del Niño y el de San José quedaron integrados en el cuarto cuartel. Estas medidas permitieron a las autoridades virreinales ejercer un mayor control para organizar y legitimar la administración urbana. Según las ordenanzas para la ciudad de Zacatecas, la nueva división buscaba hacer la administración de la justicia más *expedita*, al proporcionar una atención y vigilancia más eficaz en asuntos de salud pública. Estas disposiciones se mantuvieron vigentes hasta las primeras décadas del siglo XIX.

[39] Ernesto Lemoine Villicaña (comp.), *Miscelánea zacatecana. Documentos histórico-geográficos de los siglos XVII al XIX,* págs. 285-286. Zacatecas, 1796, *AHEZ,* Ayuntamiento, Actas de cabildo, l, pág, 82.

[40] Joseph Fernández Moreno, *Opus cit.,* pág. 283.

Figura 2. Plano de la ciudad de Zacatecas
(Fernando Portugal, 1799)



Fuente: Berra en calendario conmemorativo, 2008, del 221 aniversario del establecimiento de Zacatecas como capital de un territorio. Ayuntamiento de Zacatecas.

Obra pública

Durante el gobierno de Rendón se intensificaron las obras públicas en la ciudad, reparando las casas dañadas y construyendo en solares para restaurar el orden y mejorar la apariencia urbana.[41] Entre los proyectos arquitectónicos emprendidos por el Intendente se encontraban tres principales: la Alhóndiga, actualmente conocida como Casa de la Cultura municipal (1804); la Alameda (1789); y el acueducto que abastecería de agua a la plaza de Villarreal.[42] La construcción del acueducto se llevó a cabo una vez que la diputación de la minería de la ciudad dispuso de los fondos necesarios para el proyecto.[43] En este contexto, el suministro de agua estuvo

[41] Claudia Magaña, *Opus cit.,* pág. 28.
[42] Zacatecas, 1789, *AHEZ,* Ayuntamiento, Actas de cabildo.
[43] Salvador Vidal, *Estudio histórico de la ciudad de Zacatecas*, México, Imprenta Arciniaga, 1995, págs. 23- 24.

estrechamente vinculado con los niveles de sanidad, y en las primeras décadas del siglo XIX Carlos de Berghes mencionó el problema relacionado con el abastecimiento de agua.

> Como hemos observado [...] la sierra de Zacatecas se resiente de escasez de aguas, y el arroyo que atraviesa la ciudad es un torrente que sólo en tiempos de lluvias trae fuertes avenidas, las cuales son de muy poca duración, así por su mucho pendiente como por la proximidad de su origen, y los habitantes tienen que surtirse del desagüe de las minas conducidas por acueductos hasta una fuente que está en la plaza principal; de los aljibes o cisternas que hay en varias casas, en donde recogen la llovida, de los ojos de agua de la Cebada y otros manantiales cortos que nacen en la montaña de la Bufa, y de norias y tiros de minas que la producen de buena calidad, ocupándose bastante gente en el oficio de aguadores que la conducen a las casas.[44]

Para abordar la necesidad de mantener la ciudad limpia se proyectaron cinco puentes a lo largo del trayecto del arroyo de la Plata. Uno de ellos, que atravesaba la calle de Tacuba, era particularmente notable por su diseño y por sostener varias casas sobre él, lo que facilitó la renovación de la comunicación y el acceso peatonal en las calles de la ciudad.[45]

Aun con los esfuerzos de las autoridades novohispanas, la falta de salubridad continuó siendo un problema en todas las ciudades. En Zacatecas, a pesar de las disposiciones del ayuntamiento, los habitantes arrojaban todo tipo de basura y desperdicios en las vías públicas, lo que resultaba en la formación de muladares en calles, fuentes, plazas y plazuelas. Además, los terrenos sin construir se convirtieron en focos de infección, donde se desechaban animales muertos, como perros y caballos, lo que afectaba el curso del arroyo con inmundicias y aumentaba el riesgo de epidemias. Era común ver las carretas de leña y carbón en las plazuelas públicas o calles principales obstruyendo

[44] Carl Von Berghes, *Opus cit.*, pág. 6.

[45] Joseph de Rivera, *Descripción breve de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas*, Imprenta Joseph Bernardo de Hogal, México, 1732, pág. 15.

y ensuciando los espacios públicos.[46] En respuesta, el ayuntamiento prohibió arrojar basura y excrementos en calles, plazas y espacios públicos para evitar que el torrente de las lluvias obstruyera los caños. A pesar de estas dificultades, la figura de un verdugo encargado de la limpieza no fue suficiente para resolver el problema.[47]

Mientras tanto, se utilizó mano de obra compuesta por *vagabundos*, forasteros, reos y malvivientes de la ciudad para ayudar en la limpieza de calles, plazas y plazuelas.[48] Con estos esfuerzos, algunos proyectos ilustrados empezaron a abordar el tema de la higiene. En una real cédula emitida por Carlos III en 1787 se ordenó trasladar los centros de inhumación fuera de las iglesias para proteger la salud pública. Posteriormente, se emitieron más cédulas con el mismo propósito en 1804 y 1813. Estas iniciativas del estado borbónico indican un primer paso hacia la secularización de las prácticas sanitarias.

Otro proyecto de clara influencia ilustrada fue la creación de La Alameda, destinada al embellecimiento público. Considerado por el gobierno borbónico como un "lícito recreo", este proyecto se llevó a cabo con el apoyo financiero de comerciantes y mineros. El nuevo jardín se extendía desde el Santuario de Chepinque (actualmente desaparecido y ubicado en lo que hoy son terrenos del Casino Ganadero) hasta la calle de San Juan de Dios (hoy avenida Juárez). Para contrarrestar el paisaje árido, se plantaron álamos, sauces y moreras, que se regaban con agua de la mina "La Quebradilla".[49]

Este lugar parecía gozar de gran popularidad, especialmente entre "la plebe", que frecuentaba el área con entusiasmo. Cada día, y especialmente durante las festividades, la música llenaba las calles hasta el amanecer, generando desorden y alboroto. Aunque el artículo 16 de las ordenanzas de intendentes prohibía la música nocturna, los alcaldes encargados del control de la ciudad mostraron escaso rigor en hacer cumplir esta normativa en esta zona. Algunos hombres in-

[46] AHEZ. Fondo: Ayuntamiento, Serie: Reglamentos y bandos, 1780.

[47] Francisco García González, *Opus cit.*, pág. 51. Zacatecas, 1796, *AHEZ,* Ayuntamiento, Actas de cabildo, l. pág. 82.

[48] Isabel Gutiérrez del Arroyo. "El nuevo régimen institucional bajo la Real Ordenanza de intendentes de la Nueva España (1786)", pág. 107. Zacatecas, 1793, *AHEZ,* Ayuntamiento, Libros de Cabildo, l, pág. 79.

[49] Zacatecas, 1789. *AHEZ,* Ayuntamiento, Actas de cabildo.

fluyentes, vinculados con miembros del gobierno, aprovechaban esta falta de supervisión para llevar a cabo diversas actividades ilícitas.[50]

A pesar de que en las inmediaciones del parque aún había pocas casas habitacionales, el área se percibía como periférica y apartada del centro urbano. Su lejanía y la falta de iluminación favorecieron actividades ilícitas, ya que la oscuridad propiciaba la violencia y el desorden nocturno. Como observó el alcalde de barrio, "en ocasiones, durante las músicas mencionadas, se arrebataba, como se dice, a no pocas doncellas la apreciable flor de su virginidad".[51]

Aunque el propósito original era crear un parque recreativo para reducir el desorden en las calles y ofrecer un espacio de diversión saludable, el resultado fue el contrario. La apertura de este espacio de recreo permitió a la gente involucrarse en una serie de comportamientos desordenados. Juan Pedro Viqueira apunta que "estas obras eran simplemente una faceta de la lucha que tuvo lugar en este siglo entre el estado y las clases altas, por un lado, y el pueblo por el otro".[52]

Los ilustrados tenían un interés particular en los jardines de estilo francés para los espacios públicos; éstos debían ser simétricos, limpios y agradables, reflejando los ideales de una sociedad racionalizada. La Alameda fue equipada con bancas y cercada con una estructura de cal y canto. En el mismo año se iniciaron los trámites para construir un nuevo edificio para la Alhóndiga, proyecto que fue aprobado en 1804 durante el mandato del segundo intendente, Francisco Rendón.

Conclusiones

La ciudad de Zacatecas, fundada en el siglo XVI, presenta un trazado espontáneo en lugar de uno renacentista, debido a su origen vinculado a las exploraciones mineras en el norte de la Nueva España. Aunque durante los siglos XVI y XVII se construyeron espacios arquitectónicos que definieron su fisonomía, la primera transformación urbana significativa ocurrió a finales del siglo XVIII con las reformas borbónicas y sus proyectos urbanísticos.

[50] AHEZ. Fondo: Ayuntamiento, Serie: Reglamentos y bandos, 1780.
[51] AHEZ. Fondo: Ayuntamiento Serie: Diversiones Públicas Año: 1803, Foja: 1.
[52] Juan Pedro Viqueira, ¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el siglo de las Luces, México, FCE, 1987, pág. 232.

Los primeros dos intendentes de Zacatecas llevaron a cabo intervenciones urbanas clave, destacando la división de la ciudad en cuarteles, lo que permitió un mejor control social y poblacional. Entre los proyectos de transformación, se encuentra la construcción de la Alhóndiga, que, aunque fue impulsada por la necesidad de almacenamiento de granos a finales del siglo XVIII, no cumplió con la función prevista debido a diversas circunstancias.

Figura 3. Plano de la ciudad de Zacatecas
(Fernando Portugal, 1795)

Fuente: Berra en calendario conmemorativo, 2008, del 221 aniversario del establecimiento de Zacatecas como capital de un territorio. Ayuntamiento de Zacatecas.

Otro proyecto importante fue la traza de La Alameda, un intento de crear espacios recreativos para los habitantes del siglo XVIII. A pesar de la resistencia de algunos sectores de la población, el proyecto fue retomado y mejorado bajo el gobierno de Francisco García Salinas, quien impulsó su remozamiento y expansión como parte de las mejoras urbanísticas del siglo XIX. Estas ideas promovían la asepsia, la limpieza, la circulación y el libre tránsito, buscando prevenir epidemias y mejorar la belleza urbana con calles,

plazas y jardines amplios, limpios y ordenados.[53] Los gobiernos novohispanos y las élites ilustradas intentaron implementar medidas que beneficiaran a la ciudad, y el ideal urbanístico ilustrado se convirtió en un punto de partida para el desarrollo de ciudades modernas y liberales en el siglo XIX.

Referencias bibliográficas

Archivo Histórico del estado de Zacatecas (AHEZ).

AHEZ, Ayuntamiento, Actas de cabildo, l, 79, 1789.

AHEZ, Ayuntamiento, Actas de cabildo, l, 82, 1796.

AHEZ. Fondo: Ayuntamiento Serie: Diversiones públicas. Año: 1803.

AHEZ. Donativo de guerra Fondo: aún no está clasificado. Serie: Bandos

AHEZ. Fondo: aún no está clasificado. Serie: bando. Año: 1781.

AHEZ, Padrón, Bando, 1781.

Bakewell, Peter J. *Minería y sociedad en el México colonial. Zacatecas (1546-1700).* México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Brading, David. *Mineros y comerciantes en el México borbónico (1763-1810)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Chanfón Olmos, Carlos (coord. gral.) y Vargas Salguero, Ramón (coord. del T.). *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. III, T. II, 1998. (Arte Universal).

De Rivera, Joseph. *Descripción breve de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas*. México: Imprenta Joseph Bernardo de Hogal, 1732.

Fernández Moreno, Joseph. "Ordenanzas de la división de la muy noble y leal ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas en cuarteles: creación de los alcaldes de ellos, y reglas de su gobierno, mandada formar por el Exmo. Señor Marqués de Branciforte, Virrey que fue de este Reyno [*sic*], y aprobada por el Exmo. Señor D. Miguel Joseph de Azanza", en Ernesto Lemoine Villicaña, *Miscelánea zacatecana. Documentos históricos-geográficos de los siglos XVII al XIX*. México: [s.e.], 1964.

Flores Olague, Jesús. *La fragua de una leyenda. Historia mínima de Zacatecas*. México: Limusa, 1995.

García González, Francisco. *Familia y sociedad en Zacatecas. La vida de un microcosmos minero y novohispano, 1750-1830*. México: El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos/Universidad Autónoma de Zacatecas, 2000.

[53] Esteban Sánchez de Tagle, *Opus cit.,* pág. 12 ss.

Gutiérrez del Arroyo, Isabel. "El nuevo régimen institucional bajo la real ordenanza de intendentes de la Nueva España (1786)", en *Historia Mexicana*, Vol. 39, no. 1 (153), julio-septiembre, 1989, Zacatecas.

Hoffner, Margarita. Elementos para una interpretación de la historia de Zacatecas de los siglos XVI al XX. México: Ed. El Arco y la Lira/ UAZ.

Lemoine Villicaña, Ernesto. *Miscelánea zacatecana. Documentos históricos-geográficos de los siglos XVII al XIX*. México: [s.e.], 1964.

Magaña, Claudia. *Panorámica de la ciudad de Zacatecas y sus barrios en la época virreinal*. México: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1998.

Márquez Herrera, Armando. *Historia de la cuestión agraria mexicana. Estado de Zacatecas*, Vol. I. México: Juan Pablos Editor, 1990.

Medina Lozano, Lidia. *Las diversiones en Nuestra Señora de los zacatecas, 1785-1796*. Tesis de licenciatura en humanidades en el área de historia [inédita], presentada en la Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 1998.

Olmedo González, José de Jesús. *Dinero para el rey. El padrón de 1781 y los artesanos de Zacatecas*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.

Olmedo González, José de Jesús. "Zacatecas, una nota para su historia" en René Amaro Peñaflores (coord.), *Relaciones de poder, procesos sociales y conflictos políticos en Zacatecas. De la colonia a la etapa porfirista*. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Universidad Autónoma de Zacatecas, 2008.

Peláez Almengor, Oscar Guillermo (coord.). "La ciudad ilustrada: las influencias del pensamiento ilustrado en el traslado, construcción y organización de la economía de la ciudad de Guatemala, 1776-1821". http://digi.usac.edu.gt/bvirtual/investigacio_files/INFORMES/PUIHG/INF-2004-033.pdf

Ramos Dávila, Roberto. *Plazas, plazuelas y jardines de Zacatecas*, 4ª edición. México: Fundación Roberto Ramos Dávila AC, 2005.

Ribera Carbó, Eulalia. "Casas, habitación y espacio urbano en México. De la Colonia al liberalismo decimonónico", México, en revista electrónica http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-80.htm

Román Gutiérrez, Luis. "Origen de los barrios de indios en la ciudad de Zacatecas", en *Zacatecas: morfología urbana y su transformación.* México: Casa Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Zacatecas, 2009.

Sánchez de Tagle, Esteban. "La remodelación urbana de la Ciudad de México en el siglo XVIII. Una crítica de los supuestos", en http://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/viewFile/105051/155258.

Sescosse, Federico. *Las fuentes perdidas.* México: Sociedad de Amigos de Zacatecas A.C., 1991.

Sescosse, Federico. *Temas zacatecanos*. México: Sociedad de Amigos de Zacatecas AC, 1985.

Toribio Rivas, Raquel Ciceley. *La casa de Rétegui*. México: Tribunal Superior de Justicia, 2000.

Vidal, Salvador. *Alcaldes mayores, corregidores e intendentes de la provincia de Zacatecas, 1549-1823*. México: Álvarez, [s.f.].

Vidal, Salvador. *Estudio histórico de la ciudad de Zacatecas*. México: Imprenta Arciniega, 1995.

Viqueira, Juan Pedro. ¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el siglo de las luces. México: FCE, 1987.

Von Berghes, Carlos. *Descripción de la serranía de Zacatecas, formada por I.M. Bustamante, 1828 y 1829, aumentada y combinada con planes, perfiles y vistas, trazada en los años de 1829, 30, 31 y 32*. México: Imprenta de Galván a cargo de Mariano Arévalo, calle de Cadena, número 2, 1834.

El gabinete antirrábico y el control de los animales domésticos en la ciudad de Zacatecas a finales del siglo XIX y principios del XX

Hesby Martínez Díaz

En México de finales del siglo XIX la rabia era una enfermedad muy común debido sobre todo a la alta exposición de la población a animales domésticos y salvajes que eran su fuente de propagación. Antes de la introducción de la vacuna, la rabia era una enfermedad mortal en un porcentaje cercano al 100% de los casos que los médicos de la época atendieron, panorama que comenzó a cambiar drásticamente con la introducción y posterior difusión de la vacuna a lo largo y ancho del país. Estos cambios también fueron consecuencia de la legislación sanitaria de la época, además de la apertura de nuevos centros de investigación, desarrollo y aplicación de dicha vacuna.

En este trabajo se revisará una de las enfermedades que era más temida en la época, no tanto por el número de infectados, pues había muchas otras que la sobrepasaban en gran número; si no más bien porque se trataba de un padecimiento que se había configurado en el imaginario colectivo como de las más terribles de padecer, porque aquéllos que la portaban sufrían agonías que parecían interminables antes de que acaeciera el funesto final: la rabia.

¿Rabia o hidrofobia?

El padecimiento conocido como rabia ha acompañado a los seres humanos desde el origen de su existencia. Desde épocas anteriores el ser humano ha visto a otros animales o padecido en carne propia los estragos de esta enfermedad. Es una de esas enfermedades que siempre han causado que las personas se sobresalten al escuchar sobre ella, porque los síntomas que provoca les genera gran temor.

Por ello no es de extrañarse que uno de los nombres con los que fuera conocida fuera precisamente *hidrofobia*, pues hacía alusión a uno de los síntomas que más inquietaban a las personas e intrigaban a los médicos. En México se le conoció también con ese nombre, incluso entre los galenos, a pesar de que algunos ya argumentaban que ese nombre no podía identificar a la enfermedad precisamente porque hacía alusión a un síntoma, del que incluso hubo casos registrados de enfermos que no lo manifestaron, ya sea porque les sobrevino muy pronto la muerte o porque fueron más persistentes otros síntomas.

Pero ¿eran muchos los muertos debido a la rabia? Al revisar algunos registros de defunciones de la época nos damos cuenta que no era una enfermedad muy común, no se acercaba ni un poco a las grandes cifras que mostraron de manera regular los padecimientos del aparato digestivo o respiratorio, en donde los muertos eran en un número elevado sobre todo debido a las epidemias o endemias que se sucedieron durante el siglo XIX o las primeras décadas del XX.

Según algunos autores, no era el número de muertos lo que tanto preocupaba a las personas, sino lo violento de los síntomas que los enfermos desarrollaban y de la cual una vez contagiado irremediablemente llegaba la muerte. Entonces, aunque no era una de las principales causas de muerte, a decir de los documentos de la época: "quizá no haya otro padecimiento que infunda tanto temor a la mente de las personas".[1] Cualquiera que fuera mordido por un animal del que existiera sospecha de ser portador de la en-

[1] Genaro García G., *Memoria sobre la administración pública del estado de Zacatecas, presentada al Congreso del mismo estado por el gobernador constitucional Genaro G. García, corresponde al tiempo transcurrido del 6 de septiembre de 1900 al 4 de febrero de 1904,* México, tipografía de los sucesores de Francisco Díaz de León, 1905. pp. 47.

fermedad podía rápidamente sentir angustia que lo acompañaba hasta que los síntomas comenzaban a presentarse o pasaban suficientes semanas como para sentirse a salvo de ella.

En textos de la época se pueden encontrar descripciones de animales de los cuales había sospecha de ser portadores, sobre todo de perros, quienes, según las estadísticas, eran los animales que más comúnmente transmitían la rabia a los humanos. Los perros rabiosos, conocidos por la población como "perros del mal",[2] podían ser rápidamente identificados porque su temperamento cambia: al inicio de la enfermedad se vuelven taciturno, bajan la cola, además dejan de comer e inclusive entierran su alimento y sólo quieren estar echados a la sombra. Muy pronto su semblante cambia, sus ojos se inyectan de sangre, su respiración se vuelve agitada lo que provoca que traiga siempre el hocico abierto de donde en ocasiones sale baba, la que produce cada vez en mayor cantidad. Aunque sigue reconociendo a su amo, su comportamiento comienza a ser cada vez más irritable, gruñe y se muestra más intranquilo.[3]

Por supuesto que la mayoría de las veces el diagnóstico del animal enfermo no era confirmado por un especialista, quizá sólo se le aislara o se le alejara del hogar, por el temor que significaba tenerlo cerca; en otras ocasiones se mataba al animal no importando que el diagnóstico no fuera confirmado.

La enfermedad en las personas fue más ampliamente descrita por los galenos de la época que nos ocupa, en la que identificaron que la rabia se desarrollaba en tres fases, en la primera el individuo presenta dolor de cabeza, temperatura, sequedad en la boca, desaparece el apetito, hay dolores en la garganta y tos seca. El enfermo muestra miedo inexplicable, melancolía y depresión. A partir del tercer o cuarto día comienza la segunda fase: la exci-

[2] Juan Rulfo en el cuento "Acuérdate" de *El llano en llamas* utiliza ese mismo mote para referirse al personaje Urbano, sujeto muy agresivo e intempestivo, al igual que Mariano Azuela en *Los de Abajo*: "Ahora corren ustedes, mañana correremos también nosotros, huyendo de la leva, perseguidos por esos condenados del gobierno que nos han declarado guerra a muerte a todos los pobres; que nos roban nuestros puercos, nuestras gallinas y hasta el maicito que tenemos para comer; que queman nuestras casas y se llevan a nuestras mujeres, y que, por fin, donde dan con uno, allí lo acaban como si fuera 'perro del mal'", Mariano Azuela, *Los de Abajo*, Madrid, Marco Gráfico, 1997, p. 158.

[3] *El Porvenir, Periódico de la sociedad filoiátrica de México*, Vol. 4, México, 1869, p. 339.

tación. En esta fase de la enfermedad la persona se hace irritable, excitable, muy agresivo. Durante los ataques los enfermos gritan, pueden romper los muebles, manifestando la fuerza sobrehumana, agreden a las personas.

En el comienzo de la tercera fase de la enfermedad una característica es la calma, y entonces surge la esperanza por la curación, pero lo que llega es un aumento de la temperatura del cuerpo de más de 40°C; entonces comienza la parálisis de las extremidades y se nubla la conciencia. Finalmente llega la muerte debido a la parálisis de la respiración. Según el cuadro descrito, la duración de la enfermedad supera raramente la semana.[4]

El desarrollo de la enfermedad en otro tipo de animales fue poco descrito en la época, ya sea porque no se hubieron detectado muchos casos o éstos era menos temidos tanto por las personas como por las autoridades.

La vacuna llega a México

Antes de la llegada de la vacuna los tratamientos eran muy variados, en ocasiones porque no se sabía de la enfermedad hasta que ya se encontraba muy avanzada o porque la población buscaba cura o un poco de consuelo en la charlatanería. En la mayoría de los casos solían administrarse paliativos de los síntomas que más se temían. Era común el uso de narcóticos que se usaban para intentar calmar los espasmos y periodos de gran excitación o los anestésicos que ayudaban al paciente con aquellos síntomas que provocaban gran dolor.

El descubrimiento de la vacuna antirrábica, hecho por Luis Pasteur, químico y bacteriólogo francés en 1885, y su rápida difusión internacional permitieron que muy pronto se gozara en el país de varios departamentos de atención a personas y animales infectados, que recibieron el nombre de *institutos Antirrábicos*.[5]

[4] Eduardo Liceaga, *Las inoculaciones preventivas de la rabia: Estudio leído en la Academia de Medicina en las sesiones de los días 18 de abril, 2 y 30 de mayo y 6 de junio de este año*, México, editor Ignacio Escalante, 1888.

[5] Eduardo Liceaga, *Mis recuerdos de otros tiempos*, México, impreso en la cooperativa talleres gráficos de la nación, 1949, p. 89.

Pero, ¿cómo ese descubrimiento llegó a nuestro país y luego a esta ciudad de Zacatecas? Fue gracias al doctor Eduardo Liceaga, personaje particularmente importante para el intercambio científico entre Francia, país sede de grandes avances médicos, y nuestro país. Liceaga pertenecía no sólo a la élite científica mexicana de entonces, sino también a la política. Desempeñó un papel relevante en la medicina mexicana por más de tres décadas al importar innovaciones del viejo mundo a la práctica médica mexicana. En el ámbito político-científico estuvo a la cabeza del Consejo Superior de Salubridad de 1885 a 1914, además creó el Hospital General de México, organizó campañas sanitarias y promovió que el país se aliara en la cooperación internacional en salud pública,[6] entre muchas otras cosas.

En su autobiografía, escrita en 1916, y en una publicación sobre su trabajo acerca de la rabia, nos narra ese fabuloso suceso: estando en Europa hacia 1887, donde estudiaba los sistemas de drenaje de algunas de las capitales más importantes del continente (Bruselas, Berlín, Roma y París) y con la intención de aplicar lo aprendido en México, decidió ir a visitar, como representante científico mexicano, el recién creado *Instituto Pasteur*, en donde por varios meses aprendió la manera de hacer las vacunaciones preventivas de la rabia a partir de la utilización de la médula de conejos muertos por esa enfermedad. Platica maravillado cómo Pasteur supo descubrir y utilizar el mundo de los llamados infinitamente pequeños en beneficio de la salud humana.[7]

Cuando se creyó listo, pidió se le permitiera llevarse una muestra en el cerebro de un conejo muerto y fue el mismo Pasteur quien se la obsequió. Liceaga sacó su tesoro en un frasco esterilizado el 20 de enero de 1888 y se embarcó hacia su país. Llegando a la ciudad de México, inmediatamente comenzó los experimentos para elaborar la vacuna y cuando tuvo suficientes médulas disecadas realizó la primera vacunación humana el 18 de abril de 1888.[8] A partir de entonces dedicaría sus esfuerzos para que la vacuna llegara a cada rincón del país.

[6] *Idem*.
[7] *Idem*.
[8] Liceaga, Eduardo, *Mis recuerdos de… Opus cit.,* p. 89.

Figura 1. El pastorcillo Jupille luchando con un perro rabioso. Grupo de bronce colocado a la entrada del Instituto Pasteur

Fuente: *La Ilustración Artística. Periódico semanal de literatura, artes y ciencias*, año VIII, núm. 378, Barcelona, 25 de marzo de 1889.

Antes de la introducción de la vacuna, el total de los infectados tenían el mismo fin: la muerte; con su aplicación según datos arrojados por el propio Liceaga la mortalidad descendió al 1.27%.[9]

Hacia 1925 por decreto presidencial del 18 de diciembre apareció un reglamento para el control de la rabia, en el que se daban a conocer varias medidas que tenían como finalidad que los animales más comunes que padecían la enfermedad, los perros, fueran mayormente vigilados y controlados por la autoridad gracias a la ayuda de sus dueños.

[9] *Ibidem.*

Dicho reglamento disponía la obligatoriedad a los dueños de perros de registrarlos en el instituto antirrábico, al sacarlos a la calle llevarlos sujetos con correa o ponerles bozal, además que se les hacía responsables de los daños que sus animales pudieran causar.

Los perros cuyos dueños no cumplieran con los requisitos anteriores deberían ser recogidos por la autoridad sanitaria y ser puestos en depósito de 72 horas, dentro de las cuales el dueño podría recuperarlo sólo a cambio del pago de una multa y del alimento gastado. Es decir, se empezaron a tomar medidas para intentar disminuir la gran cantidad de perros callejeros que era común observar.

El reglamento también establecía las medidas a seguir en caso de un perro rabioso, pues luego de ser puestos los animales en observación, si se confirmaba el diagnóstico, éstos serían sacrificados. La vacuna sería aplicada de forma gratuita a las personas sospechosas de haber adquirido la enfermedad.[10]

Las disposiciones en materia de vacunación de perros también incluían un acuerdo presidencial de fecha 21 de diciembre de 1928 en el que se autorizaba al Departamento de Salubridad cobrar a partir del 1º de enero de 1929 la cantidad de dos pesos por vacunación y registro de perros en el instituto antirrábico, directamente o por conducto de las delegaciones federales de salubridad, y la cantidad de cinco pesos cuando se practicara a domicilio a petición de los interesados, utilizándose el dinero que debido a ello se reuniera en obras, adquisiciones y sostenimiento del propio instituto.[11]

Muy pronto las autoridades sanitarias comenzaron a observar que el cobro por la vacuna era contraproducente y veían la necesidad de que se suprimieran los costos. Su argumento era que la población del país era muy afecta a los animales domésticos y muy especialmente al perro, llegando a considerársele casi como parte integrante de la familia. Debido a ello, observaban como una carga el costo de la vacuna para el grueso de la población, quienes con tal de que la autoridad sanitaria no decidiera sacrificarlos por la falta de

[10] AHSS, Secretaría de Salubridad y Asistencia, Subsecretaría de Salubridad y Asistencia, caja 27, expediente 4, 21 de octubre de 1938.

[11] AHSS, Secretaría de Salubridad y Asistencia, Subsecretaría de Salubridad y Asistencia, caja 22, expediente 18, sin fecha.

vacuna, eran capaces de toda clase de sacrificios para conservarlos. Otras veces se convertía en tal carga el costo de la vacunación que las personas preferían abandonar a su perro a la vía pública para poder eximirse del cumplimiento de las disposiciones, negando su propiedad sobre los animales. Esto inevitablemente se veía reflejado en un aumento considerable de perros callejeros, para lo cual la autoridad ya había tomado medidas con la intención de disminuir su número. Así como se aumentaba la demanda de vacunas para humanos se incrementaban los gastos que dicha autoridad debía destinar para su elaboración y distribución. Según sus cálculos, cada vacuna antirrábica humana costaba al erario 2.14 pesos sólo en su preparación y por ella no se estaba cobrando.

La profilaxis de la rabia se basaba en la vacunación y revacunación anual de los animales de la rabia, donde los perros ocupaban el 99% de los casos.[12] Los médicos consideraban que al no estar vacunados era muy probable que, por la mordedura de ratas o ratones, huéspedes habituales en las casas, los canes contrajeran la enfermedad, aun cuando no se le permitiera salir a la calle y estar en contacto directo con otros perros contagiados. Por ello consideraban que una de las medidas más urgentes era intensificar la campaña de vacunación y hacerla más efectiva al otorgarla de manera gratuita, ya que al cobrarla la población suponía que la intención era la ganancia y no su cualidad profiláctica. La gratuidad podría hacer que la autoridad comenzara a otorgarla y a incentivar la obligatoriedad, no sólo a los perros, también a otro tipo de animales que podían, aunque en menor medida, convertirse en portadores de tan temida enfermedad.[13]

Al lograrse la gratuidad de la vacuna antirrábica se optó por incluir en el reglamento para el control de la rabia la obligación para los dueños de amparar la vacunación de su animal con una placa que debería portar en todo momento el animal vacunado, así como un certificado. A partir de entonces, los perros sin placa o placa vencida, o con placa, pero sin dueño, serían recogidos y remitidos al instituto.[14]

[12] *Idem*.

[13] AHSS, Secretaría de Salubridad y Asistencia, Subsecretaría de Salubridad y Asistencia, caja 22, expediente 18.

[14] AHSS, Secretaría de Salubridad y Asistencia, Subsecretaría de Salubridad y Asistencia, caja 32, expediente 6,

Gabinete antirrábico en Zacatecas

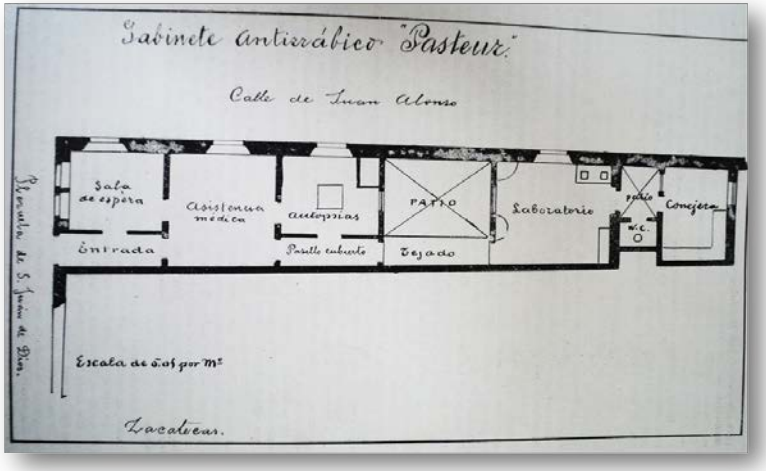
La creación de un gabinete en la ciudad de Zacatecas donde se administrase la citada vacuna se verá cristalizada casi una década después de ese gran suceso, hasta 1907. Fue, según las autoridades de salud del estado, el mismo Eduardo Pankhurst, gobernador en ese entonces, el que solicitó la vacuna debido a la presencia constante de perros rabiosos en la ciudad, y era tal la libre circulación de estos animales, que unos años antes, para ser exactos, en 1892, las autoridades del lugar ordenaron que fueran matados los que se encontraran en la vía pública, pues, según se alegó, eran *innumerables* los que ahí se encontraban.

Como ya se dijo, no era tanto el número de muertes provocadas por la rabia lo que movía estas iniciativas, sino la violencia con la que se presentaban los síntomas y la espantosa y lenta muerte que sufrían los afectados.

El gabinete antirrábico "Pasteur" de la ciudad de Zacatecas abrió sus puertas en un edificio que fue construido para tal fin anexo al Hospital Civil y cuya entrada daba hacia la entonces plazuela de San Juan de Dios. Su objetivo era el tratamiento preventivo de la rabia según el *método Pasteur*.

Siguiendo el plano que aparece en las memorias de gobierno de Pankurst (ver figura 2), el edificio tenía (en su parte más estrecha) su entrada y dos pequeñas ventanas viendo hacia la plazuela de San Juan de Dios. Viendo el edificio de frente, hacia el lado derecho, colindaba con el edificio que por entonces ocupaba el Hospital Civil y del lado izquierdo (en su parte más alargada) colindaba hacia la calle llamada de Juan Alonso, a la que daban cuatro ventanas. Contaba con un pasillo a la entrada que daba acceso a la sala de espera, después estaba el cuarto de asistencia médica donde se administraba la vacuna y en donde se hicieron un total de 70 inoculaciones o aplicaciones de vacuna en su primer año, y de ahí se podía acceder al espacio dedicado para hacer las autopsias en las que eran revisados los animales de los que se sospechara fueran portadores. Siguiendo por un pasillo que comunicaba a un patio se tenía acceso al laboratorio, indispensable para la elaboración de la vacuna. Había un segundo patio de menores dimensiones que daba acceso a un pequeño baño y a la última habitación donde se encontraban las conejeras.

Figura 2. Plano del gabinete antirrábico "Pasteur", ciudad de Zacatecas, 1907



Fuente: Pankhurst, Eduardo G.: *Memoria administrativa del gobierno del estado libre y soberano de Zacatecas, correspondiente al cuatrienio de 1904 a 1908*, Tipografía del hospicio de niños de Guadalupe, Zacatecas, 1909, p. 49.

El personal del establecimiento estaba compuesto por un médico director y su ayudante, encargados de elaborar la vacuna y de aplicarla a las personas y animales que lo necesitaran, así como de realizar las autopsias necesarias para confirmar o descartar diagnósticos de los animales que se temía pudieran tener la enfermedad. También contaba con un mozo, encargado de la limpieza del lugar y del cuidado de los conejos que se usaban para desarrollar las inoculaciones.[15]

No había costo si esta vacuna se administraba a las personas, pero era necesario el visto bueno del médico encargado para poder hacerlo. El tratamiento también podía administrarse a animales, pero con un costo que podía oscilar entre cinco y 15 pesos.[16]

[15] Eduardo G. Pankhurst, *Memoria administrativa del gobierno del estado libre y soberano de Zacatecas, correspondiente al cuatrienio de 1904 á 1908, siendo gobernador el Lic. Eduardo G. Pankhurst. Zacatecas,* Tipografía del hospicio de niños de Guadalupe, 1909, p. 69.

[16] Ver Reglamento del Gabinete Antirrábico.

El ayuntamiento de la ciudad se encargaba de dotar de alimento a los conejos que en el lugar se debían tener para poder reproducir la vacuna, por lo que para 1918 se designó una parte de las jardineras de la Alameda para la siembra de alfalfa, con la intención de destinarla a la alimentación de dichos animales.[17]

En la ciudad de Zacatecas también se aplicaron disposiciones sobre la materia, por ejemplo, en 23 de enero de 1928, de acuerdo al informe que remitió el inspector del Departamento de Salubridad federal en el estado, Joel Cortázar, fueron sacrificados 14 perros por no haber sido inmunizados contra la rabia, conforme a órdenes recibidas.[18] A pesar de los esfuerzos, seguían siendo común los informes de los comisarios de la ciudad avisando de personas que habían sido atacados por ese tipo de animales y necesitaban atención en el gabinete del lugar.

El problema de los perros callejeros, señalado siempre como foco de infección, se volvía de proporciones mayores para la autoridad local cuando entraban en contacto con alguna fuente de agua de donde se surtía la población. Como sucedió en la tarde del 24 de agosto de 1930, cuando un animal con dichas características cayó a la presa de Los Olivos, donde murió ahogado. La autoridad municipal tomó cartas en el asunto e informó al delegado de salubridad que sería desalojada toda el agua que contenía para llenarla de líquido limpio a fin de que no se extendiera la enfermedad a la población. La delegación respondió que se había hecho la autopsia al perro y el resultado fue positivo, pero que no era necesario desalojar el agua de la presa, y recomendaba que debería impedirse que la población o los animales tuvieran acceso a ella por un periodo de seis días, pasados los cuales se podría volver a hacer uso de ella sin problema de contagio.[19]

Si bien, por lo general se recibían en el gabinete a las personas mordidas por perros contagiados con el padecimiento, en ocasiones eran otro tipo de animales los que causaban tal medida.

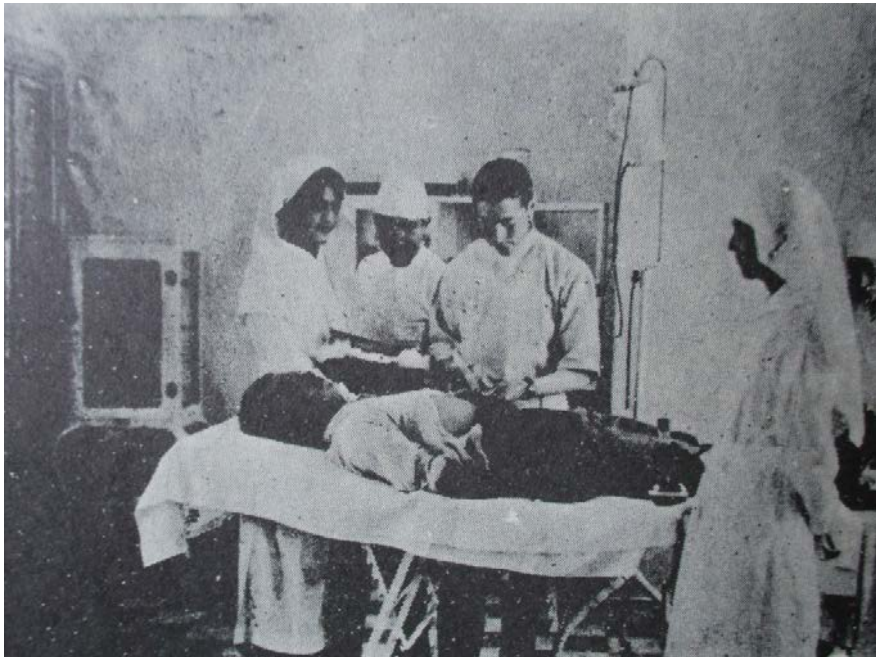
[17] *Informe rendido a la H. Asamblea municipal*, por el presidente municipal de la capital, Zacatecas mayo de 1918, p. 4.

[18] AHSS, Salubridad Pública, Salubridad en Territorios, Puertos y Fronteras, caja 11, expediente 6, fecha: 2 de febrero de 1929.

[19] AHMZ, Contemporáneo II, Sanidad municipal, 25 y 26 de agosto de 1930.

La niña María Lucía García fue mordida por un gato rabioso en el rancho la Escondida y requirió los servicios del lugar el 6 de enero de 1930.[20] El 31 de octubre de 1931 debió de ser atendido Juan López por haber estado en contacto por una vaca rabiosa, lo que sucedió en el mismo rancho.[21]

Figura 3. Gabinete antirrábico, ciudad de Zacatecas, 1935



Fuente: Ramos, Matías, *Memoria de la labor desarrollada por el C. Gral. Matías Ramos como gobernador constitucional del estado de Zacatecas, del 16 de septiembre de 1932 al 15 de septiembre de 1936,* edición facsimilar, Zacatecas, Federación de Trabajadores de Zacatecas, CTM, 1986, p. 108.

Sobre la elaboración de la vacuna en el Gabinete Antirrábico, se fue modificando a lo largo de los años. En un primer momento se utilizó en su obtención el método Pasteur, en el que se conseguía virus llamado *De las calles*, por sacarse de perros callejeros infectados con la enfermedad, que se inoculaba en el cerebro

[20] AHMZ, Contemporáneo II, Sanidad Municipal, 6 de enero de 1930.
[21] AHMZ, Contemporáneo II, Sanidad Municipal, 31 de octubre de 1931.

de un conejo, el que manifestaba la enfermedad tras un periodo de incubación de alrededor de dos semanas. Sucesivamente se inoculaba a otros conejos, con lo que se obtenía una reducción en el tiempo de incubación de la enfermedad, llegando a presentarse en cinco días y permanecer así. El virus ahora recibía el nombre de *virus fijo* por el tiempo corto en que se podía producir, y presentaba una malignidad menor para los humanos.

El método *Semple* fue utilizado hacia 1930 en la ciudad de Zacatecas y fue enseñado por empleados del Departamento de Salubridad Pública federal a los encargados del gabinete.[22] Corresponde al método Pasteur, pero modificado; comenzaba con un virus fijo que se obtenía gracias al método Pasteur antes descrito, que era inoculado a conejos. Cuando se presentaba la enfermedad se les mataba con gas y se extraía el cerebro, el que era triturado con suero fisiológico estéril y 1% de ácido fénico; la mezcla se debía mantener por 24 horas y debía agregarse solución salina estéril. Finalmente se comprobaba su efectividad en conejos, los que debían sobrevivir al menos 14 días. Si esa última prueba salía correcta, era momento de pasar la mezcla a frasquitos que se llenaban con dos centímetros cúbicos, los que se organizaban en recipientes en número de 14, la dosis considerada necesaria para tratar el padecimiento en un paciente. Esa dosis debía ser inyectada a lo largo de varios días en el abdomen de niños o adultos.[23]

Desde su creación, el Gabinete Antirrábico dependió de la administración del Hospital Civil, a cuyo edificio se encontraba contiguo. Pero cuando dicho hospital desapareció y en su lugar se creó el sanatorio del estado, el gabinete pasó a depender del jefe del Departamento de Salubridad federal en el estado, dirigido hacia 1930 por el doctor Daniel Hurtado,[24] departamento que se hizo cargo de la administración sanitaria no sólo de la capital sino de todo el estado. Al establecerse los servicios coordinados quedó a su vez bajo su jurisdicción. Las personas que solicitaban servicio en ese lugar debían desde ese momento presentar una orden girada por dicha autoridad.

[22] BCUAZ, colección Zacatecas, *Informe que rinde el C. Luis R. Reyes*, el 15 de marzo de 1930, p. 21.
[23] R. Tyler, Charles, *La rabia y la vacunación antirrábica*. http://hist.library.paho.org/Spanish/BOL/v12n1p20.pdf, 9 de noviembre de 2014.
[24] AHMZ, Contemporáneo II, Sanidad municipal, 13 de enero de 1930.

Las nuevas disposiciones incluían la obligación de remitir al Gabinete Antirrábico, a partir de 1907 cuando fue creado, a las personas que sufrían de mordeduras de perros.[25]

Conclusiones

La implementación de la vacuna contra la rabia en el país fue un claro ejemplo de la influencia del conocimiento científico europeo en América Latina. El modelo de trabajo, las técnicas y vacunas que desarrolló especialmente Pasteur inspiraron a los médicos mexicanos a conocer y adoptar su trabajo al contexto mexicano. En especial, la implementación de la vacuna contra la rabia. No sólo significó un avance crucial en la tan buscada modernización de la medicina mexicana, también permitió el desarrollo de nuevas técnicas de laboratorio y métodos científicos que salvaron numerosas vidas a partir de entonces.

La ciudad de Zacatecas siempre ha sido un espacio de muchos contrastes, que en materia de sanidad e higiene pueden ser fácilmente detectados en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Entre sus calles han convivido viejas prácticas que sobreviven gracias a la cercanía de la población con la posesión de un número bastante grande de animales domésticos, entre los que encontramos (por supuesto) a los perros, pero también los caballos, las gallinas, los cerdos, los burros y los guajolotes, por mencionar algunos. Pero también comienzan a aparecer nuevas prácticas motivadas por la legislación sobre posesión de animales y su vacunación para prevenir posibles brotes de enfermedades. Encontramos en la ciudad espacios insalubres, como basureros, solares o baldíos em donde los desechos se acumulaban, y junto a ellos espacios que eran creados con las nuevas ideas higienistas de ventilación, orden y limpieza, como el nuevo mercado o algunas de sus calles.

En específico para la ciudad de Zacatecas, la introducción de la vacuna motivó que las autoridades locales buscaran y acondicionaran un edificio cercano al Hospital Civil que sirviera como ga-

[25] AHMZ, informes de gobierno municipal, no. 9, *Informe que rinde ante el H. Ayuntamiento de la ciudad de Zacatecas, el C. Jesús F. Sánchez, presidente municipal. Gestión administrativa del 1º de abril al 10 de diciembre de 1929*, p. 4.

binete antirrábico. Dicho edificio, aunque pequeño para la población que debía atender (del estado e inclusive de estados vecinos donde no se había instalado uno), contó con áreas muy específicas en las que los médicos encargados pudieron no sólo desarrollar la vacuna a partir de conejos vivos, sino también dar atención a humanos y animales infectados.

Reglamento del Gabinete Antirrábico

Art. 1º El Gabinete tiene por objeto el tratamiento preventivo de la rabia según el método de Pasteur.

Art. 2º El personal del establecimiento, constará de un médico director, de otro ayudante y de un mozo que se encargará del aseo del establecimiento, de los útiles, del cuidado de los conejos y de ayudar en todo lo que fuere determinado.

Art. 3º El tratamiento será gratuito para las personas que lo necesiten, a juicio del director del establecimiento.

Art. 4º El tratamiento puede aplicarse a los animales, cobrándose de $5.00 a $15.00 por cada animal a juicio del facultativo.

Art. 5º Las inyecciones se ministrarán sólo a determinadas horas del día, las que se anunciarán en las puertas del establecimiento.

Art. 6º Los trabajos del gabinete deberán llevarse a cabo por el jefe y ayudante encargados de él.

Art. 7º Los empleados del gabinete deberán ser sometidos al tratamiento antirrábico con objeto de evitar los accidentes que pudieran sobrevenirles a consecuencia de alguna inoculación.

Art. 8º Para todas las manipulaciones el preparador deberá tener presentes las reglas de la antisepsia y asepsia prescriptas por la ciencia.

Art. 9º Los encargados del establecimiento, llevarán los libros y documentos necesarios para el registro estadís-

tico, para las inoculaciones hechas en los conejos y para conservar la serie de médulas.

Art. 10º Las personas que vayan a recibir las inyecciones serán llamadas por lista siguiendo el orden de virulencia de las inyecciones de menor a mayor, y no tendrán derecho a ser examinadas, aquellas personas que por primera vez se presenten, sino después de las indicadas en la lista de registro.

Art. 11º Los enfermos deberán tomar dos o tres baños tibios por semana, durante el tratamiento.

Art. 12º Los restos de los conejos muertos de rabia deberán ser destruidos lo más pronto posible.

Y para que llegue a noticia de todos y se le dé el debido cumplimiento, mando se imprima, publique y circule a quiénes corresponda. Salón del despacho del ejecutivo del estado de Zacatecas, 9 de septiembre de 1907.

Eduardo Pankhurst Ignacio Castro
Srio.

Fuente: Pankhurst, Eduardo G., *Memoria administrativa del gobierno del Estado libre y soberano de Zacatecas, correspondiente al cuatrienio de 1904 á 1908*, Tipografia del Hospicio de niños de Guadalupe, Zacatecas, 1909, Anexo no. 12 bis, p. 69.

Código Sanitario del Estado de Zacatecas

CAPÍTULO XI
EPIZOOTIAS, POLICÍA. SANITARIA CON RELACION A ANIMALES

Artículo 256.- Las personas que ejerzan la medicina veterinaria, o en su defecto, los propietarios de animales de cualquier especie, darán parte por escrito a la inspección de policía, cuando observen algún caso de enfermedad que esté comprendido entre los que se mencionan en el reglamento respectivo. La inspección transmitirá el aviso al Departamento de Salubridad, a fin de que este cuerpo dicte, por conducto de aquella oficina, las medidas convenientes para evitar la propagación del mal.

Artículo 257.- Siempre que una enfermedad epizoótica se desarrolle en la capital, en cualquier especie de animales, se aislarán los enfermos fuera de la ciudad. Si la afección es incurable, deberán matarse y quemarse.

Artículo 258.- Los sitios en que hayan permanecido animales enfermos, no podrán utilizarse sino después de haber sido desinfectados convenientemente.

Artículo 259.- Si es preciso hacer el transporte de animales o de sus cadáveres, se cuidará de que no se derrame en el trayecto producto que pueda ser nocivo, como sangre, excrementos, etcétera.

Artículo 260.- Si la enfermedad a que se refiere el artículo 257 es de las que puedan ser transmisibles a la especie humana, el Departamento determinará los medios que deban ponerse en práctica para evitar su transmisión y propagación.

Artículo 261.- Todo perro atacado de rabia será sacrificado.

Artículo 262.- No se dejará salir a la calle a ningún perro, si no es con bozal que le impida morder.

Artículo 263.- Todo perro que se encuentre sin bozal, será muerto por los agentes de policía, del modo que determine el presidente municipal.

Artículo 264.- Los cadáveres de los animales deberán ser conducidos sin dilación a los sitios apropiados que la autoridad señalará.

Artículo 265.- Los vehículos que sirvan para transporte de animales atacados de enfermedades infectocontagiosas, o de los cadáveres de los que hayan muerto de alguna de ellas, se desinfectarán después de haberse empleado para ese uso.

Fuente: *Código sanitario del estado de Zacatecas*, suplemento al no. 18 del Periódico Oficial del Estado. Tipografía del hospicio de niños, Guadalupe, Zacatecas, 1923.

Referencias bibliográficas

Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS).

Archivo Histórico Municipal de Zacatecas (AHMZ).

Azuela, Mariano. *Los de abajo*, Madrid, Marco Gráfico, 1997, p. 158.

Biblioteca Central de la UAZ (BCUAZ).

El Porvenir, Periódico de la sociedad filoiástrica de México, Vol. 4, México, 1869, p. 339.

García, Genaro G. *Memoria sobre la administración pública del estado de Zacatecas, presentada al Congreso del mismo estado por el gobernador constitucional Genaro G. García, corresponde al tiempo transcurrido del 6 de septiembre de 1900 al 4 de febrero de 1904*, México, tipografía de los sucesores de Francisco Díaz de León, 1905.

La Ilustración Artística. Periódico semanal de literatura, artes y ciencias, año VIII, núm. 378, Barcelona, 25 de marzo de 1889.

Liceaga, Eduardo. *Las inoculaciones preventivas de la rabia: Estudio leído en la Academia de Medicina en las sesiones de los días 18 de abril, 2 y 30 de mayo y 6 de junio de este [1888] año*, México, editor Ignacio Escalante, 1888.

Liceaga, Eduardo. *Mis recuerdos de otros tiempos*, impreso en la cooperativa Talleres Gráficos de la Nación, México, 1949.

Pankhurst, Eduardo G. *Memoria administrativa del gobierno del estado libre y soberano de Zacatecas, correspondiente al cuatrienio de 1904 a 1908, siendo gobernador constitucional el Lic. Eduardo G. Pankhurst*, Zacatecas. Tipografía del hospicio de niños de Guadalupe, 1909.

Ramos, Matías. *Memoria de la labor desarrollada por el C. Gral. Matías Ramos como gobernador constitucional del estado de Zacatecas, del 16 de septiembre de 1932 al 15 de septiembre de 1936,* edición facsimilar, Zacatecas, Federación de Trabajadores de Zacatecas, CTM, 1986, p. 108.

R. Tyler, Charles. *La rabia y la vacunación antirrábica*. http://hist.library.paho.org/Spanish/BOL/v12n1p20.pdf, 9 de noviembre de 2014.

Rulfo, Juan. *El llano en llamas,* México. Editorial RM & Fundación Juan Rulfo, 2017.

Representaciones del moro y el cristiano en las morismas de Bracho

Ilse Guadalupe Jaramillo Luna

La morisma de Bracho, celebrada en la ciudad de Zacatecas, es una de las fiestas más importantes en el estado y en México, debido a las miles de personas que forman parte de ella y al arraigo que tiene en la población zacatecana, principalmente en los barrios populares de la ciudad —La Pinta, Los Olivos y Exhacienda de Bernabé—.[1] Las morismas llegaron a México en 1622 y en Zacatecas continúan celebrándose hasta la actualidad en las lomas de Bracho, bajo el respaldo de la cofradía de San Juan Bautista —fundada en 1834—[2] pese a las suspensiones que tuvo por motivo de las guerras —Independencia, Reforma, Revolución y Cristera—. En el siglo XIX las fiestas de Bracho —como coloquialmente se le conoce— tuvieron intervalos de tiempo en los que se suspendieron, los cuales fueron constantes hasta mediados de la segunda década del siglo XX.

Menciona Brisset que dentro de España —país de origen de las danzas de moros y cristianos— existen diferencias, desde la narrativa hasta los pasajes históricos que se interpretan. Cada fiesta de moros y cristianos se agregan, reemplazan o quitan elementos según el proceder de sus participantes[3] que, claramente, reconstru-

[1] Juan J. Zaldívar. *Las morismas de Bracho*, Tomo I. México, Ed. Offset Azteca, 1998, pág. 13.
[2] Felipe Escobar Galicia. *Morismas de Bracho, parlamentos originales*, México, Texere, 2018, pág. 29.
[3] Demetrio E. Brisset. "Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historia y significados", pág. 3. http://www.ugr.es/~pwlac/G17_03DemetrioE_Brisset_Martin.pdf (consultado el 30 de marzo de 2023).

yen dichos componentes en relación a la identidad del lugar y el sentido que éste le dé. Si en España la representación varía de un lugar a otro ¿qué sucede con la morisma zacatecana? Luego de casi cuatrocientos años es inevitable pensar en lo mucho o poco que la morisma en Zacatecas conserva o coincide con las celebradas actualmente en la península ibérica, comenzando por la personificación y parlamentos de los actores principales de esta representación teatral: el moro y el cristiano. ¿Quiénes eran los moros y los cristianos?, ¿cómo se entendió la morisma en Zacatecas del siglo XIX y XX?, ¿cómo se construyó la imagen del moro y el cristiano a partir de la identidad mexicana y la historia zacatecana?

El objetivo de este trabajo es explicar las características visuales, literarias e históricas del moro y el cristiano en la Morisma de Bracho a partir del pasado histórico zacatecano. Se parte de la hipótesis de que la construcción narrativa de moros y cristianos se apega por entero a las versiones españolas, mientras que la construcción visual es un reflejo de la sociedad mexicana del siglo XIX —época en la que se fundó la cofradía de San Juan Bautista—. Lo anterior será documentado mediante fuentes bibliográficas y fotográficas.

Las morismas

Dado que este trabajo no pretende hacer un recuento de la historia de las morismas se hará un breve esbozo de las mismas. Para comprender cómo se han construido las figuras del moro y del cristiano dentro del contexto zacatecano es necesario remontarse a entender qué son y en qué consiste la celebración a la que se denomina *morisma*.

Las morismas se celebran en España, México, Centroamérica y Brasil (en este último bajo el nombre de *cavalhadas)*; tienen sus orígenes en las danzas de moros y cristianos ibéricas que nacieron aproximadamente en el siglo XII como parte de un proceso de *reconquista* cristiana de la península Ibérica,[4] dado que los is-

[4] José Arthur Texeira, "Imágenes medievales de dominación en las fiestas de la Conquista: Brasil, 1500-1800", pág. 96. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83308003. (consultado el 30 de marzo de 2023).

lamistas habían ocupado dicho territorio del 756 a 1492 (caída de Granada). Estas celebraciones tenían como fin representar el enfrentamiento entre dos culturas por su supervivencia dentro de un mismo espacio, resaltando la superioridad del cristianismo sobre el islam. Pese a la existencia de los moriscos (cristianos arabizados) es preciso mencionar que todo aquél nacido en el Al-Ándalus era percibido como invasor de una tierra que los hispanos católicos reclamaban como propia.[5]

La celebración de las victorias cristianas en su forma teatral comienza en el siglo XVI después del reinado de Felipe II de España, quien, como parte de la Liga Santa (1561), se empeñó en poner fin a las hostilidades con el imperio otomano.[6] Fue durante su reinado (1556-1598) que Juan de Austria —medio hermano del rey— venció en la Batalla de Lepanto (1571), victoria que representó el triunfo sobre el *infiel*, la supremacía del cristianismo y, por consecuencia, la de la Sagrada Trinidad.

Por ende, el sentido o propósito inicial de la morisma es entendido como un folklore meramente religioso, cívico y moral. Religioso porque se esfuerza en remarcar la incompatibilidad entre ambas religiones, celebra el triunfo de la propia sobre la enemiga. Cívico porque pese a que aún no existía la noción de un Estado-Nación la había de una matria, de un rey y una tierra a los que había que engrandecer. Moral, pues resalta la valentía y honor de los hombres que están dispuestos a morir en nombre de Dios.

Puede decirse que tenía una función educativa dentro de la sociedad, pues sirve de referente para entender el ideal de un hombre representado en el cristiano: lo que se debe ser y hacer. De modo que la fiesta fungió también como un método de evangelización durante la conquista de América para los frailes de las misiones mendicantes a partir de mediados del siglo XVII. Respecto a ello, Texeira interpreta las morismas en Latinoamérica como "una forma de catarsis. Una elaboración de un trauma, a partir de la repetición insistente".[7]

[5] Felipe Escobar Galicia, *Opus cit.,* pág. 19.
[6] Sergio Delgado. *Las tradiciones religioso-populares y el comportamiento social en Zacatecas. Las morismas de Bracho*. Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2003, pág. 21.
[7] José Arthur Texeira, *Opus cit.*, pág. 97.

En los últimos dos siglos, según apunta Warman, los participantes han dado a la fiesta un significado más folclórico que religioso, dado que han sido los civiles las que la han sostenido a lo largo del tiempo, dejando de lado a las piadosas.[8] Por otro lado, Anza y Pozo afirman que "la fiesta-espectáculo empezó a imponerse a lo largo de las siguientes décadas a la fiesta-diversión [...] Aun así, muchos pueblos han fusionado ambas perspectivas; en otros, el propio disfrute en comunidad volviéndose una obligación contribuir".[9]

Sobre lo anterior, se entiende que, aunque aún tiene una connotación religiosa, la fiesta de moros y cristianos en Zacatecas ha abandonado el sentido educativo-moralista de sus orígenes pasando a ser una tradición, una celebración para disfrute de los miembros de ella y de la comunidad en general: "Éstas son puestas en escena, dirigidas y actuadas por los miembros de un cuerpo social, una familia unida por un parentesco religioso libremente contraído por cada uno".[10]

En vista de ello, la morisma puede ser entendida como una celebración folclórica que emula episodios anacrónicos de las luchas entre el cristianismo y el islam en el medioevo, celebración civil respaldada institucionalmente por una cofradía formada en torno al culto de un santo, que originalmente es la legitimación del cristianismo sobre el islam pero que en Zacatecas ha dado el salto de la espiritualidad a la tradición popular, la cual no conlleva, necesariamente, la devoción al santo patrono de la comunidad sino que es una costumbre arraigada a la comunidad.

Estructura de las morismas

En las regiones en las que se llevan a cabo las representaciones teatrales denominadas *morismas*, los episodios históricos o tramas a representar varían, por ejemplo, aunque en su mayoría la Bata-

[8] Arturo Warman. *La danza de moros y cristianos*, 3ª edición, México, Secretaría de Educación Pública, 1997.pág. 27.

[9] Miguel Ángel Martínez Pozo y José Luis Anta Félez. *La fiesta de moros y cristianos como soporte de las artes*, pág. 87. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279044557005 (consultado el 1 de abril de 2023).

[10] Alfonso Alfaro y Jorge Vertiz. *Moros y cristianos. Una batalla cósmica*. México, Artes de México (ed.), 2001, pág. 32.

lla de Lepanto permanece como una de las predilectas, en regiones como Granada, por el pasado islámico de la región se integra la rebelión del pueblo árabe durante el reinado de Felipe II.[11] En México se celebra en distintas regiones, normalmente en pueblos pequeños, siendo la morisma de Bracho la más grande. Para la nación mexicana hay tres tipos de versiones: cristianismo contra el islam —la tradicional—, la conquista de América y franceses contra mexicanos,[12] conocidas todas bajo el nombre de *morisma*.

Pese a tener características distintas, puede afirmarse que el esqueleto de las narraciones cuenta con elementos comunes que sostienen la idea y el mensaje original de la historia: el triunfo del cristianismo, de lo que la religión católica considera justo. Brisset explica la trama de las morismas de la siguiente forma: 1) introducción a la situación, 2) retos o desafíos, 3) súplicas o invocaciones, 4) héroes en a prisión y, por último, 5) la batalla clímax, la cual siempre tiene por objetivo el rescate de una reliquia, reconquista de un territorio o el pago de tributo.[13]

Por otro lado, también se tiene que la confrontación es entre dos bandos únicamente, casi siempre los moros y cristianos, aunque en algunas regiones españolas se suplantan a los musulmanes por los judíos; en el caso mexicano la idea de una dualidad enemiga se conserva en las tres versiones a las que se les denomina *morisma*. Los personajes suelen ser individuales y genéricos. Brisset refiere a los genéricos como aquéllos que tienen mención en la historia, pero no actos directos (generales, reyes, capitanes) e individuales a aquéllos que poseen un rostro y personalidades específicas (Juan de Austria, Roldán, Floripes, entre otros).[14]

Brisset también argumenta que las fiestas de moros y cristianos se llevan a cabo en nombre de un santo patrono de la comunidad,[15] lo cual es indiscutible dado que son las cofradías quienes respaldan institucionalmente la realización de éstas; aunque dichas fiestas tengan ahora un carácter más civil y folclórico

[11] Felipe Escobar Galicia, *Opus cit.* pág. 39.
[12] Juan J. Zaldívar, *Opus cit.,* T. I, pág. 24.
[13] Demetrio E. Brisset, *Opus cit.,* págs. 3-4.
[14] *Idem*.
[15] *Ibidem*, pág. 3.

que el planteado originalmente, la tradición se sigue ligando a un pasado católico de conquista. Pese a que el culto haya pasado a un segundo plano, en la morisma la presencia de un santo protector es indispensable pues pasa a ser parte de la trama principal, un personaje más al que los héroes se encomiendan.

Concepción del moro y el cristiano en la literatura española

Para poder explicar la construcción de la imagen del moro y el cristiano en la Morisma de Zacatecas se ha de remontar inevitablemente a la interpretación medieval española, debido a que los antecedentes a las danzas de moros y cristianos se encuentran en este periodo. Se abordará este aspecto desde la historia y literatura para poder resolver las siguientes interrogantes: ¿quiénes son los moros y cristianos?, ¿qué acepciones tienen cada uno dentro de la literatura española? y ¿qué elementos los identifican y diferencian?

El moro en el imaginario español

España vivió por ocho siglos la ocupación musulmana al sur del país y en ciudades como Granada y Andalucía aún se conservan rasgos culturales del Al-Ándalus. Cuando el catolicismo sobrepasó las fronteras al caer Granada en 1492, España se declaró una nación católica que luchaba contra el infiel,[16] por ello, la representación de ambos protagonistas en las danzas de moros y cristianos y la morisma se encuentran veladas bajo la óptica del católico. Es decir, cuando se habla del moro, morisco o musulmán en España, hay que precisar que se está partiendo de una interpretación cristiana.

Aunque la península ibérica no era por entonces una nación, las políticas del momento estaban encaminadas a serlo, todo bajo el estandarte de una cruzada en nombre de Cristo. Se tiene que para los cristianos el islam y su componente más singular, el moro, eran un grupo peligroso y problemático contra la fe. Fanjul explica que en la literatura e historia española hay dos fases de interpretación

[16] Adeline Rucquoi. *La historia medieval de la península Ibérica*. México, El Colegio de Michoacán, 1993, pág. 336.

para el ente musulmán: en primera instancia el islam es un peligro durante el siglo XI, y en la segunda, el moro como un problema para la integridad política y religiosa de la península.[17] Para sustentar lo anterior, el autor ejemplifica con algunos textos la *Crónica bizantina de 741*, la *Crónica de Alfonso III* y la de *Albelda*, en las que ellos exaltan una visión de brutalidad, crueldad, una predisposición aleve, cobardía y lujuria.[18] Todas estas historias escritas por hispanos católicos en las que apenas interviene el personaje del moro, cuando aparece sólo es el causante del dolor cristiano.

Así se tiene que: "Crónicas del siglo VIII se nos presentan, por consiguiente, como obras genuinamente hispánicas, nacidas en un medio cultural sumamente revuelto y multiforme".[19] De modo que haciendo referencia al moro en la historia y literatura española se encuentra a un personaje digno del terror y, por ende, se excusan las acciones en su contra; probablemente esta visión del musulmán haya intentado, en la península y los reinos católicos, justificar los ataques y el conflicto que entre ambas culturas sucedía.

Sin embargo, existen también otras fuentes que apuntan a una percepción distinta del moro y que se fortaleció durante el reinado de los reyes católicos. Nacen las historias de romances fronterizos con cierto espíritu caballeresco en los que, tras una serie de duelos y combates, el musulmán y el cristiano terminan siendo amigos.[20] Estas historias se oponen al terror heredado de la literatura cruzada, ya que se reconocen cualidades positivas al moro que también posee el cristiano como la valentía, el coraje, la misericordia —especialmente en personajes femeninos— y la humildad. Es posible que esta literatura fuese, durante el reinado de los reyes católicos, un mensaje de asimilación del otro, después de todo los moriscos y árabes se convirtieron en súbditos de la Corona, puesto en el que se les permitió permanecer con la condición de conversión y subordinación. La reconquista

[17] Serafín Fanjul, *Al-Ándalus contra España. La forja del mito,* 2ª edición. Madrid, Siglo XXI, 2001, pág. 25.
[18] *Ibidem*, pág. 26.
[19] Rafael Blanco. "Una crónica mozárabe a la que se ha dado en llamar arábigo bizantina de 741", pág. 153. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=91903 (consultado el 1 de abril de 2023).
[20] Serafín Fanjul, *Opus cit.,* pág. 31.

fue un periodo de apertura y el nacimiento de una sociedad abierta[21] que se mantuvo hasta el reinado de Felipe II, en el cual la visión del moro violento tiene un renacer.

Este renacer de la imagen violenta del moro se debe a la rebelión de Granada y la adhesión a la Santa Liga. Las batallas contra el imperio otomano se gestaron durante su reinado, de las cuales la batalla de Lepanto fue un momento clave.[22] Tenemos que en la tradición española existen dos versiones del moro: una positiva que resalta el coraje y valentía, y una negativa que lo maneja como una amenaza. Volviendo a la morisma zacatecana, donde claramente se trasladaron estos elementos, ¿cuál es la visión que prevalece?, ¿qué diferencias o elementos se integran? Esto se explicará más adelante.

El cristiano en el imaginario español

España es reconocida como una nación católica desde su unificación, por lo que durante la Edad Media y principios de la Moderna se engendra en ella un ideal cristiano. Dice Rucquoi que la guerra Santa era asunto no sólo del rey sino de todos los españoles, desde el gobernante hasta los peones.[23] Se trataba de una sociedad de cruzados convencidos de que la lucha contra los herejes era necesaria para ser digno del cielo.

Nace durante la ocupación musulmana del Al-Ándalus y la guerra Santa, la imagen caballeresca del cristiano manifestada en obras como *El cantar del Mio Cid* e inclusive en la obra maestra de Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*. Se viraliza la escena del cristiano montado en caballo que persigue con su espada al cobarde infiel.[24] En contraposición de las leyendas y mitos de moros, los cristianos son quienes escriben la historia española y la literatura consumible en aquel momento por lo que las menciones e interpretaciones hacia estos personajes católicos es positiva: valientes, leales y respetuosos a las reglas del honor.[25]

La Corona española tenía gran interés por formar caballeros que le hicieran honor al título por lo que se procuró dar una for-

[21] Adeline Rucquoi, *Opus cit.,* pág. 336.
[22] Peter Pierson, *Opus cit.,* págs. 99-100.
[23] Adeline Rucquoi, *Opus cit.,* pág. 337.
[24] Serafín Fanjul, *Opus cit.,* pág. 29.
[25] Adeline Rucquoi, *Opus cit.,* pág. 30.

mación cívica, moral y ética a sus soldados, asegurando a su vez la unidad de un reino fiel gracias al sentimiento cristiano. En España se reconocían en un caballero la nobleza, la pureza de sangre y la hidalguía. Con respecto a ello, dice Rucquoi, la nobleza es el ideal social de cristiano pues si Dios creó todas las cosas buenas, también al hombre noble.[26]

La nobleza fue entendida como una cualidad que sólo era posible mediante el bien obrar que purifica la sangre de generación en generación. Y una cosa lleva a la otra: las buenas acciones entendidas como servicios a la Corona, normalmente derivan en la obtención de un título de nobleza y al no ser de una familia vinculada a la real, se era nombrado hidalgo por sus méritos. Esta evolución de la idea de nobleza y limpieza relacionada a la salvación es un elemento meramente del medioevo español y era también un ideal hispánico de cristiano. Sin embargo, ¿se conserva antigua interpretación dentro del marco de la morisma?

El moro y el cristiano en las morismas de Bracho

En este apartado se abordará la construcción e interpretación de la imagen literaria y visual del moro y cristiano de 1886 a 1960 con base en el panorama histórico zacatecano, empatando con los elementos heredados de la cultura hispana y los añadidos por la mexicana. Se ha elegido esta temporalidad debido a la escasez de documentación de archivo y fotográfica sobre los años posteriores a la fundación de la cofradía de san "Juan Bautista" en 1834, también tomando en cuenta las fechas de fundación de los batallones que se dieron a principios y mediados del siglo XX.

"La fiesta de la morisma es original y anacrónica, escenifica batallas que corresponden a distintos episodios históricos de las guerras entre moros y cristianos, las tropas utilizan uniformes adaptados y recreados".[27] Como se ha abordado con anterioridad, las celebraciones de morismas en Latinoamérica y España son adaptables a la cultura e identidad de cada pueblo que las lleva a cabo, por lo tanto la fiesta de Bracho pese a conservar en su estruc-

[26] *Ibidem*, pág. 357.
[27] Sergio Delgado, *Opus cit.,* pág. 25.

tura gran parecido a las españolas, está repleta de anacronismos y errores de índole histórica. Ejemplo de ello es cuando en los parlamentos Juan de Austria nombra *padre* a san Juan Bautista[28] —lo cual es teológicamente incorrecto— o bien, en este mismo enfrentamiento el turco al que combate le responde "has de adorar a mis dioses[29] de la nación mahometana".[30] Queda claro que se ignoraron algunos elementos culturales e históricos de aquello que se representa, pero se añaden otros que pertenecen a la identidad mexicana y zacatecana.

El esbozo del cristiano en la Morisma de Bracho

Zacatecas y México, al igual que España, han tenido ineludiblemente una herencia católica. Pese a que la morisma haya sobrepasado a la propia cofradía, no se puede negar que aún se le atañe un carácter religioso, puesto que en sus orígenes fue concebida con una finalidad cristiana, representando eventos significativos para esta religión y bajo la óptica de la misma. La personificación del cristiano zacatecano dista de la conceptualización que se entiende de nobleza y pureza en el cristiano medieval al que interpreta, ya sea en personalidad o en caracterización visual la cual se ha ido modificando por los participantes de la misma.

Como se mencionó, la fiesta es anacrónica y pagana,[31] por lo tanto, no es sorpresivo que muchas de las caracterizaciones hechas por los cofrades sean poco compatibles con la época y la narración que se está haciendo. Recuérdese que la creación de esta imagen visual se hace en un contexto distinto en el que los individuos no tienen una relación directa con el suceso, aunque, como la morisma entra en el tipo tradicional, la fiesta intenta recrear la guerra Santa y recupera obligadamente algunos aspectos que liga a su propio pasado histórico.

[28] "¡Oh padre san Juan Bautista! Mira tu lúcida escuadra, échanos tu bendición y tu protección nos valga y nos quieras dar ayuda contra la ley mahometana". Juan J. Zaldívar, *Opus cit.,* T. II, pág. 63

[29] En el islam, al igual que en el cristianismo, se rinde culto a un solo dios, ya que ambas religiones descienden del judaísmo.

[30] Juan J. Zaldívar, *Opus cit.,* T. II, pág. 70.

[31] Felipe Escobar Galicia, *Opus cit.,* pág. 14.

El bando cristiano en las morismas de Bracho se compone de dos batallones y los devastadores,[32] con sus respectivas escoltas y bandas de guerra. La integración de los batallones cristianos fueron iniciativa del señor Antonio Alvarado, popularmente apodado "Fierritos", quien también funda al grupo de devastadores que se inserta en 1948. La integración de la escolta del primer batallón fue por cuenta de Juan Jaramillo González en 1953.[33] Dentro del bando cristiano se añaden los personajes individuales de Felipe II, san Juan Bautista, los doce pares de Francia, Roldán, Carlomagno, Alonso de Guzmán y Juan de Austria. Antes de la adhesión de los devastadores, los batallones eran sólo cuatro, dos de moros, dos de cristianos, la cofradía se componía de 150 personas que eran las únicas partícipes después 1918, luego de la Revolución Mexicana.

Figura 1. Cristianos, principios del siglo XX, Zacatecas

Fuente: Colección fotográfica del Museo Comunitario de las Morismas de Bracho.

[32] Conocidos también como *barbones*, representan a un grupo de mercenarios a las órdenes de los cristianos.

[33] Juan J. Zaldívar, *Opus cit.,* Tomo II, pág. 20.

En ambos batallones cristianos, los dirigentes usan trajes que caracterizan a los militares españoles durante el periodo independiente,[34] similar a los del ejército realista, mientras que en el de las tropas se retoma el de los soldados del ejército mexicano de mediados del siglo XIX. Si se compara con la indumentaria ibérica usada en las morismas, los llamados *trajes de la Antigua Española*, se encontrará que solamente los personajes individuales —Felipe II, san Juan Bautista, los doce pares de Francia, Roldán, Carlomagno y Juan de Austria— tienen similitud con las encarnaciones hechas en España.

Figuras 2 y 3. Trajes de la antigua española, 2017, Zacatecas

Fotografías: Juan Jaramillo Oyervides.

El traje de los batallones es diferente al de los devastadores, sin embargo, por falta de registros fotográficos y documentales

[34] *Ibidem*, pág. 19.

anteriores a 1918, se desconoce el momento exacto en la que se comenzó a hacer uso de dichas vestimentas en el bando cristiano, aunque es probable que se hayan implementado a partir de 1886, fecha en la que se retoma la morisma luego de suspenderse en 1851.[35] Como ya se dijo, es idéntico al usado por las tropas mexicanas a mediados del siglo XIX, durante las guerras de Intervención y de Reforma, que empatan justamente con la suspensión de la celebración de la morisma entre 1851 y 1886.

Figura 4. Miembros de la escolta del primer batallón cristiano, mediados del siglo XX, Zacatecas

Fuente: Colección fotográfica del Museo Comunitario de las Morismas de Bracho.

Lo anterior parece coincidir con el hecho de que Zacatecas haya sido bastión federal en este siglo y tuvo personalidades como Jesús González Ortega, que apoyaban el proyecto de la República liderado por Benito Juárez.[36] Sobre esto, se sabe que Zacatecas abrió un registro de voluntarios y se facultó para organizar un ejército y comprar armamento, todo lo anterior a nombre del general

[35] Sergio Delgado, *Opus cit.,* pág. 29.
[36] Jesús Flores Olague (coord.). *Zacatecas. Historia breve*, México, Colegio de México, 2012, pp. 113-115.

González Ortega.[37] En Zacatecas los patriotas se multiplicaron, el ejército francés no fue bien recibido por gran parte de los zacatecanos, explica Cuauhtémoc Esparza, ya que para tomar control del estado se forzó a firmar actas de adhesión al imperio de Maximiliano, que también dividió el país en ocho zonas militares en las que Zacatecas quedó bajo el gobierno jalisciense.[38]

El atuendo de los devastadores, miembros más recientes del batallón, tiene un origen más pueblerino que el de los batallones y los protagónicos de la historia, dado que aparentemente este grupo surgió de manera improvisada y lo "tuvieron que formalizar".[39] Estos vestuarios toman elementos de los zapadores, grupo militar que se dedica a la construcción de estructuras en el campo de guerra. Para el vestuario se hace uso de elementos ingleses del siglo XIX y otros que los participantes añadieron por cuenta propia: usan un penacho, la pechera y barba para dar el aspecto de mercenario.[40] Tanto los *barbudos* como los cristianos utilizan armamento impropio de la época, como el rifle tipo *carabinero.*

Por otro lado, los protagonistas de la historia usan aún vestimenta europea, por lo que no puede negarse la incidencia de elementos europeos en las personificaciones elaboradas por los zacatecanos. Tal es el caso de la aparición de soldados romanos en la representación del *Cantar de Roldán,* acompañando a Carlomagno, o el pomposo traje púrpura del rey Felipe II, así como el uso de espadas tipo esgrima. En lo que refiere a los doce pares de Francia, al reinstaurarse la morisma tras la Revolución lucen desde entonces colores tenues como el azul y rosa.[41]

Los ropajes de estos personajes también se ven influenciados por la puesta escena de la *pasión de Cristo* durante la semana santa, ya que en el principio de la morisma la mayoría de los acto-

[37] Cuauhtémoc, Esparza. *Zacatecas. Suelo metálico bajo las nopaleras*, México, SEP, 1982, p. 135.
[38] *Ibidem,* pp. 135-136.
[39] Menciona en una entrevista hecha Juan J. Zaldívar, el señor Francisco Gutiérrez Ibarra: "Antes de olvidarme, gracias a Dios tengo la cabeza bien todavía, de decirle, que esos cofrades que van con grandes barbas no comenzaron a llevarlas hasta 1948, en que decidimos aprobar que salieran así, porque como que daba más seriedad. Debemos ser muy serios y sobre todo muy conscientes, ya que otras morismas del estado se fijan en lo que hacemos". Juan J. Zaldívar, *Opus cit.,* Tomo II, págs. 46-47.
[40] *Ibidem*, pág. 22.
[41] Alfonso Alfaro y Jorge Vertiz, *Opus cit.,* pág. 35.

res usaba un uniforme romano que aún permanece para los actos de la degollación de san Juan Bautista y el enfrentamiento entre Carlomagno y Fierabrás.

Figura 5. Barbones o devastadores, siglo XX, Zacatecas

Fuente: Colección fotográfica del Museo Comunitario de las Morismas de Bracho.

Figura 6. San Juan Bautista y soldados romanos, siglo XX, Zacatecas

Fuente: Colección fotográfica del Museo Comunitario de las Morismas de Bracho.

Con lo que respecta a lo literario, las morismas de Bracho, pese a los errores históricos y culturales, mantienen la idea de la morisma tradicional española intentando apegarse a la idea clásica de batallas entre moros y cristianos que es la legitimación del cristianismo. Los parlamentos utilizados en la morisma fueron reescritos en 1925, y tienen un trasfondo ético, moral y religioso.[42] El discurso tiene una intención clara y es que el testigo del acto tome partido en el bando cristiano, el cual se presenta como leal, honrado y valiente, dispuesto a luchar convencido de su fe, lo que recuerda a los textos medievales en los que el caballero cristiano en España sentía la guerra Santa como suya, la responsabilidad de la defensa de la iglesia católica caía en los hombros del rey y de sus súbditos.

Tal como menciona Delgado: "En toda la obra hay un desequilibrio de fuerzas en el que los débiles saldrán vencedores porque con ellos está Dios todopoderoso, evocando no sólo un acto universal, religioso e histórico sino también un efecto psicológico".[43] Tal como se aprecia en el duelo entre Oliveros y Fierabrás cuando, aunque este último está tendido en el suelo, Oliveros le da oportunidad de continuar en combate demostrando así su valía como caballero al no asesinar a un *pagano* en desventaja: "Pagano, sabed que Carlomagno es poderoso, señor muy valiente por su persona y hombre de gran consejo y de sagacidad [...] levántate si no quieres que te hiera así tendido como estás y arrepentirte cuando ya no tienes remedio".[44] Aquí notamos que el ideal de nobleza y pureza de sangre no es acarreado por la mayoría de los personajes principales, pero la idea de valentía y honradez, la cortesía y respeto al enemigo prospera.

Zuavos: los moros zacatecanos

La personificación visual del moro tiene elementos franceses y moriscos. Al igual que el bando cristiano, anterior a 1948, los mahometanos se dividían en dos batallones. Acerca de este grupo se tiene información por información que el instaurador del batallón

[42] Sergio Delgado, *Opus cit.,* pág. 29.
[43] *Ibidem*, pág. 30.
[44] Juan J. Zaldívar, *Opus cit.,* T. II, pág. 105.

de los turcos fue Jesús Encinos Paredes en 1913, mientras que la banda de guerra fue fundada en 1915 por Luis Ramírez Gutiérrez.[45] Es apreciable que el grupo que interpreta a los musulmanes tiene registros de organización más antiguos que el cristiano. También cuenta con una escolta, uniforme, armamento y banderines con la insignia de la medialuna, pero no tiene un grupo de devastadores.

Figura 7. Miembros de banda de guerra musulmana, siglo XX, Zacatecas

Fuente: Colección fotográfica del Museo Comunitario de las Morismas de Bracho.

Los moros no tienen mucha variedad de vestimenta entre sí: las tropas lucen pantalones bombachos, medias o polainas blancas, faja, camisa blanca y una inmensa boina, su armamento son rifles estilo *carabineros,* cañones y espadas; los personajes individuales moros —Fierabrás, Osmán, Balam, el rey sultán Olivasa— lucen vistosos turbantes y portan espadas moras consigo.[46] Respecto a la vestimenta de los moros, a los que en Zacatecas se les conoce también bajo el nombre de *zuavos*, tampoco existe una fecha exacta de

[45] *Ibidem,* pág. 19.
[46] *Idem.*

su instauración, pero Zaldívar parece dar un indicio temporal de la inserción de estos ropajes:

> Al celebrar las morismas, por la similitud que había entre los uniformes turcos y franceses, los portaban como trofeos de guerra […] Se cree que después de estos hechos el pueblo identificó a moros y zuavos como miembros de un solo ejército y fue entonces cuando se tomaron los colores y el diseño (rojo, azul y blanco).[47]

Se tiene que, según la afirmación de este autor, los trajes musulmanes de la Morisma de Bracho fueron probablemente utilizados por primera vez al reinstaurarse la morisma en 1886, luego de la pausa dada por las guerras de intervención hasta la entrada del periodo porfirista (1877-1911), al igual que el vestuario de las tropas cristianas.

Pero, ¿quiénes son los zuavos? El nombre de zuavo proviene de la palabra *zouoaoua*, que se refería a una tribu bereber (musulmana) argelina. Este nombre también era dado a los regimientos franceses expedicionarios colonizadores, se dice que eran altamente disciplinados y agresivos, expertos en el combate cuerpo a cuerpo.[48] Como ya se mencionó en el apartado anterior sobre el esbozo zacatecano del cristiano, en Zacatecas hubo gran resistencia hacia los invasores franceses. Existieron rebeliones a los invasores en el estado, principalmente en Juchipila, Nochistlán y Jerez, sufriendo la población de la capital zacatecana los mayores estragos de la guerra:

> Al mando de un coronel francés de zuavos […] se apoderaron de todos los mejores edificios, unos con voluntad de sus dueños y otros, a la fuerza […] En los suburbios fue muerto por algunos soldados patriotas un francés que pertenecía a los cazadores de África […] Fue entregada a saco la población, dándoles muerte a cuantos vecinos pacíficos e inermes encontraban.[49]

[47] *Idem.*

[48] Ahmed Valtier. "¿Quiénes eran los famosos zuavos que pelearon en la batalla del 5 de mayo en Puebla". https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/quienes-eran-los-famosos-zuavos-que-pelearon-en-la-batalla-del-5-de-mayo-en (consultado el 2 de abril de 2023).

[49] Elías Amador. *Bosquejo histórico de Zacatecas*, 3ª edición. México, Ed. Álvarez, 1959, pág. 305.

En la cita anterior, Elías Amador nos da una breve reseña de lo sucedido al entrar el cuerpo expedicionario zuavo a la capital zacatecana, la violencia vivida por la población civil pese a tener el consentimiento de los conservadores del estado, tal como se había definido a estas fuerzas armadas. Por ello, no sorprende que Zaldívar nombre el uso de la vestimenta francesa como "un trofeo de guerra". Por otro lado, históricamente también se puede comprender la asimilación del zuavo francés y el moro, dado que estos cuerpos expedicionarios habían sido encargados de las colonias francesas en África; la propia raíz de la palabra indica una relación directa con las zonas musulmanas y con uno de los grupos islámicos *violentos*, los bereberes.

Con respecto a lo literario la morisma de Bracho, se retoma al islam como un peligro, aun en los parlamentos zacatecanos se le identifica como un ser bárbaro, de tendencias traicioneras y lujurioso: "¿Qué cosa es misericordia? Dime, que mucho eso me hace gracia. No me asusta tu rigor, mucho menos tu arrogancia [...] que yo te responderé con los filos de mi espada, y entonces se vengará toda mi lúcida escuadra".[50]

Se observa un tono menos violento en cuanto a las características morales del mismo, de manera que, aunque se pretende crear en el espectador empatía hacia el cristianismo, el personaje del musulmán también se identifica con el ideal caballeresco de los llamados *romances fronterizos*. Floripes, la princesa mora, es la encarnación de todo lo anterior: hija de Fierabrás, se enamora de Guy de Borgoña —quien queda prisionero de los moros junto a sus compañeros—, se convierte al cristianismo, encara a su padre y ayuda a los enviados de Carlomagno a huir de su cautiverio. Floripes y Guy de Borgoña son ese enlace visto en los *romances fronterizos*: ella acepta al cristianismo, demuestra valentía y capacidad al enfrentarse a Fierabrás, pero deja a su pueblo por un hombre, por lo que queda tildada de traición para los mahometanos. A su vez, el hecho de que la representación en Bracho culmine en la conversión y decapitación del rey moro también hace alusión a esta idea de misericordia cristiana ante el pecador arrepentido.

[50] Juan J. Zaldívar, *Opus cit.,* T. II, pág. 64.

Aproximaciones a la óptica zacatecana de moros y cristianos

Como resultado de los dos apartados anteriores tenemos que por un lado la edición literaria de la morisma de Bracho concuerda aún con los estatutos identificados por Serafín Fanjul en las novelas caballerescas de moros y cristianos medievales, puesto que intenta apegarse al formato tradicional de la morisma española y no virar por las vertientes que han tomado las otras celebraciones mexicanas que tienden a usar el término. Por lo que puede deducirse que, al menos en la narrativa, la versión de la morisma zacatecana no está tan distante a la de España de no ser por sus respectivos fallos históricos.

El aspecto que más caracteriza la esencia zacatecana en esta celebración es el visual, pues en apariencia, los zacatecanos del siglo XIX identificaron la confrontación de la historia de dos culturas invasoras en la morisma y la llevaron a la suya. La temporalidad que se está abarcando parte de 1886, momento en que el porfiriato construía un panteón cívico en el que resaltarían las figuras de las guerras de intervención y de Reforma,[51] aunado esto a la violencia —ya mencionada— cometida por los invasores hacia la población de Zacatecas, y el claro antagonismo entre ellos; la morisma zacatecana tiene una fuerte carga sobre la memoria histórica, recordando a la afirmación de Texeira[52] sobre que las fiestas de moros y cristianos son resultado de la repetición continua de un trauma histórico.

En cierto sentido, al hablar de una lucha entre la invasión del moro en la tierra santa de los cristianos, el zacatecano del siglo XIX lo conjugó con los eventos recién vividos en la nación durante esta época; conjugado esto con el creciente nacionalismo se podría explicar el uso intencional que mencionaba Zaldívar[53] acerca del uniforme del zuavo, adjudicándose a este último el título de invasor bárbaro tal como lo era el moro en la literatura española del siglo XI, y al soldado mexicano como el hombre honrado defensor

[51] Colegio de México, *Nueva historia mínima de México ilustrada*, págs. 242-343. https://portalanterior.ine.mx/archivos2/portal/servicio-profesional-electoral/concurso-publico/2016-2017/primera-convocatoria/docs/Otros/36-historia-minima-de-mexico.pdf (consultado el 2 de abril de 2023).

[52] Véase nota 4.

[53] Véase nota 39.

de la tierra que para él es sagrada, todo esto, claro, bajo la mirada del nacionalismo decimonónico.

Aunque hay que aclarar que pese a que la celebración es llevada a cabo con seriedad por los feligreses en el periodo de 1886 a 1960, no hay que suponer que exista realmente un conflicto entre los participantes puesto que el propósito de la fiesta es la convivencia y perpetuación de una tradición que se ha sido transmitida por las familias partícipes de generación en generación: "Al poner en escena la pugna despojada de todo rencor, puesto que uno de los protagonistas, el moro, es tan lejano y desconocido que se toma como espejismo [...] sus batallas son representaciones y no enemistades abiertas".[54]

Conclusiones

Se puede concluir que, como se planteó al principio de este trabajo, la creación de los personajes de moros y cristianos tienen dos planos: el literario y el visual, cada cual tiene un origen y significado distinto. Sin embargo, hay que añadir que la caracterización visual queda supeditada a la narrativa dado que fue a partir de las características morales y psicológicas dadas por los parlamentos con los que se rige la morisma, que los zacatecanos añadieron sus propias acepciones y referencias a los personajes, relacionadas con su historia y entendimiento del hecho, de las batallas entre dos pueblos por la tierra sobre la que ambos creen tener derecho.

Aunque es una de las fiestas de moros y cristianos más célebres, y de las mejores documentadas, aún existen grandes huecos informativos con respecto a ella, dado que la mayoría de las investigaciones que se han hecho al respecto parten normalmente de las fuentes orales y del material existente en el Archivo del Obispado al que se da acceso. La dificultad de tratar este tema es precisamente que mucho en torno a la tradición se ha elaborado a partir del conocimiento empírico de los participantes, por lo que también es usual encontrarse con inconsistencias o contradicciones, ya sea de naturaleza temporal o interpretativa.

[54] Alfonso Alfaro y Jorge Vertiz, *Opus cit.,* pág. 32.

Espero en un futuro las investigaciones sobre una fiesta tan grande y viva tomen nuevos enfoques que enriquezcan el conocimiento sobre ella y sus participantes. Pese a que parece un tema aparentemente muy revisado ya, este trabajo me permitió percatarme de que no es así, que aún quedan vertientes que tratar, pudiéndose profundizar y documentar más a fondo sobre lo que ya ha sido escrito y que en su mayoría habla de manera superficial o rápidamente. Aún falta adentrarse más en esta celebración que roba la atención de propios y extraños, que es no sólo patrimonio cultural inmaterial del estado de Zacatecas sino también de todas las generaciones de familias que participan en ellas.

Referencias bibliográficas

Alfaro, Alfonso y Vertiz, Jorge. *Moros y cristianos. Una batalla cósmica*. México: Artes de México (ed.), 2001.

Amador, Elías. *Bosquejo histórico de Zacatecas*, 3ª edición. México: Ed. Álvarez: 1959.

Blanco, Rafael. "Una crónica mozárabe a la que se ha dado en llamar arábigo bizantina de 741", en *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna,* no. 17, 1999, págs. 153-168. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=91903

Brisset Martín, Demetrio E. "Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historia y significados", en *Gazeta de Antropología*, no. 17, 2001. http://www.ugr.es/~pwlac/G17_03DemetrioE_Brisset_Martin.pdf

Colegio de México. *Nueva historia mínima de México ilustrada*. México: Colegio de México, 2008. https://portalanterior.ine.mx/archivos2/portal/servicio-profesional-electoral/concurso-publico/2016-2017/primera-convocatoria/docs/Otros/36-historia-minima-de-mexico.pdf

Delgado, Sergio. *Las tradiciones religioso-populares y el comportamiento social en Zacatecas. Las morismas de Bracho.* Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas. 2003.

Escobar Galicia, Felipe. *Las morismas de Bracho, parlamentos originales.* México: Texere, 2018.

Esparza Suárez, Cuauhtémoc. *Zacatecas. Suelo metálico bajo las nopaleras*. México: SEP, 1982.

Fanjul, Serafín. *Al-Ándalus contra España. La forja del mito,* 2ª edición. Madrid: Siglo XXI, 2001.

Flores Olague, Jesús (coord.). *Zacatecas. Historia breve*. México: Colegio de México, 2012.

Martínez Pozo, Miguel Ángel y Anta Félez, José Luis. "La fiesta de moros y cristianos como soporte de las artes", en *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, Vol. 10, no. 17, 2015, págs. 84-97. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279044557005

Pierson, Peter. *Felipe II de España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Rucquoi, Adeline. *La historia medieval de la península Ibérica*. México: El Colegio de Michoacán, 1993.

Texeira, José Arthur. "Imágenes medievales de dominación en las fiestas de la Conquista: Brasil, 1500-1800", en *Fronteras de la Historia*, no. 8, 2003, págs. 93-109. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83308003.

Valtier, Ahmed. "¿Quiénes eran los famosos zuavos que pelearon en la batalla del 5 de mayo en Puebla?", en *Relatos e historias en México*, no. 69, 2014. https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/quienes-eran-los-famosos-zuavos-que-pelearon-en-la-batalla-del-5-de-mayo-en

Warman, Arturo. La *danza de moros y cristianos*, 3ª edición. México: Secretaría de Educación Pública, 1997.

Zaldívar, Juan J. *Las morismas de Bracho*, Tomo I. México: Ed. Offset Azteca, 1998.

Zaldívar, Juan J. *Las morismas de Bracho*, Tomo II. México: Ed. Offset Azteca, 1999.

Eva Perón y el voto femenino: Análisis desde el liderazgo y los discursos

Dania de los Ángeles Trejo Retiz

En la Argentina del siglo XX, específicamente entre las décadas de 1940 y 1950, surgió un fenómeno político que fue abanderado, apoyado y defendido por el sector obrero. El peronismo, con su principal exponente, Juan Domingo Perón, tuvo una repercusión social importante gracias a la aceptación y dominación ejercida tanto por Perón como por su esposa. Eva Perón, Evita o la protectora de los descamisados,[1] logró que su figura se implantara dentro del imaginario social, posicionándose como un ejemplo a seguir para todas las mujeres argentinas y una insignia de respeto por su labor social.

Si bien no era sencillo que una mujer en su época pudiese ejercer poder político, Eva Perón lo logró valiéndose principalmente de un tipo puro de dominación: el carismático; además de mostrar un interés sobre sí misma para atender las demandas de los sectores que apoyaban al Peronismo y en pro de los derechos de la mujer. Su figura ha sido objeto de estudio desde su incursión en el mundo político y social hasta su prematura muerte en 1952, pues resulta interesante vislumbrar las dimensiones alcanzadas por Evita en defensa y difusión del peronismo.

[1] En la literatura del peronismo se le llama de distintas formas, normalmente Eva Perón, aunque con más estima se utiliza Evita, puesto que así, en diminutivo, la llamaban las personas de su tiempo. La designación de "protectora de los descamisados" y demás sobrenombres se le fueron otorgando con el tiempo, principalmente posterior a su muerte.

Max Weber, considerado padre de la sociología moderna, revoluciona la manera de analizar y comprender a la sociedad, de manera que su teoría representa un cambio de lo objetivista a lo subjetivista, lo que se traduce también en un cambio cualitativo. Su pretensión en el plano de la sociología era comprender, mediante la interpretación, la acción social y su relación causa y efecto.

Dentro de su teoría, define a la dominación como "la probabilidad de encontrar obediencia dentro de un grupo determinado para mandatos específicos",[2] nos indica también que debe haber voluntad de obediencia, es decir, los dominados aceptan y legitiman esa dominación. Para ello, plantea que hay tres tipos de dominación: de carácter racional, tradicional y carismático. Es este último el que establece la base teórica sobre la cual se sustenta la presente investigación.

El tipo de dominación carismática es comprendido como una entrega a la santidad, al heroísmo o ejemplaridad de una persona y lo que ésta ordena. Quien ejerce este tipo de dominación se vuelve la autoridad y su cuadro administrativo está conformado por sus seguidores, aquellos personajes que depositan su confianza y, por lo tanto, legitiman el carisma de su líder.[3]

El carisma tiene una variedad de definiciones que terminan empatando con cualidades reconocidas dentro del marco de aceptación social. Deusdad[4] destaca tres aspectos fundamentales en la teoría desarrollada por Weber con respecto al carisma. Considera que ésta es una cualidad que no se percibe ni se construye de la misma forma para todos; especifica que el carisma se construye con la relación de dominación ejercida por el líder.

Entonces, ¿cómo es un líder carismático?, si Deusdad[5] propone, basándose en las teorías de Weber, que la construcción, concepción y forma de ejecución del tipo de dominación carismático no es el mismo para todos, es posible deducir que cambia en función del tiempo, el espacio geográfico y, sobre todo, de la cultura.

[2] Weber Max (1964), *Economía y sociedad, esbozo de sociología comprensiva*, España, Fondo de Cultura Económica, 2002.

[3] *Ibidem*, pág. 80.

[4] Blanca Deusdad, *El carisma político en la teoría sociológica.* Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2001, pág. 382.

[5] *Ibidem*.

En otras palabras, el caudillo o la líder carismática que funciona para una sociedad o una nación no es el mismo que funciona en otro contexto temporal o espacial.

De igual manera se le atribuyen cualidades y características aceptadas como ser entusiasta, sociable, bondadosa, entregada, juiciosa e incluso cálida dependiendo del contexto al que se ajuste. En el caso de Eva Duarte de Perón, personaje femenino del siglo XX que funge como sujeta de estudio, los alcances de su popularidad y su actuación política trastocaron la definición de *pueblo* que difundió el peronismo.

Se pretende abordar el presente tema de investigación desde la teoría sociológica de Max Weber, teniendo como conceptos claves los tipos de dominación, específicamente el carismático. Es por ello que la hipótesis que guía esta investigación es la siguiente: Evita logró posicionarse como una líder carismática, de acuerdo a las concepciones de Max Weber, y consolidó su cuadro administrativo en función del PPF y la gama de instituciones fundadas y precedidas por ella, logrando a su vez, la incursión de la mujer argentina en la construcción del Estado-nación de forma activa en la participación política a través del voto y de las instituciones gubernamentales y de militancia.

Evita y su consolidación

En 1945, dos años después de que el general Perón fungiera como secretario de Trabajo y Previsión, y nombrado en ese momento ministro de guerra y vicepresidente, la crisis comenzó en Argentina, pues fue obligado a renunciar por un grupo de oficiales de Campo de Mayo. Ante la situación, el general Perón creyó pertinente presentarse y dar un último discurso que le llevó a ser detenido y encarcelado. La reacción de los manifestantes que protestaban por la situación recayó en movilizaciones y huelgas que exigían su libertad; a tal grado estalló la situación con los trabajadores que apoyaban a su general, que fue puesto en libertad el 17 de octubre de 1945.[6]

[6] Marysa Navarro. "El liderazgo carismático de Evita", *La Aljaba*, Segunda Época, Vol. V, no. 36, 2000. https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/5157 (consultado el 16 de julio de 2023).

A partir de entonces, el 17 de octubre se convertiría en un día feriado nacional, denominado el Día de la Lealtad, haciendo referencia a la perseverancia y el apoyo de los trabajadores para exigir la liberación de Perón. Se realizaba toda una ceremonia donde se recreaban los actos del día 17 de octubre de 1945.[7] Es posible conjeturar que el aparato ideológico del Estado-nación de la Argentina estaba constituyéndose a través de la creación de feriados que contribuyen hasta hoy día a la construcción y fortalecimiento de la memoria, elemento fundamental para los y las argentinas.

Para las elecciones de 1946, Perón logró consolidar el apoyo de los obreros y de una gran cantidad de habitantes, respaldado por la Unión Cívica Radical y el Partido Laborista. Las cifras (aunque siempre sujetas a subjetividades) indicaban que, de un total de 2.734.386, Perón había obtenido 1,527,231 votos. Además de eso, había ganado casi todas las gobernaciones de provincias, excepto dos, todas las bancas del Senado y una amplia mayoría en la Cámara de Diputados.[8] Ya para esta fecha, tenía un año de haberse casado con Evita, quien en ese momento despuntaba en su carrera como actriz de radioteatro.

A partir de entonces, Perón continuó esforzándose para dar apoyos y traer mejoras a los sectores que lo habían apoyado, principalmente los obreros. Es imprescindible mencionar que todas las políticas que prometían incorporar a los sectores marginados de la población argentina a través de la justicia social que difundían, venían con la nueva carga significativa de su concepción de pueblo, que no sólo contemplaba a los ciudadanos, es decir, al sexo masculino.[9]

Es por ello que la situación de las mujeres argentinas era un punto de estrategia que, si sabía manejar, le sería bastante favorable. La inclusión de la mujer comenzó a trabajarse desde la campaña electoral, con la creación de los Centros de Mujeres Peronistas, aunque la figura de Eva Perón no se hacía presente liderando ninguno de estos espacios, sino que estaban en manos de Haydeé de Longoni. De hecho, podría considerarse que esta inclusión co-

[7] *Idem*.
[8] *Idem*.
[9] Paula Valle de Bethencourt, *La cuestión femenina en el peronismo: Sufragismo femenino, hijos ilegítimos y divorcio.* Tesis doctoral, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2014, pág. 218.

menzó desde 1944, aunque derivada de la División de Trabajo y Asistencia. Las mujeres que eran trabajadoras entraban dentro del sector que apoyaba a Perón desde su encarcelamiento. Y en 1944 había ya una Comisión Pro-Sufragio Femenino que se había creado desde la División de Trabajo y Asistencia.[10]

En 1947 se promulgó la Ley 13.010 que permitía a las mujeres votar y ser votadas. De cualquier forma, aunque el decreto data de 1947, "las mujeres votaron por primera vez el 11 de noviembre de 1951, fecha en la que se realizaron las nuevas elecciones nacionales para el período 1952-1958".[11] Es importante mencionar que Eva Perón no fue la primera mujer en solicitar el sufragio, su participación fue tardía, pues antes de Evita hubo mujeres como Julieta Lanteri, Alicia Moreau de Justo, Cecilia Grieson, entre otras. Pero se le reconoce porque, una vez dentro de su papel como primera dama aceleró y presionó a las instancias pertinentes para que fuese promulgada. Se esperaba entonces la entrada masiva del sexo femenino a la política, pero con una líder y modelo a seguir, Evita.[12]

Aunque no se retoma su biografía en el presente análisis, un hecho importante que merece atención es que antes de conocer y casarse con el general Perón, Eva Duarte laboraba como actriz de radioteatro y gozaba de una aceptación extraordinaria dentro del medio artístico. No obstante, esta aceptación que compaginaba con su papel de mujer en la esfera pública, no resultó ser la misma cuando se dio a conocer que sería la esposa de Perón. Una vez que contrajo matrimonio, se esperaba que actuara como cualquier otra primera dama, es decir, que se caracterizara por ser recatada y entregada a la beneficencia.[13]

La madre de Argentina

La principal institución en donde Evita demostró su forma de liderar y dominar para consolidar su imagen de madre protectora fue

[10] *Idem*.

[11] *Idem*.

[12] Marta Ángela Camuffo y Rubén Lasso. *La construcción de un líder: Eva Perón y el sufragio femenino*, en XII Jornadas de Investigación y Primer Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pág. 4.

[13] Susana Bianchi. "Las mujeres en el peronismo", en George Duby y Michelle Perrot (coords.), *Historia de las mujeres: El siglo XX*, España, Taurus, 2018, págs. 763-774.

el Partido Peronista Femenino (PPF) cuya fundación fue el 29 de julio de 1949. Esta institución estaba conformada únicamente por mujeres y nació como parte del Movimiento Peronista, que después se dividiría en el Partido Peronista, el Partido Peronista Femenino y la Confederación General del Trabajo. Su estructura estaba en función de las necesidades de las mujeres y, por supuesto, de las necesidades del peronismo.[14]

Se dividió en organizaciones celulares denominadas unidades básicas y su primera labor fue elaborar un censo para contar a las mujeres y realizar los preparativos para su primera votación.[15] Aquí es imprescindible señalar que dicho censo no contemplaba a toda la población, únicamente a las mujeres peronistas. Y la intención no era solamente contarlas, sino también afiliarlas de manera sutil.

Es lógico pensar que se estaba preparando el terreno para las próximas elecciones, donde el voto femenino sería decisivo. Es posible sustentar esta suposición gracias a los datos, pues de 100 mujeres, 64 votaron a favor del peronismo en las elecciones de 1951,[16] lo que explica que el éxito responde a la inclusión femenina y las instituciones donde se permitía su acceso.

Claramente, la presidenta del PPF era Evita y se posicionaba como el ejemplo a seguir, la guía, una mujer en la que se podía confiar ciegamente, era la líder de la institución, pues fue quien seleccionó a las dirigentes según sus preferencias, valiéndose de elementos como la lealtad y la confianza, lo que se explica a través del tipo de dominación que ejercía. Barry[17] nos dice que "todas las dirigentes del partido destacaban siempre en sus discursos, en cualquier nota o escrito del partido, que todo lo que hacían se lo debían a Eva Perón, o que ella era la única líder del partido y que renunciaban a todo tipo de ambición personal".

¿Por qué las mujeres la aceptaron indudablemente como su presidenta?, básicamente porque Evita aspiraba a ser una madre para las mujeres peronistas, una hermana que las comprendía y

[14] Carolina, Barry. "Eva Perón y las primeras dirigentes del peronismo, 1949-1955", *Historia y Política,* Vol. 26, 2011, págs. 227-257. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3741528.pdf (consultado el 17 de julio de 2023).

[15] *Idem*.

[16] Susana Bianchi, *Opus cit.,* págs. 763-774.

[17] Carolina, Barry, *Opus cit.,* págs. 236.

las ayudaba. Su relación con las mujeres de su partido no era laboral sino personal, cálida, afectuosa y maternal. De esta manera, las dirigentes del partido no se sentían como empleadas o trabajadoras, ni siquiera como militantes de un partido, sino como amigas íntimas de la primera dama, presidenta del PPF, la mujer más importante en Argentina.[18]

Reafirmo, según los planteamientos de Weber,[19] el tipo ideal y puro de dominación carismático descansa sobre un cuadro administrativo conformado por agentes de confianza. Desde ese punto de vista, Evita se aseguró de contratar o afiliar a las mujeres correctas para tal empresa. El tipo de mujeres reclutadas para trabajar específicamente en la Fundación Eva Perón y la Escuela de Enfermeras, eran mujeres jóvenes, sin obligaciones familiares y sin ningún tipo de experiencia política previa; de manera que no existía cuestionamiento alguno sobre su forma de liderar estas instituciones.[20]

De hecho, hay entrevistas realizadas a dirigentes del PPF donde narran que Evita las llamaba cotidianamente y charlaban sobre temas personales como sus noviazgos, el bienestar de los hijos y sus problemas maritales, quienes tenían esos lazos.[21] Lo que me permite conjeturar que la relación establecida entre Evita como presidenta y las dirigentes como miembros del partido o *militantes* no era profesional ni vertical, sino que apelaba a la horizontalidad. Es posible considerar que si la veían como su amiga, su hermana o su madre, sus niveles de lealtad al partido traspasaran al plano sentimental. En otras palabras, realizaban su trabajo eficientemente para no fallarle porque había una estima de por medio, porque se concebían como sus amigas.

De todos modos, el papel de Eva no era únicamente encargarse de todo lo que conlleva al sexo femenino y su incursión tanto al mundo político como laboral. Evita convivía con los y las argentinas que habían creído en la causa peronista, se reunía con los

[18] Tratando de mantenerme dentro del contexto y con ello, de la visión que la sociedad tenía de Evita, me permito llamarla "la mujer más importante de Argentina" porque así se le reconocía. Desde el presente, esa aseveración resulta subjetiva, pero considero que en la época que trata el análisis es pertinente.

[19] Max Weber, *Opus cit.*

[20] Susana Bianchi, *Opus cit.,* págs. 763-774.

[21] Carolina, Barry, *Opus cit.*, págs. 244.

obreros, con las dirigentes del partido, atendía sus demandas de forma personal y gestionaba apoyos y mejoras, cumpliendo con su principal función: ser un enlace entre el presidente y el pueblo.[22]

Reconocerla como un medio para conectar a los obreros y al pueblo en general, con el presidente, Juan Domingo Perón, permite considerar el hecho de que no se quedaba en los límites de su puesto, sino que sobrepasaba las obligaciones de cualquier primera dama. Y con respecto a las mujeres, no era una jefa, sino una amiga protectora y maternal, lo que elevaba sin duda sus niveles de carisma y afianzaba lazos con sus allegadas. Considero que, aunque se le respetaba por la autoridad que representaba, también se le quería por su forma de entregarse a las necesidades de los otros. Tiene sentido pensar que los obreros con los que trataba y sus seguidoras desarrollaran por ella cierto afecto que rebasaba su jerarquía como jefa o primera dama.

Otro elemento favorable para la construcción y consolidación de la dominación de Evita, son los valores pregonados por ella y el PPF a través de instituciones como la Fundación Eva Perón, que pueden ser analizados desde el género, pues se establece una clara diferenciación entre ambos sexos. Barry[23] lo denomina discurso artificioso y plantea que "este discurso sugirió que las mujeres no pertenecían a un partido, sino a un movimiento; no se las afiliaba, sino que se las censaba, no hacían política sino acción social. La principal función de las mujeres era ocuparse del hogar".[24]

En este sentido, las mujeres repetían los valores socialmente impuestos y encarnados por Evita, quien se enaltecía como el modelo o el ejemplo a seguir. El especificar que la labor de las mujeres estaba dentro del ámbito de la acción social, las reducía a la esfera doméstica, a ser madres, cuidadoras, protectoras y salvaguardas, obligándolas a concebir a la nación como el hogar. Estos discursos que, de cierta forma y aunque resulte subjetivo, contenían una carga estereotipada, no sólo se quedaban en la teoría, sino que instancias como la Ciudad Infantil (donde se enseñaban

[22] Marysa Navarro, *Opus cit.*
[23] Carolina, Barry, *Opus cit.*, pág. 233.
[24] *Idem.*

los principios y valores del peronismo) demostraban un especial interés hacia los niños, así como los apoyos a la ancianidad.

De forma que, a pesar de tener el derecho a votar y ser votadas, se difundía la idea de que eso no era necesario, porque su labor y sus alcances eran otros; como ya se ha dicho este tipo de política era más bien una extensión del hogar. En ese sentido, ¿para qué querrían ser diputadas o senadoras, si la mujer que admiran se entrega en cuerpo y alma al bienestar del pueblo y de los descamisados, y con ello se sentía plenamente realizada?

La pluma y los valores

Como ya se ha mencionado, Evita trataba de llegar a su pueblo y a sus afiliadas desde el plano sentimental de manera que la confianza figuraba como un elemento de unificación entre la amistad y la dirección de un país. Se conoce su faceta como actriz, su faceta como primera dama, como líder carismática y como madre del pueblo argentino. Pero es posible observar, a través de su propia pluma, cómo se consagraban esos elementos para reproducir los valores peronistas.

Regularmente escribía artículos donde explicaba o resolvía dudas sobre los principales objetivos del justicialismo peronista. Estos textos se compilaron en un tomo conocido como *Escribe Eva Perón* que engloba 15 artículos.[25] En pocas páginas Eva nos detalla cuál es la labor del peronismo, cuáles son sus principales objetivos, por qué es peronista y demuestra su admiración y su cariño hacia su marido, el general Perón. Antes de concebirse como esposa de Perón, primera dama, madre de Argentina y líder carismática, se denominaba a sí misma "peronista":

> Soy peronista porque veo al general Perón levantarse al amanecer y agotar su salud en interminables jornadas para proveer al bienestar de su pueblo; soy peronista porque gradúo con fatiga la felicidad de su espíritu por llevar alegría y dignidad a los trabajadores argentinos; soy pero-

[25] Renée Mengo. "Eva Perón, entre el discurso y la acción", *Revista Historia y Comunicación Social,* Vol. 12, 2007. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2298361&orden=167420&info=link (consultado el 12 de abril de 2023).

> nista porque me ha sido concedida la felicidad de compartir sus luchas, de sufrir sus dolores, de vivir sus alegrías y de alimentar sus esperanzas en un futuro mejor para todos los que trabajan y para todos los desvalidos, de quienes nadie se acordó hasta que él llamó al pueblo a la realidad de nuestra patria. Soy peronista, en fin, por convicción y por sentimiento, por confianza en la bondad.[26]

Es notable cuántos méritos adjudica Evita a la labor del general Perón. No es mi intención realizar una apología de su persona, pues antes que figura política, líder o actriz, fue humana. Empero, Eva también era una esposa que había enfrentado la situación inestable de su país y había visto erigirse a Perón como el salvador, el restaurador la justicia y la paz, es completamente comprensible que sus discursos y artículos expresaran hacia su esposo y el partido un agradecimiento con tintes de confianza, pues ella misma sería un icono jamás reemplazable. Otro de sus ensayos enfocado a la niñez, ámbito donde desarrolló nuevas políticas que desembocaron en instancias enfocadas al cuidado de los y las niñas en situaciones de pobreza, indica lo siguiente:

> El país que olvida a la niñez y que no busca solucionar sus necesidades, lo que hace es renunciar al porvenir. Y nosotros no sólo no renunciamos al futuro, sino que no renunciaremos jamás a él y estamos luchando para mejorarlo y valorarlo para los que vendrán después. Porque luchar por el bienestar, la salud física y moral, la educación y la vida del niño, es, en síntesis, luchar por la grandeza ulterior de la patria y el bienestar futuro de la nación.[27]

Si bien es cierto que Eva y Juan Domingo Perón ponían especial interés en los que denominaban *descamisados* y en las infancias, dos elementos resaltan de esta idea de progresar a través de la niñez. Eva resalta que la niñez define el progreso y, por lo tanto, el futuro, pero resta preguntarnos si ese interés estaba presente únicamente por el hecho de brindarles mejores oportunidades o si afianzaban,

[26] Eva Perón, *Discursos,* Buenos Aires, Instituto Nacional de Investigaciones Históricas, 2012, pág. 8.
[27] *Ibidem*, pág. 15.

desde instituciones como la República de los Niños, donde se enseñaba la doctrina peronista, a los seguidores del régimen. Finalmente, Evita habla sobre el deber de la mujer argentina hacia el peronismo:

> Por un lado, a través de nuestra condición de ciudadanas, capaces de votar y de ser votadas de acuerdo con el nuevo planteamiento político-social que hizo posible la política de reconocimiento de nuestros derechos por el gobierno del general Perón. Por el otro lado, en razón de que somos nosotras, las mujeres, la columna básica del hogar, la garantía de su permanencia y las inspiradoras de su fe.[28]

Este discurso, aunque con nuevas oportunidades en el ámbito político para las mujeres como el sufragio o el desempeñar puestos remunerados, viene acompañado de una ideología que continúa perpetuando el papel de las mujeres como las protectoras del hogar. Se deja en ellas la responsabilidad de ser la *columna básica*, lo que podría significar que, ante la falta de esa columna firme, el hogar puede desmoronarse. El peronismo, aun con la nueva adhesión del sexo femenino a la concepción de pueblo, reproducía el estereotipo de las mujeres argentinas como madres, teniendo su prototipo en Eva Perón.

Conclusiones

Eva Duarte, desde su carrera como actriz hasta su consolidación como primera dama se caracterizó como una líder que hacía uso de su carisma; convenientemente, la población argentina ya la conocía por formar parte de las principales compañías de radioteatro, no obstante, fue la fuerza del peronismo que movilizó al pueblo de manera masiva incluyéndolo e integrándolo a programas de asistencia social. Quien se encargaba de atender esas demandas y fungía como un nexo entre el pueblo y el general Perón era Evita, concibiéndose como la madre de los descamisados.

Para este tipo de análisis que tienen que ver con el poder, la dominación y las formas en que esa dominación es aceptada a través de su tipificación, es imprescindible reconocer las cualida-

[28] *Ibidem*, pág. 19.

des que quienes ejercen la dominación poseen. Evita se hacía ver a sí misma como una amiga para las mujeres que afiliaba, mostraba una extrema simpatía y una entrega total hacia la justicia para el pueblo; en otras palabras, sabía conmover y manejar a sus públicos de la manera más conveniente.

El hecho de elegir a mujeres sin experiencia política para desempeñar puestos en diferentes instituciones, habla del análisis previo que debió ejecutar para seguir construyéndose como el ejemplo de mujer y la poca tolerancia hacia la crítica o cuestionamientos que pudiera realizar una persona conocedora de las relaciones y acciones políticas. Aun así, con todas las críticas que puedan realizarse al Peronismo y a sus representantes, es innegable la labor de asistencia pública que realizó Evita.

Se afianzaba entonces, por medio de relaciones de confianza, lealtad y amistad, que conformaba su cuadro administrativo. Juan Domingo Perón ejercía también un tipo de dominación carismático, no obstante, su figura se enaltecía con otros elementos, a pesar de compartir las características de dicha tipificación. Lo que concierne a Evita es el mantenimiento de la figura femenina en el rol de madre y protectora, haciendo uso de su inherente carisma. Hasta hoy en día, Evita inunda con su imagen a la gran Buenos Aires y a su capital, la ciudad de La Plata, donde hasta las niñas y niños se divierten en la República de los Niños, sitio creado por Evita para el mantenimiento de las obligaciones de los pequeños y pequeñas ciudadanas que cobijaba.

Tan trascendental fue que, después de su muerte, las estructuras y la organización de todo lo que le competía se tambaleó hasta el punto de la destrucción. Hubo otras presidentas en el PPF, las dirigentes continuaron su labor, hubo otras actrices; inclusive, Perón volvió a casarse y hubo otra primera dama. No obstante, para los y las argentinas que vivieron el primer periodo del peronismo a mediados del siglo XX, ninguna como Evita.

Referencias bibliográficas

Barry, Carolina. "Eva Perón y las primeras dirigentes del peronismo, 1949-1955", *Historia y Política,* Vol. 26, 2011. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3741528.pdf (consultado el 17 de julio de 2023).

Bianchi, Sussana. "Las mujeres en el peronismo", George Duby y Michelle Perrot (coords.), *Historia de las mujeres: El siglo XX*. España: Taurus, 2018.

Camuffo, Marta y Lasso, Rubén. "La construcción de un líder: Eva Perón y el sufragio femenino", en *XII Jornadas de Investigación y Primer Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*-1-4. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2005.

Deusdad, Blanca. "El carisma político en la teoría sociológica". Tesis de doctorado: Universidad de Barcelona, 2001.

Mengo, Renée. "Eva Perón, entre el discurso y la acción", *Revista Historia y Comunicación Social,* Vol. 12, 2007. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2298361&orden=167420&info=link.

Navarro, Marysa. "El liderazgo carismático de Evita", *La Aljaba*, Segunda Época, Vol. V, no. 36, 2000. https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/5157 (consultado el 16 de julio de 2023).

Perón, Eva. *Discursos.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Históricas, 2012.

Valle de Bethencourt, Paula. "La cuestión femenina en el peronismo: Sufragismo femenino, hijos ilegítimos y divorcio". Tesis de doctorado: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2014.

Weber, Max (1964). *Economía y sociedad, esbozo de sociología comprensiva.* España: Fondo de Cultura Económica, 2002.

La homogeneidad fisonómica como pérdida de identidad espacial

Reyna Valladares Anguiano
Susana Aurelia Preciado Jiménez
Martha Eugenia Chávez González

Introducción

La imagen urbana comprende una serie de elementos en donde se integran las edificaciones, alturas, texturas, colores, vanos, macizos y otros colaterales al ámbito arquitectónico como los cables, postes, tags, grafitis y basura; es decir, la imagen de un espacio se integra en la fotografía al momento del análisis de una colonia que con el tiempo puede transformarse.

En las colonias mexicanas de viviendas de interés social, construidas tanto por organismos públicos como privados, se prioriza la maximización de beneficios y la optimización en el diseño. Esta práctica conduce a la creación de modelos estándar no sólo en la vivienda, lo que resulta en una uniformidad visual que define la estética del conjunto habitacional. Dicha uniformidad puede llevar a la pérdida de identidad de cada vivienda, al tener características idénticas en términos de colores, alturas, dimensiones y texturas. Además, las viviendas no siempre se diseñan considerando las necesidades y preferencias de las familias que finalmente las habitarán.

El presente texto muestra el resultado del trabajo de investigación realizado en dos colonias de la zona conurbada de Colima-Villa de Álvarez. La primera colonia fue construida a finales de los años setenta del siglo XX con financiamiento del Instituto de Fomento a la Vivienda para los Trabajadores (Infonavit), mientras que la segunda fue edificada después de su regularización por la

Inmobiliaria del Estado de Colima, aproximadamente una década después, en los años ochenta, con apoyo del Fondo Nacional de Habitaciones Populares (Fonhapo).

Esta investigación se abordó desde una perspectiva social, incluyendo recorridos de campo y entrevistas realizadas a mujeres de la tercera edad y personas con discapacidad. Las entrevistas ofrecieron opiniones y puntos de vista sobre las colonias de estudio, ofreciendo así una visión completa y enriquecedora del desarrollo y la vida en estas áreas.

La historia de las colonias estudiadas

La colonia Infonavit La Estancia se ubica en la capital del municipio de Colima y de acuerdo con datos de INEGI (2020) se estima que tiene una población cercana a las 5,620 personas, 750 mayores de 60 años, que corresponde al 13.34% de la población de esa colonia; está situada a 2.08 km en línea recta del centro de la ciudad y se localiza al este de la ciudad, se trata de un polígono con forma irregular que está delimitado (de acuerdo con datos de las AGEBS de INEGI) al norte por la calle 1º de Mayo, al este con la calle Jacarandas, al oeste por la Av. Niños Héroes, al sureste con la calle Manuel M. Diéguez y al sur con Batallones Rojos. Un elemento del contexto relevante es que hacia el norte se encuentran una serie de equipamientos importantes para la ciudad como la exzona militar y el parque de la Piedra Lisa.

Dicha colonia se encuentra en medio de la colonia Fovissste al noreste, al este de la colonia de Los Trabajadores, al sur de la zona de equipamientos culturales y administrativos y, como señalábamos, al norte con la exzona militar del XXIX Batallón de Infantería. A partir de las entrevistas etnográficas con las adultas mayores y datos históricos, esta colonia surgió a finales del periodo del gobernador Arturo Noriega Pizano (1974-1979).

Una de las condiciones para haber elegido esta colonia fue observar la existencia de un elemento de segregación: la antigua zona militar, además de que la parte sur de la zona a estudiar está separada del resto de colonias por una de las avenidas principales de la ciudad, la Niños Héroes, lo que la separa de su contexto inmediato. Otro elemento importante para optar por esta colonia fue

la forma en que se diseñó y que genera una separación del resto de la ciudad, ya que tiene una serie de calles peatonales diseñadas de manera sinuosa (traza de plato roto), dificultando el acceso de servicios públicos, como la seguridad, limitando la accesibilidad vehicular y peatonal (ver figura 1).

Figura 1. Plano base de la colonia Infonavit La Estancia

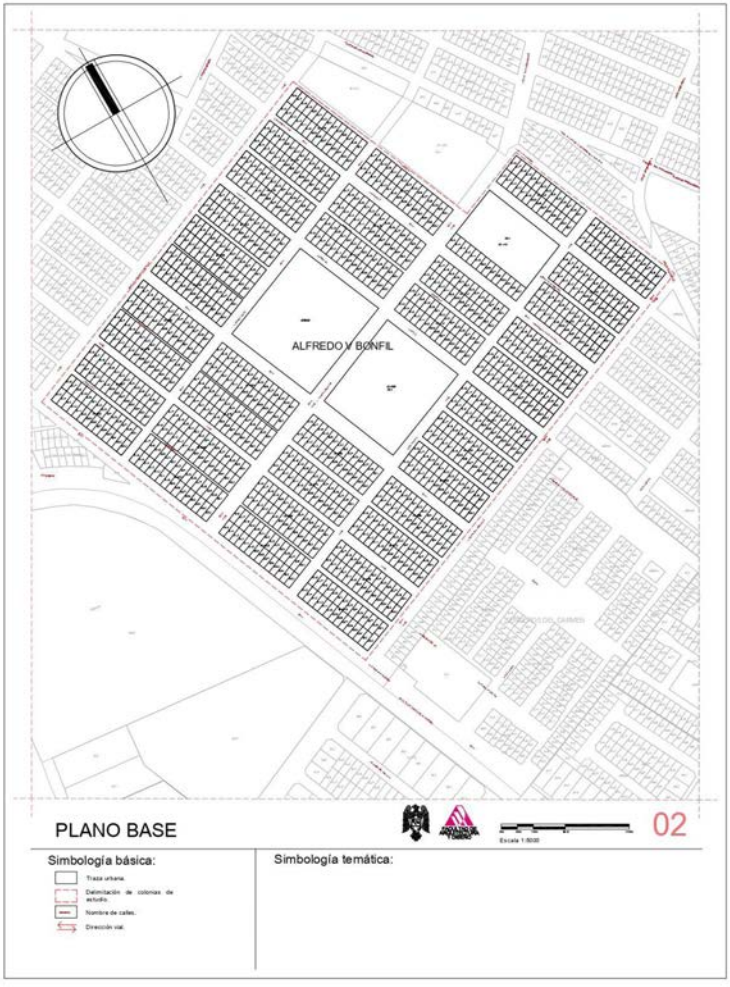
Fuente: Reyna Valladares Anguiano.

La segunda zona de estudio fue la colonia Alfredo V. Bonfil, que se ubica en la cabecera municipal de Villa de Álvarez, y de la cual se estima que tiene una población cercana a los cuatro mil habitantes. Se encontró que alrededor de 300 personas son mayores de 60 años, las cuales representan 7.5% de la población. Se encuentra a una distancia aproximada de 1.15 km en línea recta del centro de la cabecera municipal de Villa de Álvarez y originalmente formó parte del "predio rústico 'La Frontera', adquirido por la Unión de Colonos del Valle de Colima A.C., la cual después de diversas problemáticas cedió sus derechos mediante un convenio celebrado en Colima el día 09-01-1987, a la Inmobiliaria del Estado de Colima" para crear la colonia, que finalmente se autorizó en definitiva el 20 de agosto de 1988, durante la administración del gobernador Elías Zamora Verduzco (1985-1991). La urbanización abarcaba un total de dos mil 363 lotes y parte de la construcción de las viviendas se financió con recursos del Fonahpo.

La colonia se construyó también con un diseño urbano de calles y andadores peatonales, pero su organización es totalmente ortogonal. Al igual que en el caso de la colonia Infonavit La Estancia está segregada por varios baldíos localizados al sur, además de que está separada del resto de las colonias por tres bordes definidos por la avenida María Ahumada de Gómez al sur, la avenida H. Ayuntamiento al este y por la Av. Enrique Corona Morfin al oeste (ver figura 2); colinda al noreste con la colonia Jardines de Bugambilias, al este con la colonia Senderos del Carmen, al sur con un área comercial y al noroeste con la colonia Lomas de las Flores.

Tanto en la colonia Infonavit La Estancia como en la Alfredo V. Bonfil existen condiciones similares con respecto a las calles, ya que en una parte de las colonias hay vialidades peatonales, lo que dificulta recorrer los espacios o transitar por ellos porque en algunos casos se convierten en vías cerradas, lo que da la percepción de inseguridad si eres externo.

Figura 2. Plano base colonia Alfredo V. Bonfil



Fuente: Reyna Valladares Anguiano.

Finalmente, en ambas colonias de la zona conurbada Colima-Villa de Álvarez se encontraron similitudes sobre aspectos territoriales comparándolos en el ámbito social y que pueden ser generadores de segregación urbana para sus habitantes como se mencionan a continuación:

- Ambas colonias se construyeron como producto de una política de viviendas de tipo popular, con financiamiento de organismos habitacionales federales.
- Desde el punto de vista constructivo con características similares.
- Una se edificó en terrenos de propiedad del gobierno (Infonavit La Estancia), y dentro del área de expansión urbana. La otra (Alfredo V. Bonfil) fue producto de un proceso de irregularidad que luego atrajo el gobierno estatal, para resolver el problema de vivienda.
- Aun cuando son colonias abiertas, es decir, no existen elementos de control para su acceso, la forma en cómo está organizada su estructura vial, mediante calles locales y andadores, dan la impresión de ser conjuntos habitacionales cerrados.
- De acuerdo con el tipo de construcción, materiales y tamaño, esas casas resolvieron una demanda, pero no el hacinamiento de sus habitantes: ya que se trata de viviendas de una o dos recámaras, para una familia de cinco a siete personas.

Características socio espaciales donde habitan las mujeres adultas mayores

Uno de los objetivos centrales de la investigación fue comprender las características socioespaciales del lugar en que viven las mujeres adultas mayores en las colonias estudiadas. En la colonia Alfredo V. Bonfil se observó la presencia de espacios baldíos y edificaciones que en la colonia Infonavit La Estancia funcionan como barreras físicas, estos espacios actúan como elementos que limitan la conexión de las viviendas de las mujeres adultas mayores con el resto del entorno urbano, generando una sensación de aislamiento y exclusión.

En este contexto, algunas mujeres señalaron durante las entrevistas que: "Nos sentimos como si estuviéramos fuera de la ciudad, separadas del resto de la comunidad". Esta percepción refleja el impacto negativo de la segregación urbana en la calidad de vida y el bienestar de las mujeres adultas mayores, especialmente

aquellas con discapacidades, al dificultar su integración y participación en la vida comunitaria. Adicionalmente señalaron que:

> La distancia entre Colima y la colonia ahora ya no es tan grande, pero cuando se construyó, pues se sentía que tenía uno que recorrer un camino largo, y generalmente solo; además, había una calle (la avenida Niños Héroes) que permite salir fuera de la colonia, porque todas las calles horizontales cierran con la exzona militar (en la calle 1° de Mayo); así que las calles al interior pues son cerradas, ahora se conectan con las avenidas que después se fueron haciendo, y los andadores casi todos llegan a un jardín al interior, a las canchas, o a la clínica 16 del IMSS.

Una de las principales características que se identificaron durante los recorridos y las conversaciones con las mujeres fue que conocen el espacio y fácilmente identifican los obstáculos presentes en sus recorridos, incluso observamos que acceden y salen de la colonia con gran facilidad, situación que no es igual para quienes no la habitan, pues la forma en que fueron diseñadas es compleja, tiene características de laberinto, dado que las calles no tienen un mismo patrón (ver figuras 1 y 2). En ese sentido, las personas que habitan las colonias, y en particular las personas mayores, deben recurrir a su experiencia de haber vivido en el lugar; incluso se detecta un proceso de adaptación al espacio, pues saben acceder a los espacios públicos, templos, jardines, transporte público, espacios de venta o de servicios básicos, pero ya los perciben como riesgosos.

Durante el proceso de investigación se evidenció que las colonias presentan limitaciones en el espacio urbano, por ejemplo, banquetas estrechas y calles poco accesibles. Sin embargo, también se identificaron mecanismos de adaptación implementados por los residentes para enfrentar estas limitaciones. Otro elemento que fue muy visible fue que las viviendas no mantenían, en su gran mayoría, la construcción original, sino que se hicieron ampliaciones, dado que la estructura base no respondió a sus necesidades.

La mayoría de las modificaciones realizadas en las casas se hicieron con ayuda de albañiles, sin seguir el patrón de diseño, criterios técnicos ni normativas de construcción. Esta situación agrava las condiciones de habitabilidad de las viviendas, comprometiendo

la seguridad y la comodidad de las personas que las habitan, especialmente a las mujeres adultas mayores. Esta falta de planificación y adecuación de las viviendas afecta directamente la calidad de vida de las mujeres de la tercera edad, limitando su autonomía, movilidad y bienestar en el entorno doméstico y comunitario.

Percepción de la imagen urbana de las colonias analizadas

El espacio habitable tiene un significado relevante para las personas, pues ese lugar les permite interactuar, interrelacionarse con el espacio entre sí, con la comunidad, e incluso favorece la construcción de redes de apoyo. El espacio habitable tiene una construcción social que favorece el poder reconocer la existencia de un espacio físico y social, donde cobran importancia las relaciones, pero también los recuerdos, las vivencias, los éxitos y fracasos. Ese lugar recrea la historia de la vida en sí misma. En un estudio realizado por Zenteno Torres en 2018 se describe la dimensión subjetiva del espacio urbano a partir de las vivencias de quien lo habita, en la manera en cómo se visualiza con respecto a los otros espacios de la ciudad, e incluso describe las razones por las que deben continuar viviendo en ese lugar.

En este sentido, Zenteno incluye en la descripción de la percepción del espacio urbano elementos subjetivos y de un gran valor simbólico y, al respecto, las habitantes de las colonias estudiadas en la conurbación Colima-Villa de Álvarez, siendo adultas mayores, con una historia de vida en esos espacios, los que describen, precisamente, a partir de esa relación subjetiva, en donde exponen elementos favorables, fueron "seleccionados y registrados [...] otros bloqueados".

De acuerdo con *el Dictionnaire de l'urbanisme et de l´aménagement* de Merlin y Choay, la imagen de la ciudad es un proceso que ha ido cambiando con los años, de tal manera que inició como un proceso de imágenes mentales para comprender cómo los habitantes se apropiaban de una realidad material. Posteriormente, dicho estudio se modificó para analizar la ciudad como espacio vivido y percibido, hasta llegar a las propuestas de Kevin

Lynch, quien a través de disposiciones espaciales y elementos emblemáticos intentó explicar y simplificar la manera en la que la gente entiende su barrio o ciudad.

Así pues, la imagen urbana no solamente integra los elementos visuales de un territorio, sino comprende el conjunto de aspectos que percibimos al recorrer un lugar como olores, sonidos, texturas, colores, alturas, vanos, macizos, vegetación, incluso recuerdos, así como otros elementos que pueden alterar la *normalidad* como tags, grafitis, murales, etcétera (figuras 3, 4, 5 y 6).

Figura 3. Tag en muro y maleza en banqueta de la colonia Alfredo V. Bonfil

Fotografía: Reyna Valladares Anguiano.

Figuras 4 y 5. Vegetación y murales en la colonia Alfredo V. Bonfil

Fotografías: Reyna Valladares Anguiano.

Figura 6. Mural en vivienda de la colonia Alfredo V. Bonfil

Fotografía: Reyna Valladares Anguiano.

Al recorrer ambas colonias se observa que son espacios con imágenes urbanas deformadas, pues hay calles donde las banquetas están deterioradas o con obstrucciones (ver figura 7), arroyos vehi-

culares baldíos, con tiraderos de basura (esto fue más frecuente en la colonia Alfredo V. Bonfil);[1] también se encontraron diferentes viviendas, especialmente en la colonia Infonavit La Estancia, donde es muy evidente detectar cuáles son las diferentes fases de construcción.[2]

Figura 7. Escalón y vegetación en banqueta

Fotografía: Reyna Valladares Anguiano.

Por otro lado, en ciudades como Colima, con un clima cálido subhúmedo es necesario tener elementos que permitan generar sombras en los espacios públicos, de tal manera que, por ejemplo, se pueda caminar por las banquetas; si bien es cierto que en ambas colonias se observó que existe vegetación, la mayoría de ésta tiene problemas de mantenimiento; sólo en seis calles no exis-

[1] Durante la investigación de campo se identificó una relación significativa entre las mujeres adultas mayores con discapacidad y los patrones de segregación urbana que afectan su movilidad y accesibilidad.

[2] Es importante mencionar que en el caso de esta colonia por recomendación de las personas entrevistadas no tomamos fotos para evitar tener algún incidente con los vecinos.

te vegetación y en otros casos se encuentra en mal estado, ya sea por falta de riego o por plagas (ver figuras 8 y 9). Adicionalmente hay zonas en donde se percibieron malos olores y calles que en época de lluvias se convierten en ríos, especialmente la calle 1º de Mayo de la colonia Infonavit La Estancia, ya que la corriente de agua es intensa, generando, posterior a la lluvia, encharcamientos, así como ramas y basura acumulada.

En el caso de la colonia Alfredo V. Bonfil sólo una manzana y un frente de manzana carece de vegetación; hay al menos dos fachadas en donde los vecinos y propietarios de las viviendas decidieron intervenir los muros ciegos[3] con murales artísticos (ver figuras 4 y 6) con la intención de que no se vandalicen las fachadas.

En la colonia Infonavit La Estancia se pudieron observar algunas fachadas con tags, lo que da una sensación de abandono y de acuerdo con estudios previos y a la Teoría de las Ventanas Rotas,[4] las personas evitan esas calles y, en consecuencia, se crean condiciones para que se produzcan delitos de diferente tipo; en términos de imagen urbana, la situación de abandono genera no solamente inseguridad sino una especie de *cáncer de piel* que se va expandiendo a las calles colindantes hasta generar una situación completa de pérdida de identidad espacial.

Bentley *et al.* en un trabajo en realizado en Inglaterra en 1999, aplicable a otras partes del mundo, propuso cualidades referidas a la calidad del diseño que permite lograr entornos exitosos y aceptados por el público; es lo que llamaron *responsive environments*, interpretando una serie de cualidades integradas por permeabilidad, variedad, legibilidad, versatilidad, imagen apropiada, riqueza perceptiva y personalización, que responden satisfactoriamente a la gente y al lugar y, por lo tanto, son *exitosos* por ser usados, apropiados e intensamente vividos por el público.[5]

[3] Un muro ciego es aquel que carece de vanos tales como ventanas o puertas.

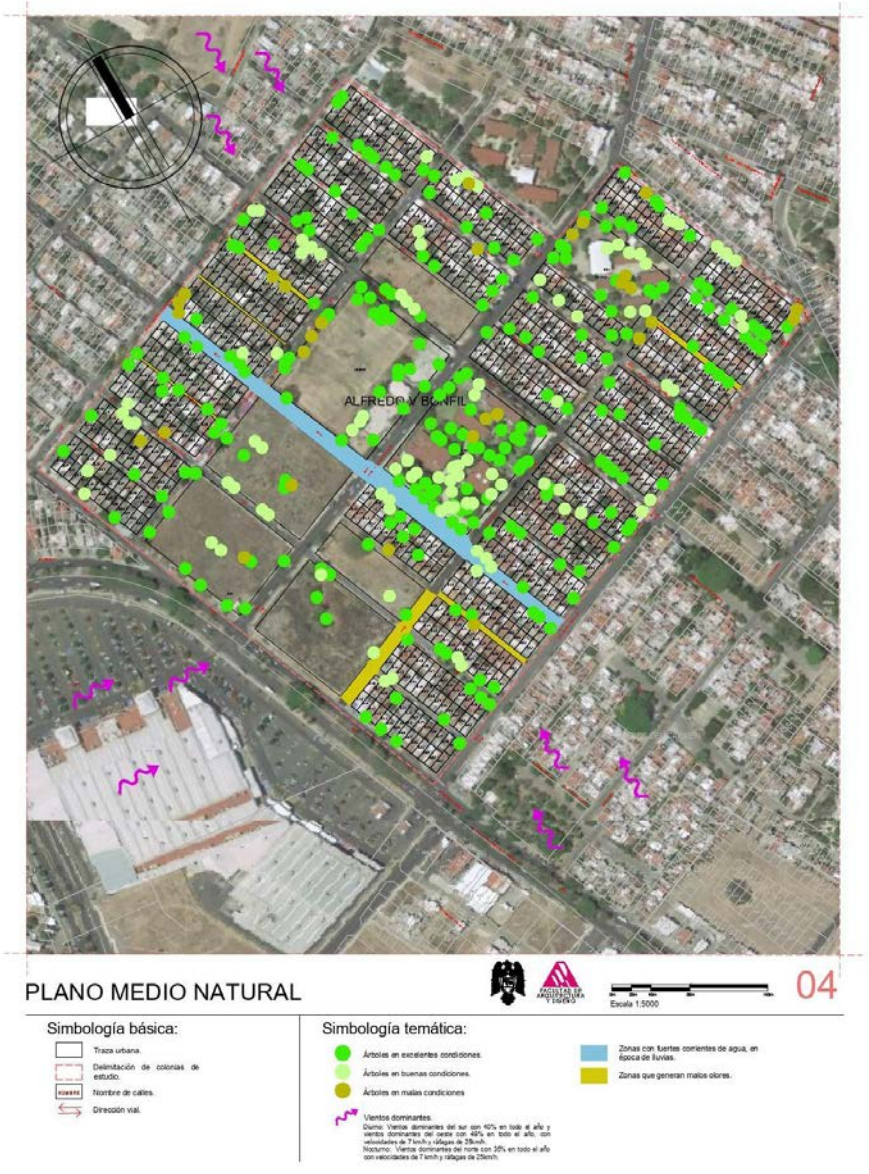
[4] Esta teoría se refiere al experimento de psicología social realizado en 1969 en dos zonas de Estados Unidos, relacionado con autos abandonados con ventanas rotas que posteriormente generaron vandalismo y robo de autopartes, lo que llevó a crear la teoría que de que el deterioro, abandono y desinterés de algún objeto o edificación, generaran condiciones que vulneren el territorio.

[5] Bentley, Ian, *et al.*, *Entornos vitales, hacia un diseño urbano y arquitectónico más humano; manual práctico*, Madrid, Gustavo Gili, 1999, págs. 12, 27, 42 y 56.

Figura 8. Plano medio natural y vulnerabilidades en la colonia Infonavit la Estancia

Fuente: Reyna Valladares Anguiano con base en datos de campo.

Figura 9. Plano medio natural y vulnerabilidades en la colonia Alfredo V. Bonfil



Fuente: Reyna Valladares Anguiano con base en datos de campo.

En ese sentido la permeabilidad, referida a la cualidad espacial de poder transitar de una parte a otra, así como de poder observar a la distancia y en los espacios cercanos en las dos colonias analizadas, se ve limitada, especialmente en la colonia Infonavit La Estancia, en donde la permeabilidad urbana es reducida debido a las características de la traza urbana, por lo que las alternativas visibles (tanto para los residentes locales como para los que no los son) que permiten ir de un punto a otro dentro de la estructura urbana se ven obstruidas, ya que es constante encontrarse con calles cerradas; en el caso de la V. Bonfil la topografía de algunas de las calles igualmente limita la permeabilidad ya que el relieve evita que exista un continuo visual (figura 10).

Figura 10. Calle de la colonia Alfredo V. Bonfil

Fotografía: Reyna Valladares Anguiano.

Los otros elementos mencionados por Bentley como la variedad, entendida como la diversificación de usos urbanos que, a la par, atraen a diferentes personas en diferentes horarios y por diferentes razones, es prácticamente nula. En ese sentido en ambas colonias existe poca variedad ya que los usos del suelo son predominantemente vivienda, éstas son de una planta máximo dos con un modelo que fachada que poco ha cambiado con los años, en donde lo que se percibe es más una homogeneización espacial —más que variedad—, con algunas zonas de mixtura (comercio con vivienda o servicios y vivienda, principalmente en las calles cercanas o frente a las avenidas).

La legibilidad entendida como la posibilidad de que un lugar sea comprendido, ya sea tanto su distribución como lo que sucede en él, también resulta de difícil lectura, especialmente para quien visita el lugar; mientras que la versatilidad, implica que un espacio pueda tener múltiples propósitos y, por lo tanto, igual número de actividades.[6]

Al respecto, la predominancia urbana de mono usos de suelo impide que exista versatilidad espacial, y la legibilidad tampoco logra ser relevante debido a que ambos casos, como ya se mencionó, fueron viviendas construidas por instituciones gubernamentales, por lo que los modelos son similares y los pocos cambios existentes en las fachadas se deben principalmente al cambio de colores, pero sobre todo a la colocación de protecciones de herrería para tener mayor seguridad, pero no a las características formales de las fachadas (ver figura 11).

Finalmente, se observaron varios de los problemas de seguridad generados por falta de accesos vehiculares, por falta de iluminación[7] o bien por la dificultad para que los peatones, aun los que no tengan situaciones de discapacidad, puedan transitar sobre vialidades como banquetas dañadas, sin rampas, sin posibilidad de pasar de una banqueta a otra por el tipo de recubrimiento en el arroyo vehicular (ver figura 12).

[6] Bentley, *Opus* cit.

[7] Si bien existen luminarias no todas funcionan o bien se encuentran a distancias inadecuadas para el tipo de iluminación que tienen por lo que en la noche se dificulta ver y ser visto, además que afecta a los peatones con problemas de visión reducida.

Figura 11. Calle peatonal de la colonia Alfredo V. Bonfil

Fotografía: Reyna Valladares Anguiano.

Figura 12. Calle peatonal con nicho religioso al centro del caminamiento en la colonia Alfredo V. Bonfil

Fotografía: Reyna Valladares Anguiano.

Conclusiones

Como hemos visto, la imagen urbana está condicionada por elementos como la percepción que los seres humanos tenemos del espacio que nos rodea y del que nos apropiamos para hacerlo más cercano a los gustos culturales o que nos permiten generar identidad, pero las colonias analizadas diseñadas y construidas por los organismos nacionales habitacionales de aquella época tienen soluciones formales muy homogéneas que han sido cambiadas de manera muy lenta por quienes habitan estos espacios.

Por otra parte, la configuración urbana tampoco ha permitido mejoras fisonómicas de los espacios, sobre todo en la colonia Infonavit La Estancia por su diseño de estructura de plato roto y también por las vialidades de acceso restringido sin banquetas o las vialidades peatonales que en muchos casos han sido igualmente bloqueadas por quienes habitan en dichas calles con objetos como macetas, arbolado e incluso nichos con figuras religiosas que evitan la permeabilidad y legibilidad urbana del sitio.

Como parte de las conclusiones es relevante mencionar que los procesos de diseño de viviendas, incluso cuando son realizados por instituciones que producen vivienda en serie, como para quienes las construyen de manera individual, deben prever la incorporación de varios modelos que permitan realizar ajustes acordes a las necesidades y preferencias de las personas que habitarán estas viviendas que mejoren las condiciones urbanas y arquitectónicas climáticas y de seguridad del sitio. Además, es fundamental considerar las condiciones específicas del sitio y los aspectos culturales para fomentar una mayor flexibilidad en la colocación de elementos que contribuyan a mejorar las condiciones urbanas, arquitectónicas, climáticas y de seguridad del entorno.

La imagen urbana de una colonia o barrio también evoca recuerdos y experiencias personales de las personas que le habitan. En el contexto de esta investigación, donde las entrevistadas eran mujeres adultas mayores con problemas de movilidad, las referencias compartidas estaban relacionadas con momentos en los que podían salir libremente, interactuar con vecinos o disfrutar del espacio público cuando sus hijos eran pequeños. Estos recuerdos resaltan la

importancia de crear colonias y ciudades que sean acogedoras, accesibles y amigables para todas las etapas de la vida humana.

Finalmente, este tipo de investigaciones invita a reflexionar sobre la necesidad de repensar y transformar nuestras ciudades, buscando diseñar espacios urbanos que se adapten y sean inclusivos para las diversas condiciones y necesidades que enfrentan las personas a lo largo de su vida. Esto implica adoptar enfoques de diseño urbano que prioricen la accesibilidad, la seguridad, la integración social y la calidad de vida de todos los ciudadanos, especialmente de los grupos más vulnerables como las mujeres adultas mayores.

Referencias bibliográficas

Bentley, Ian; Alcock, Alan; Murrain, Paul; McGlynn, Sue y Smith, Graham. *Entornos vitales, hacia un diseño urbano y arquitectónico más humano; manual práctico*. Madrid: Gustavo Gili, 1999.

Chávez González, Martha Eugenia. *Producción de suelo urbano en la zona conurbada Colima-Villa de Álvarez 1979-2000*. Tesis de doctorado. Universidad de Colima: Facultad de Arquitectura y Diseño, Coquimatlán, Colima, 2006.

Entrevista etnográfica a señora 3 por el equipo de trabajo en su domicilio en la colonia Infonavit La Estancia. Mujer de 70 años, 2023, no publicada.

Merlin, Pierre y Choay, Francoise. *Dictionnaire de l'urbanisme et de l´aménagement.* Paris: Presses Universitaries de France, 2000.

Valladares Anguiano, Reyna. *Estructura urbana y delincuencia. El caso de Colima-Villa de Álvarez 1999-2002*. Tesis de doctorado. Universidad de Colima, Facultad de Arquitectura y Diseño, Coquimatlán, Colima, 2006.

Zenteno Torres, Elizabeth. "La percepción del espacio urbano. El aporte de los mapas perceptivos al análisis del barrio ZEN de Palermo", *Revista INVI*, Vol. 33, no. 93, Italia, 2018, págs. 99-122. https://dx.doi.org/10.4067/S0718-83582018000200099

Estética

Trazando el universo interior: El enfoque poético y místico de Pascual Hijuelos en la obra abstracta *Canto Renovo 1*

Grecia Jacqueline Saucedo Barragán

Introducción

La conexión del espectador con la obra en la producción artística de Hijuelos es un pilar fundamental. Sus trabajos no sólo buscan expresar emociones profundas, sino que lo hacen de manera intrínseca, sin necesitar de la dependencia de imágenes externas para lograrlo. Esta búsqueda de autenticidad y pureza emocional se convierte en una característica superficial que, sin embargo, encierra un peso significativo y las intenciones más genuinas del autor en cada una de sus obras. Así, como afirma la curadora "cada pieza se convierte en un medio directo para que el espectador pueda experimentar y conectarse con las emociones y pensamientos del artista".[1]

El análisis se adentra en el sentido estético de la obra *Canto Renovo 1* de Hijuelos, presentada en la conmemoración del nonagésimo quinto aniversario del natalicio del artista abstracto Manuel Felguérez. La exposición tuvo lugar en la sala temporal II del recinto museístico donde Pascual Hijuelos presentó su exposición titulada "Momentos elusivos: En color y forma", de la cual *Canto Renovo 1* forma parte. Esta pintura, realizada en acrílico sobre papel con medidas de 183 x 121 data del año 2022. En este ensayo se

[1] Viridiana Gutiérrez Tejeda, *Momentos elusivos: En color y forma*. Museo Manuel Felguérez, México, Texto curatorial en la sala de exposiciones, 2023.

pretende considerar aspectos relevantes de la obra mediante un análisis de apreciación estética. Se abordarán las contribuciones del artista y las técnicas de pintura, por lo cual, tratar su contexto resulta útil para la interpretación de la obra. Desde la pintura analizada se dará una descripción y una respuesta personal que intentará conectar con la relevancia que Hijuelos tiene en el espectador al momento de presenciar la obra. Partiendo de esto, se realizará una comparación con una obra de Mark Rothko para observar la influencia que este artista tiene en el autor de *Canto Renovo 1.*

En el análisis del arte de Pascual Hijuelos se descubre cómo su enfoque poético y místico en la pintura abstracta geométrica logra crear una dualidad entre lo que vemos y lo que sentimos. "Hijuelos busca que sus obras conecten emocionalmente con el espectador",[2] especialmente en piezas como *Canto Renovo 1.* Aquí explicaremos parte de su inspiración, proveniente de la Escuela de Nueva York y de artistas como Mark Rothko, que se fusiona para crear un arte lleno de significado y simbolismo, que nos hace reflexionar sobre la influencia del arte en nuestras vidas.

Canto Renovo 1 descripción de la obra

Esta obra destaca por sus detalles visuales, los cuales se conforman a partir de líneas y volúmenes tratados con un color sombreado. La gama de colores utilizada está meticulosamente desglosada en intensidades variadas para lograr una mayor profundidad y riqueza en la imagen. Entre estos matices de forma plana, se encuentran tonos predominantes como el amarillo, azul, café y negro. Estos colores no sólo aportan una base sólida a la obra, sino que también permiten la generación de otros matices que añaden dinamismo a los colores. La interacción entre luz y sombra se convierte en un elemento crucial, ya que los matices adicionales emergen para dar mayor contraste y dimensión, enriqueciendo así la percepción general de la pieza y resaltando sus características visuales más sutiles.

Retomando los elementos específicos que destacan la atención del espectador podemos captar las dimensiones que se conforman de líneas rectas y curvas, esto logra resaltar el trazo central ya

[2] *Ibidem.*

que se encuentra casi en el centro de la obra, además su gama de colores va disminuyendo en un sombreado logrando un efecto de luz que contrasta con las demás líneas curvas que se encuentran en la parte inferior de ésta; después se encuentra muy marcada una dimensión de colores y texturas que es importante resaltar ya que da un enfoque de dispersión con el difuminado que existe entre un aparente color ocre sombreado que va en contraste con el contorno central pues la luz que se refleja se va disminuyendo con el sombreado que yo defino como difuminado, este contraste es poco apreciable para el espectador gracias a los trazos curvas y que adornan la línea central a su alrededor; en la parte posterior se encuentra un marco que va en caída de manera diagonal, este contiene un tono plano pero con textura y una diferencia notable en cambio de colores de un tono azul muy oscuro a un tono de azul brillante.

Figura 1. Pascual Hijuelos, *Canto Renovo 1*, 2022

Acrílico sobre papel, 183 x 121 cm. Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas. Fotografía: Grecia Jacqueline Saucedo Barragán.

Análisis e interpretación de la obra y su significado

Pascual Hijuelos, un artista contemporáneo, cuyas obras exploran la conexión entre la naturaleza y la humanidad, se crio inmerso en el ambiente de una iglesia desde una edad temprana. Su participación en un coro exclusivamente masculino durante años lo expuso al canto gregoriano y la polifonía, desarrollando así su estética y un profundo amor por el misticismo y el ritual que ahora son la base de su arte. Influenciado por la pintura del período bizantino y del Renacimiento italiano temprano, Hijuelos encuentra inspiración en su conciencia del espacio trascendental y su capacidad para evocar una sensación de misticismo: "Su trabajo refleja un intento de encontrar un equilibrio metafísico entre lo racional y lo irracional, una búsqueda continua de un ámbito cognitivo que no busca conclusiones definitivas, sino más bien crear conciencia y dejar un sentimiento subyacente de lo incontestable en su arte".[3]

Hijuelos logra sus obras mediante el uso de diversas técnicas y materiales, destacando la habilidad para capturar la esencia de la realidad y transmitir emociones a través de sus creaciones. Su paleta de colores, la composición y el simbolismo empleados son elementos clave para entender el significado detrás de sus obras. "En plena madurez como artista, siempre tras la perfección de su técnica y acompañado por su eterna obsesión, el color, trabaja incansablemente en su serie cantos inspirada en su estrecha relación con la música coral religiosa desde su infancia".[4]

Considerando a la religión y a la fe como una inspiración de las obras de Hijuelos podemos identificar como en *Canto Renovo 1*, la expresión del cielo y su luminosidad provienen tanto de una vista natural del cielo con puesta al sol, como también muestra una apertura al sentido figurado de la fe misma, aunque este referente puede ser una inspiración personal del autor, el significado que se trata de comunicar al espectador es en alusión a lo místico, esto referente a la representación del cielo y su belleza trascendental y mística de una representación real de lo natural.

[3] Viridiana Gutiérrez Tejeda. biografía de la página web *pascualhijuelos.com*, 2023.
[4] Viridiana Gutiérrez Tejeda, *Opus cit.*

El lado de misticismo en esta obra logra encontrarse en los espectadores, esto en unión con su sentido poético que se asocia a las emociones que el autor trata de transmitir a través de la representación de imágenes simbólicas de lo vivido expresando la belleza de lo místico. Hijuelos utiliza los colores y sus diversas intensidades para transmitirlo. "El poético no es el lenguaje para decir cosas bonitas, es el lenguaje para tocar las cosas y dejarse alcanzar por ellas".[5] Esta obra puede derivarse a diversas interpretaciones, pero resulta inevitable dejar de lado las intenciones del autor, es obvia la intención de mostrar el esplendor místico de la naturaleza y en este caso del cielo y la luz del sol.

La obra se basa en la abstracción geométrica, es la forma en la que Pascual Hijuelos logra las representaciones en sus obras, ya que como comentó en una entrevista, es su forma favorita para realizar sus obras pues se le cuestionó sobre el porqué de la abstracción geométrica, a lo que responde "siempre me ha gustado hacer trabajos de representación. Pero como artista maduro, mi preferencia ha sido la abstracción, específicamente la abstracción geométrica. Como estudiante me nutrí de la pintura abstracta norteamericana y también tuve el honor de ser asistente de AI Hell Studio".[6] Con esto podemos definir que además de que la abstracción geométrica es un claro referente para esta obra también es un factor determinante para destacar aspectos de la obra, como lo es en este caso el cielo, que se encuentra definido por figuras y líneas.

La relación de la obra con el espectador

En la relación obra y espectador se puede explorar la interpretación figurativa, en la que la creación misma invita al espectador a experimentar acorde las vivencias personales que el mismo trabajo transmite a través de las formas, colores y texturas. Es muy factible de contemplar pues incita a que el observador pueda participar en la interpretación de un referente vivido y con significado perso-

[5] Rafael García Sánchez. "'Verónica Metafísica', *Límites compartidos entre lo religioso y lo estético*", *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 2023, pág. 405.

[6] Foreman gallery. *Pascual Hijuelos Interview at Skot Foreman*, Youtube. Publicado el 11 de mayo de 2021, para Skot Foreman gallery. https://www.youtube.com/watch?v=Tqf7A1vw6BI&t=186s (consultado el 13 de junio 2023).

nal, su gama de colores no es figurativa por lo que esta pintura es una obra muy peculiar ya que lleva a contemplar su vista desde un ámbito real que a su vez se presta para cualquier interpretación.

La esencia que la obra trata de transmitir, puede verse reflejada en el diseño de la museografía, para que la exposición en sí misma resaltara, para ello, se optó por un espacio bien iluminado, con paredes blancas que se complementan en la luminaria resaltando con el color de la pared. Otro aspecto a considerar es el ambiente que se buscó transmitir; el elemento de neutralidad que se conseguía de los colores tenía como consecuencia un ambiente frio, pero se logró regular gracias al techo de madera del mismo establecimiento museístico que lograba añadir un ambiente cálido. Esto consiguió a su vez reforzar la intención de la obra y que cada espectador adaptara para su interpretación, por lo cual, en la siguiente imagen, hago presencia de esto tomando la fotografía desde un ángulo lateral centrado, no sólo en la obra, sino que también en el espacio.

Figura 2. Pascual Hijuelos, *Canto Renovo 1*, 2022

Acrílico sobre papel, 183 x 121 cm (Vista lateral, detalle). Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas.
Fotografía: Grecia Jacqueline Saucedo Barragán.

Contexto cultural y artístico de Pascual Hijuelos

Pascual Hijuelos es un destacado artista abstracto geométrico cubanoamericano cuya obra refleja una fusión única de influencias culturales y artísticas. Su formación en el Upper West Side de Nueva York y su posterior servicio militar en Europa le proporcionaron una amplia perspectiva cultural que se refleja en su trabajo. Dentro de este contexto sus influencias artísticas tempranas fueron un tanto culpables de que explorara tanto el arte clásico europeo como las corrientes contemporáneas de la posguerra estadounidense: "Tuvo grandes referentes ya que estudió con importantes maestros y se sumergió en la pintura abstracta, absorbiendo influencias de figuras destacadas como Mark Rothko, Clyfford Still y Al Held, los cuales aún siguen presentando gran inspiración para él".[7]

Su experiencia en Europa al realizar servicio militar en Inglaterra le permitió explorar el continente, lo que le permitió conocer de cerca el arte bizantino y el renacentista temprano. Esta experiencia amplió su horizonte artístico y le proporcionó una comprensión más profunda de la historia del arte europeo además de que las antigüedades fueron un factor para lograr esto. "Trabajó en la arqueología, además fue ilustrador y supervisor de sitios arqueológicos en Bulgaria, Grecia y Chipre. Esta experiencia influyó en su apreciación por la estética y la historia, y se refleja en su búsqueda de un equilibrio metafísico en sus pinturas".[8]

Pascual Hijuelos se autodefine como un artista compulsivo, dedicando la mayor parte de su tiempo a su estudio y a la creación de obras que buscan un equilibrio entre lo racional y lo irracional. Su dedicación se puede notar en cada pieza que produce, donde fusiona "Su enfoque en infundir un sentido de poesía en cada una de sus pinturas refleja su profunda conexión con el arte como una forma de expresión emocional y espiritual".[9] Este compromiso con la poesía visual permite que sus obras trasciendan lo meramente estético, que invita al espectador a una experiencia enriquecedora.

[7] *Idem*.
[8] Pascual Hijuelos, biografía en su página web oficial.
[9] Viridiana Gutiérrez Tejeda, texto curatorial de la página web *pascualhijuelos.com*, 2023.

Opinión reflexiva sobre *Canto Renovo 1*

Mi reacción de emociones frente a la obra es muy concreta ya que siento que el autor sí logro transmitir justo lo que su percepción buscaba. Encuentro un reconocimiento con una emoción relacionada a una imagen de la naturaleza, en específico, de una vista que me recuerda al cielo cuando caen los rayos de luz del sol, lo que me logra transmitir una sensación de tranquilidad y de felicidad, como un anhelo de algo que siempre tienes presente, pero que pocas veces te das el tiempo de apreciar, y que cuando te permites considerar este tipo de paisajes o vistas siempre te van a deslumbrar. La pintura remarca mucho ese asombro, esos colores cálidos y fríos que acentúan un contraste perfecto, que con su frío te da nostalgia, el recuerdo de una imagen que ya conoces y que, al mismo tiempo, con sus colores cálidos, transmite felicidad por algo que es incomparable, que nunca va a cambiar y te da paz, justo ante la inmensidad de problemas de una vida en constante variación. Esta obra transmite la belleza de una vista que no necesita cambiar nada porque así es perfecta.

Comparaciones

La obra de Oscar Hijuelos, especialmente la exposición "Momentos elusivos en color y forma", como se ve en *Canto Renovo 1* de la serie *Cantos*, está profundamente inspirada en la música coral religiosa. La serie refleja su conexión personal con esta música, buscando expresar la energía de manera mística. "Su estilo abstracto se centra en alegorías y simbolismos, alejándose de la representación convencional para crear experiencias internas y explorar la relación entre el observador y la obra de arte".[10] Esto se evidencia en la forma en que Hijuelos utiliza el color y la forma para transmitir emociones y conceptos más allá de la representación literal.

Es importante mencionar que Pascual Hijuelos fue influenciado por la Escuela de Nueva York, lo cual se refleja en su arte. En sus obras destaca la forma en que usa el color para conectar con la conciencia espiritual. Su principal objetivo es que el espectador

[10] *Ibidem*.

tenga una experiencia estética significativa, buscando una conexión profunda entre la obra y la persona que la observa. Hijuelos quiere que el arte no sólo se vea, sino que se sienta y se viva. En lugar de centrarse en interpretaciones tradicionales busca que la obra genere una respuesta emocional y personal en el espectador, haciendo que la experiencia sea más intensa y directa.

La influencia de la escuela de Nueva York lleva a relacionarlo a el artista Mark Rothko, un pintor del siglo XX que los años cincuenta buscaba transmitir experiencias profundas más allá de la representación tradicional mediante su enfoque artístico al utilizar colores para transmitir sentimientos cercanos a lo religioso, creando una atmósfera cuasitrascendental. "Rothko consideraba crucial el lugar desde el cual los espectadores veían sus cuadros, supervisando personalmente la disposición espacial en las exposiciones. Su objetivo era lograr la expresión simple de ideas complejas a través de su pintura".[11]

A partir de lo anterior, podemos deducir que Mark Rothko no solamente fue una gran influencia para Hijuelos, sino también una inspiración ya que retoma la misma visión artística e incluso sus técnicas. La pintura *Canto Renovo 1* es una representante de todos estos aspectos mencionados, sin duda, esta obra expresa el sentido simbólico de una vista que al mismo tiempo Hijuelos la convierte en algo místico, utilizando como herramienta los colores para llegar a esta conexión entre el espectador y la pintura.

Al observar las obras de Mark podemos notar a simple vista ciertas similitudes con la obra *Canto Renovo,* algunas de estas características son del tipo técnicas como es el caso de la abstracción geométrica que se encuentra marcada en la obra de Rothko llamada *Naranja y amarrillo*; en ésta se muestra una división de colores con un subtono cálido que contrasta en figuras cuadradas que están sombreadas de forma sutil. Esta gama de colores logra demostrar emociones sensatas, es decir son relacionadas a algo que se encuentra en nuestro entorno natural. La siguiente imagen fue elegida para lograr distinguir y apreciar las técnicas aplicadas y aprendidas en comparación de las obras de Mark Rothko.

[11] Rubén Muñoz Martínez. "Apuntes sobre Mark Rothko: 'La tela nos ha hablado'", *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, no. 7, 2020, pág. 86.

Figura 3. Pascual Hijuelos, *Canto Floren 5*, 2022

Acrílico sobre papel, 183 x 121 cm (detalle). Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas.

Fotografía: Grecia Jacqueline Saucedo Barragán.

Al comparar la obra de Hijuelos con la de Rothko se aprecia que ambos artistas buscan provocar una interpretación personal y mística en el espectador. Aunque comparten este objetivo, también se distinguen por la estructura artística y poética que plasman en sus obras. Mientras que Hijuelos se centra en alegorías y simbolismos, explorando la relación entre el observador y la obra de arte a través de una amplia gama de colores que van de cálidos a fríos, Rothko juega con el contraste de tonalidades similares, como se observa en su obra donde los colores naranja y amarillo, aunque cálidos, logran resaltar un contraste repentino. Esta diferencia en la manipulación del color resalta las distintas formas en que ambos artistas buscan transmitir emociones y conceptos en sus obras.

Conclusiones

La conexión de espectador con la obra es un aspecto que resulta relevante en la pieza, por lo que la creación *Canto Renovo 1* expresa las emociones profundas sin depender de algo externo, a pesar de ello lleva consigo las expresiones verdaderas del autor, su geometría logra dar un sentido verdadero, además que sus colores y texturas logran un equilibrio entre lo natural y lo místico; ésta y otras obras del autor reflejan la conexión con la poesía y armonía. Definitivamente se encuentra presente la influencia de la escuela de New York que funda su abstracción.

Pascual Hijuelos es un maestro en el arte de pintar y cada pincelada en sus lienzos está llena de misterio y belleza. Su arte no sólo muestra lo que ve, sino que va más allá de eso. En cada obra nos invita a embarcarnos en un viaje emocional y reflexivo. Busca que el espectador se sumerja en sus sentimientos y pensamientos, creando una experiencia personal. Su trabajo no se limita a ser visualmente atractivo, sino que también nos desafía a pensar y sentir más profundamente. A través de sus pinturas nos da la oportunidad de reflexionar sobre nuestras propias emociones y experiencias, haciendo que cada obra sea especial y significativa.

Referencias bibliográficas

García Sanchéz, Rafael. "'Verónica metafísica'. Límites compartidos entre lo religioso y lo estético", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2023. https://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/issue/view/225/37 (consultado el 11 de febrero de 2024).

Gutiérrez Tejeda, Viridiana. "Momentos Elusivos: en color y forma". México: Texto curatorial presentado en el Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", 2023.

Gutiérrez Tejeda, Viridiana. Texto biográfico de página oficial, *pascual hijuelos.com*. https://www.pascualhijuelos.com/about (consultado el 11 de febrero de 2024).

Muñoz Martínez, Rubén. "Apuntes sobre Mark Rothko: La tela nos ha hablado", *Revista de estética y teoría de las artes,* España, 2008, págs. 85-95.

Rothko, Mark. *Orange and yellow*, 1956. Buffaloakg.org. Buffalo akg art museum, Galería Sidney Janis, Nueva York; vendida a la Galería de Arte Albright, 1956. https://buffaloakg.org/artworks/k19568-orange-and-yellow (consultado el 11 de febrero de 2024).

Skot Foreman Fine Art. *Pascual Hijuelos*, 2023. Pinterest. https://www.pinterest.com.mx/skotforeman/pascual-hijuelos/ (consultado el 11 de febrero de 2024).

Skot Foreman Galley. *Pascual Hijuelos Artist*, Canal de Pascual Hijuelos, 2021. Pascual Hijuelos interview at Skot Foreman. YouTube. https://youtu.be/Tqf7A1vw6BI?si=3Mf473tbI2bqMqzJ

Entre el academicismo y la tradicionalidad: Análisis estético sobre la obra de Ismael Guardado a través de su pintura *Trensamiento de pedernal,* 2001

Ana Cristina Gurrola Robledo

La pintura *Trensamiento de pedernal* de Ismael Guardado fue exhibida en el año 2001 ante la población zacatecana, en un momento de cambios políticos y sociales en México; este contexto influyó en la temática de las obras del artista durante aquella época, las cuales plasman la historia y cultura de la capital de la plata. El Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez" (MAAMF), establecido en la ciudad de Zacatecas en 1998, desempeña un papel fundamental en la preservación y exhibición de obras de artistas plásticos que se dedican a la abstracción, como Ismael Guardado. Esta institución, inicialmente concebida para albergar la colección del maestro Felguérez, se expandió para incluir obras de otros autores que practican este estilo[1] y que han donado piezas para el acervo del museo.

En este sentido, el presente ensayo se refiere a la tradicionalidad y academicismo de Ismael Guardado, plasmadas en específico en su pintura *Trensamiento de pedernal* que se exhibe en el MAAMF. Tal y como lo plantea Martínez Orlando en su artículo *La tradi-*

[1] José Luis Bustamante, *Voces del tiempo: Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*. Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde", 2007, págs. 12-13.

ción en la enseñanza de las artes plásticas: "Resulta relevante resaltar que en las artes plásticas occidentales la tradicionalidad suele ser excepcional".[2] Tal es el caso de Zacatecas y, en específico, de la obra de Ismael Guardado, ya que, como lo propone Teresa del Conde: "Su obra representa una relación estrecha con la cultura local".[3]

Por otra parte, Herrera Lima plantea una relación sintética de la tradición actual en el arte mexicano: "La principal preocupación del arte debe ser, seguramente, la relacionada con el modelado de la materia inerte de tal forma que parezca cobrar vida".[4] Es posible que, con esta ley, se pueda arriesgar ser acusado de tratar de inventar una estética universal, y esta máxima es precisamente el principio de composición que a manera de hipótesis se utilizará en este ensayo, puesto que, sintetizando lo descrito por Carlos Osorio, es preciso señalar que tanto el bagaje de la historia como los escenarios culturales juegan un decidido papel para definir el valor estético de la composición.[5] Verbigracia representa un medio de comunicación y de arte para priorizar sobre el sentido visual y sobre los aspectos culturales en los que se representa la estética de episodios históricos mediante aspectos como la luz, textura, colores, espacio, forma, líneas, perspectiva y equilibrio.

A través de la historia se ha venido consolidando un entramado artístico ecléctico, estableciéndose como norma rigurosa (sobre todo en Occidente) para la construcción del arte academicista. La actualidad ha formado un crisol de culturas, esto, aunado a la globalización, hacen factible una heterogeneidad de estilos artísticos abstractos que interactúan, se retroalimentan y recurren a notables tendencias del pasado. Sin embargo, en el caso de la obra de Ismael Guardado se plantea que él ha logrado ejecutar su técnica artística con beneplácito de ambas partes (la tradición y lo normativo).

[2] Orlando Martínez en su artículo plantea que el peso de la academia heredada del siglo XX se identificaba con las expectativas que tenía la sociedad acerca del arte y su función. En Orlando Martínez, "La tradición en la enseñanza de las artes plásticas", *El Artista*, Vol. 2, no. 1, noviembre, 2005, págs. 19-27.

[3] Teresa del Conde. *Ismael Guardado: la huella, el juego y el código visual*. Zacatecas, Gobierno del Estado, 1996, págs. 3-4.

[4] María Herrera Lima. "El arte en México: Autores, temas, problemas", *Anales del Instituto de Investigaciones Estética*s, Vol. 23, no. 79, 2001, págs. 275-276.

[5] Carlos Rojas Osorio. *Estética y hermenéutica en Gadamer*, *Espiga*, Vol. 4, no. 7, 2003, pág. 19.

Ismael Martínez Guardado nació en Ojocaliente, Zacatecas, el 13 de septiembre de 1942, fue alentado por su madre a explorar la pintura. Ingresó en el Instituto Zacatecano de Bellas Artes y más tarde en la Academia de San Carlos de la UNAM. Resumiendo lo relatado por el Centro de Formación, Producción e Investigación Gráfica Museograbado del Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", es posible advertir que Ismael Guardado también estableció talleres de pintura en Zacatecas y Aguascalientes durante 1967. Además, continuando con la misma línea sobre la biografía que ofrece el MAAMF de nuestro artista, se describe que tiempo después viajó a Francia para estudiar diseño gráfico y técnicas de impresión. En 1977 fundó un taller-laboratorio de artes visuales para la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Desde 1960 a la fecha suma más de 60 distinciones entre premios, menciones y selecciones en diversas disciplinas.[6]

En este ensayo se explora el desarrollo artístico de Ismael Guardado, contextualizando su obra en términos histórico-culturales y analizando las influencias que moldearon su estilo. Posteriormente, se describen las condiciones socio-políticas que influyeron en el florecimiento del arte abstracto en su obra. Además, se examina cómo se dio la apertura de sistemas de producción, distribución y legitimación de su arte, investigando las influencias teóricas y metodológicas que impactaron su trabajo y sus tendencias dentro del abstraccionismo.

Replanteando la teoría del análisis mediante la geometría fractal de Vilmos Katona,[7] se deben separar las diferentes escalas que varían desde las de mayor tamaño hasta las más sutiles decoraciones; de manera que, en este ensayo, primero se analiza la distribución de la escena principal y primer plano; además, se comienza por definir el nivel pre iconográfico de la obra teorizado por Erwin

[6] Centro de Formación, Producción e Investigación Gráfica Museograbado "Ismael Guardado". https://www.museograbado.org/gardado-ismael, 2015 (consultado el 13 de enero de 2024).

[7] Vilmos Katona en "Relief Method: The Analysis of Architectonic Façades by Fractal Geometry", citando a García Mahíquez plantea que el análisis de las obras de arte se debe realizar según los patrones y la simetría focal con respecto a la composición de la obra, así como el material de texturas. En Vilmos Katona, "Relief Method: The Analysis of Architectonic Façades by Fractal Geometry", *Buildings,* Vol. 11, no 1, 2021, pág. 16.

Panosfsky, es decir, partiendo desde los elementos visuales y principios de composición más específicos hasta los menos visibles.[8]

Figura 1. Ismael Guardado, *Trensamiento de pedernal*, 2001

Técnica mixta sobre tela, 188 x 178 cm. Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", sala de los zacatecanos.

Fotografía: Ana Cristina Gurrola Robledo.

Los elementos visuales y principios de composición

Es importante reconocer que la teoría y la crítica del arte abstracto proporcionan pautas útiles para entender las obras con dicho estilo. Al explorar los principios de composición de la pintura de Guardado es crucial observar su uso magistral en elementos como: la forma, líneas, colores, espacio, equilibrio, perspectiva, técnica y textura. Así pues, en este capítulo se examinan los elementos que componen la gramática visual de la obra de Guardado, así como los principios de composición que guían su proceso creativo, el cual

[8] El análisis iconográfico de Erwin Panofsky involucra tres niveles descriptivos: la preiconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica.

ha sido valorado por la crítica de arte, Graciela Kartofel, como "una obra distintiva que aparenta brillar con una luz única".[9]

Así pues, en esta obra pictórica se percibe una danza enérgica de formas: líneas sinuosas y formas geométricas que se entrelazan de manera intrincada. En la esencia de la composición, la abstracción se convierte en un lenguaje visual que permite al espectador interpretar y sentir las emociones sugeridas por cada trazo. Por su parte, las líneas forman figuras cerradas, pero todas realizadas con impulso y estabilidad. La pintura parece emanar una energía dinámica, como si las formas estuvieran en constante movimiento, creando una sensación de vitalidad.

En lo que se refiere a la paleta de colores, en el fondo de la obra se extiende un vasto lienzo de tonos grises que actúan como la base sobre la cual se desarrolla la compleja sinfonía de colores. El gris establece un lienzo neutro que permite que sus contrapartes destaquen con mayor intensidad. El azul se despliega con majestuosidad, manifestándose en una gama amplia que abarca desde tonalidades suaves y etéreas, hasta azules profundos.

Además de lo dicho anteriormente, cabe destacar que los matices cobrizos añaden un toque de calidez y vitalidad a la obra. Estos colores van desde los más sutiles hasta azules álgidos e intensos, los cuales, crean puntos focales que capturan la atención. Por otra parte, el blanco, en contraste, aparece de manera estratégica, aportando luminosidad a ciertas áreas de la pintura. Estos toques de blanco pueden representar la pureza en medio de la complejidad, ofreciendo una sensación de equilibrio y orden dentro del caos visual.

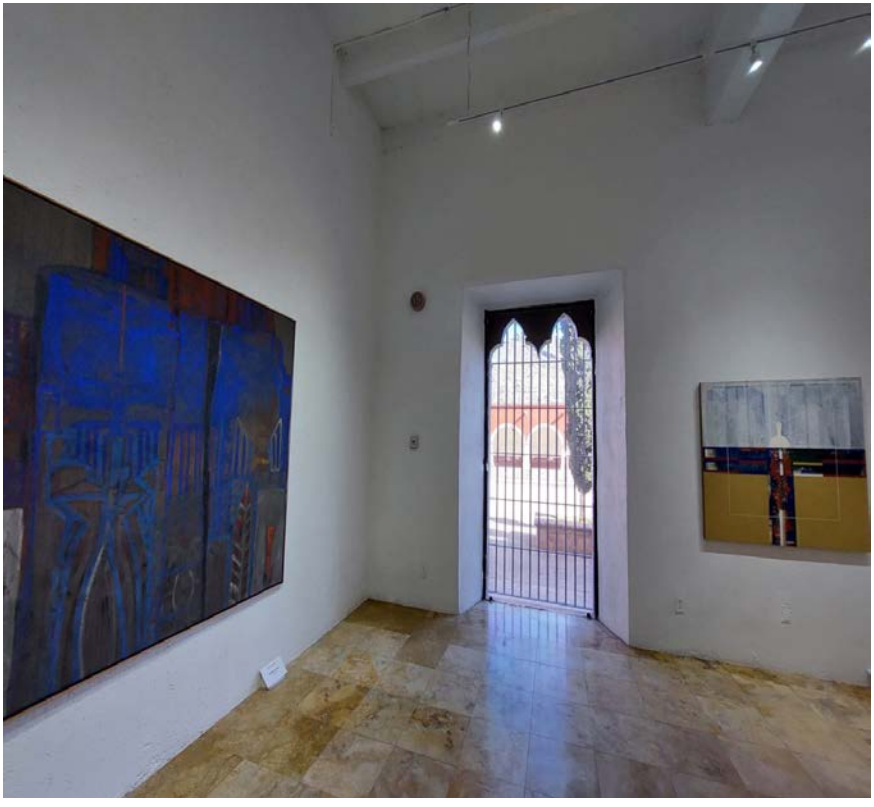
Por otra parte, en el espacio, las formas y líneas se distribuyen de manera uniforme a ambos lados de un eje central, creando un reflejo perfecto. Este enfoque simétrico podría sugerir un sentido de serenidad y equilibrio, ya que cada elemento tiene su contraparte opuesta, proporcionando una sensación de armonía visual. Esto a su vez crea un enfoque único en la perspectiva, puesto que las áreas delineadas pierden su cualidad como objetos claramente identificables, lo que lleva a indagar en la tensión entre la repre-

[9] Graciela Kartofel. *Ismael Guardado. Articulaciones sígnicas: obra pública*. Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2009, pág. 49.

sentación de la realidad y la búsqueda de una cohesión independiente, reflejada en la geometría de sus composiciones.

Como se ha mencionado en la figura 2, la técnica es mixta sobre tela, es una pintura con dibujo, acrílico, óleo y perlilla pintada, lo que dota al mural de una textura notablemente rugosa y áspera; la composición es dinámica. Los trazos del pincel son visibles y crean una sensación de relieve en la superficie. Al acercarse, se pueden apreciar pequeñas acumulaciones de pintura y perlilla.

Figura 2. Ismael Guardado, *Trensamiento de pedernal*, 2001



Técnica mixta sobre tela, 188 x 178 cm. Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", sala de los zacatecanos, vista lateral izquierda donde la pintura se ilumina naturalmente a través de la ventana.

Fotografía: Ana Cristina Gurrola Robledo.

Entre el muralismo y la generación de la ruptura: Los movimientos artísticos predominantes en el México moderno

Tal y como se expresó en la introducción a este análisis de apreciación estética: la Revolución mexicana en busca de un imaginario renovado engendra el muralismo. Además, según lo señalado por Serge Gruzinski, podemos resumir sus principales afirmaciones como: esta imagen cubría las paredes enteras de los edificios emblemáticos y recintos públicos. De tal manera que esta corriente de propaganda revolucionaria y socialista, con el proyecto de difundir un arte redentor y un discurso iconológico accesible a las multitudes, también hace eco a una guerra de las imágenes que propone Gruzinski.[10]

Resulta importante recordar que José Vasconcelos se dirigió en términos de legitimar el estado a comienzos de los veinte a los mejores artistas mexicanos, lo cual fue señalado claramente por Gruzinski en el texto ya mencionado.[11] El muralismo mexicano recibió financiamiento público para la creación de importantes obras como el mural *El hombre amo y no esclavo* con la técnica de Siqueiros, que también celebraba la industrialización de México y homenajeaba al mandatario Miguel Alemán. Sin embargo, este tipo de ovaciones a presidentes de derecha fue criticado por los miembros de la Generación de la Ruptura, quienes rechazaron cualquier vínculo con el partido gobernante.

A pesar de algunas excepciones, como el *Homenaje a Uxmal* de Felguérez, la mayoría de los artistas de la Generación de la Ruptura optaron por mantenerse independientes de la influencia política. Esta generación se caracterizó por terminar con el muralismo tradicional y su búsqueda de formas abstractas, geométricas y apolíticas. Rufino Tamayo, en particular, representó un quiebre

[10] Serge Gruzinski define el muralismo mexicano como el movimiento artístico más importante surgido como consecuencia cultural de la Revolución mexicana. El historiador de las mentalidades plantea que en muchas ocasiones los procesos sociales, culturales y políticos (y con ello, demagógicos) figuraron para la adopción de dimensiones filosóficas como el marxismo por varios de sus integrantes. En Serge Gruzinski, *La Guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994. págs. 40-42.

[11] *Ibidem*.

al enfocarse en el color, el volumen y las metáforas, alejándose de la exploración de lo mexicano.

La Generación de la Ruptura incluyó a artistas como Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Brian Nissen y Kazuya Sakai, entre otros, quienes renovaron la experiencia plástica en México y se destacaron por su enfoque vanguardista y experimental. Según un ensayo publicado por Octavio Paz en su revista *Vuelta*, en octubre de 1986 la influencia hermética sobre Orozco por Vasconcelos y Antonio Caso recae directamente en el mural Omnisciencia, 1925.[12]

El arte abstracto en México marcó un cambio significativo en la dirección del arte plástico y visual, abriendo nuevas vías de expresión que transformaron la escena artística nacional. Según la docente-investigadora Irma Fuentes Mata, en una investigación sobre el Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez" publicada en el 2010, asegura que "esta corriente buscaba alejarse del figurativismo mientras exploraba el potencial del color y desarrollaba innovaciones en técnicas y materiales".[13]

Fue en la segunda mitad de los años cincuenta cuando surgieron las condiciones socioculturales y políticas que permitieron el florecimiento del arte abstracto. Según Fuentes Mata, después de la Generación de la Ruptura en México surgieron nuevas expresiones de modernidad a través de la abstracción, estos estilos son: lirismo, informalismo expresionismo abstracto, expresionismo abstracto, geometrismo, el color geometrizante, tachismo, materialismo, entre otros, los cuales están presentes en el Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez".[14]

En la actualidad, la globalización y la posmodernidad han hecho evidente que los artistas no están limitados a una categoría

[12] Según Héctor Jaimes, Octavio Paz leyó una versión de este ensayo dirigido al muralismo mexicano el 12 de julio de 1983 en una ponencia del Colegio Nacional durante un homenaje a José Clemente Orozco. En Héctor Jaimes, "Octavio Paz: (re)lecturas del muralismo mexicano", *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, Vol. 22, no. 43, págs. 267-268.

[13] Irma Fuentes Mata. *Creación y expresión en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguerez*. Querétaro, Conaculta/Universidad Pedagógica Nacional/Universidad Autónoma de Querétaro, 2010, pág. 230.

[14] *Idem*.

estática, sino que se mueven en una amplia gama de expresiones, técnicas, materiales y estilos. Según Michel Tapié de Céleyran, dentro del posmodernismo artístico mexicano se pueden distinguir varios estilos, como el geometrismo, los juegos visuales de la geometría, el color geometrizante, el colorismo y el informalismo,[15] cada uno con sus propias características distintivas y enfoques artísticos. Estos estilos abarcan desde la búsqueda de la pureza y universalidad de la línea y el color hasta la exploración de la materia y la experimentación con la luz y la sombra.

Sobre la obra de Ismael Guardado

Así como se señaló en la introducción, Ismael Guardado, nacido en Ojocaliente, Zacatecas, fue alentado por su madre a explorar su talento artístico desde temprana edad. Tras estudiar en el Instituto Zacatecano de Bellas Artes y en la Academia de San Carlos, desarrolló un estilo único que reflejaba su visión personal. A lo largo de su carrera realizó exposiciones tanto en México como en el extranjero, recibiendo elogios por su originalidad y profundidad emocional. En resumen, su vida y obra son un testimonio de su dedicación y talento como artista, cuyo legado seguirá inspirando a las futuras generaciones.

La obra del artista plástico Ismael Guardado se caracteriza por texturas y contornos erizados que evocan una sensación de entusiasmo y liberación. De acuerdo con Antonio Luque es importante resaltar que "las abstracciones de nuestro artista se inspiran en dos imágenes simbólicas: la del individuo libre y la de la dualidad, como el sol y la tierra, lo masculino y lo femenino, el bien y el mal".[16] Algunas de las obras de Guardado nos recuerdan a peñascos imponentes, fisuras y otros fenómenos naturales del paisaje americano. En consonancia con la propuesta de Manrique, quien distingue entre obras de presentación y de expresión, según el historiador del arte "Ismael Guardado se inclina hacia la tendencia constructivista, geometrista y biomorfa en sus creaciones".[17]

[15] *Ibidem*, págs. 148-150.
[16] Antonio Luque. "Bajo la roca", en Graciela Kartofel, *Opus cit.* págs. 72-73.
[17] Jorge Alberto Manrique. *¿Es pintura la pintura moderna?*, En *Una visión del arte y la historia*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones estéticas, 1986, pág. 55.

Además, Sofía Gamboa Duarte, en su libro *Travesía del arte contemporáneo en Zacatecas (2006-2010),* realiza una crítica de arte a la exposición del maestro zacatecano llamada "Mitos para no olvidar". En este texto, Gamboa Duarte ofrece un análisis exhaustivo sobre la evolución y los temas recurrentes en la obra del artista, la autora explora cómo el artista juega con los símbolos y las metáforas para comunicar mensajes profundos sobre la identidad, la memoria y la cultura zacatecana. Es en este contexto, expresa:

> Cuando un gran maestro se convierte en virtuoso de la técnica es inevitable que algunas piezas queden en lo decorativo, pero en este caso hay un gran número de obras llenas de expresividad y otras en las que se evidencia lo genial de una mente creativa por encima del oficio.[18]

Análisis y apreciación estética de la obra *Trensamiento de pedernal*

Guardado traza paisajes, horizontes de la geografía del color y la línea, ámbitos donde la mirada viajera se entrena en el gusto por los encuentros sorpresivos.
Carlos Monsiváis[19]

Ismael Guardado desafía las convenciones preestablecidas sobre lo que constituye una obra de arte excepcional al trabajar con sus instintos en lugar de intentar moldearlos según sus deseos preconcebidos. Sus pinturas, mayormente de gran tamaño, permiten la libertad total de expresiones. Jorge Alberto Manrique observa que las creaciones de Ismael Guardado abarcan una amplia gama de estilos, desde la figuración hasta la abstracción, mostrando una coherencia gradual en su obra. Según Jorge Alberto Manrique:

> Las maneras de hacer del artista Ismael Guardado son tan variadas que resulta trabajoso aprehenderlas. Poco a

[18] Sofía Gamboa Duarte. *Travesía del arte contemporáneo en Zacatecas (2006-2010)*, 1ª ed., Zacatecas, Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2011, págs. 75-76.
[19] Alejandro Muñoz, *et al.*, *Lo sereno y lo insólito*. Zacatecas, Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", 2003, pág. 39.

> poco se va formando una coherencia en su pintura, escultura y artes gráficas y entonces se forma uno la idea de lo que el artista está haciendo. Sus formas han transitado por los caminos de la figura y también de las formas abstractas. En uno de los momentos ha llegado casi a lo geométrico. Luego transita a lo informal. Va y viene entre la abstracción y la figura; para él no es muy importante varias entre estos modos, siempre y cuando le resulten eficaces para cada obra.[20]

Tal y como expresa Teresa del Conde sobre Ismael Guardado, quien afirma que: "El experimentar y el probar le da sentido a su arte como artista",[21] esto radica precisamente en la esencia del autor zacatecano, el estar buscando siempre la técnica de experimentación, lo cual lo lleva a un tipo de composición y de figura diferente. Considero que este es el caso de la pintura *Trensamiento de pedernal* puesto que el autor intenta extraer una realidad mediante figuras y formas, las cuales en ocasiones emulan aspectos que están labrados mediante arcilla y perlita, sin embargo, dentro de la heterogeneidad de la obra, estos espacios que parecieran formas tangibles, se pierden, de allí que sea lo más parecido a un impresionismo abstracto.

La pintura *Trensamiento de pedernal* exhibe una variedad de formas que oscilan entre lo rígido, lo curvo, lo suave y los ángulos tanto orgánicos como inanimados, ya sean abstractos o figurativos. En esta expresión artística, las formas se transforman y estilizan para adquirir una cualidad más orgánica, destacando el uso vibrante del color. Las figuras, aunque apenas distinguibles, poseen una naturaleza inconfundible. Guardado tiende a emplear una paleta monocromática, aunque ocasionalmente introduce tonos de contraste como el rojo o el gris claro.

Por un lado, estas obras expresivas buscan capturar la intención emocional del artista, transmitiendo sentimientos, ideas y sensaciones personales a través de elementos como el trazo, el color y la intensidad de formas y texturas. Sin embargo, la obra de Guardado también se puede percibir a través de la teoría de la Gestalt, donde el fenómeno perceptivo implica una exploración activa de las carac-

[20] Cita de Jorge Alberto Manrique en Boletín de prensa *Galería: Arte hoy*, México, 2016; Alejandro Muñoz, *Opus cit.*, pág. 6.
[21] Teresa del Conde, *Opus cit.*, pág. 12.

terísticas estructurales básicas. Esta teoría no desestima lo caótico como un espacio para la configuración artística, sino que lo considera como un estímulo para la creatividad, reconociendo que la materia informe puede ser moldeada mediante un proceso intelectual.

Dentro de los críticos y críticas de arte que han catalogado a Ismael Guardado como un artista con una vasta producción de riqueza gráfica, también se encuentra Raquel Tibol, quien señala en el catálogo retrospectivo *Ismael Guardado: Presencia gráfica, retrospectiva,* que nuestro pintor desarrolló su trabajo en dos etapas: en la cuesta ascendente de su desarrollo gráfico, la etapa formativa, de 1962 a 1967; y la etapa de invención e investigación, iniciada en 1975 y que se extiende hasta el presente.[22] Considero que la obra *Trensamiento de pedernal* evidencia un claro ejemplo de esta etapa de invención e investigación, o incluso, una etapa aún más consolidada dentro de ésta, puesto que la obra está planeada para presentarse en la sala de los zacatecanos en el MAAMF, la pieza es una expresión que ejemplifica la teoría de Sergio Espinoza Proa, descrita en su libro sobre el arte del desierto en Zacatecas.[23]

La obra *Trensamiento de pedernal* de Ismael Guardado refleja la influencia del fuego como un catalizador de las emociones humanas, un tema recurrente en su obra. Sin embargo, el análisis detallado de sus piezas requiere considerar el carácter polisémico de los símbolos que utiliza. A través de su arte, Guardado explora la dualidad de la vida y la muerte, el poder y la fuerza de la naturaleza, la fecundidad y el placer, así como el gozo y el desamparo.

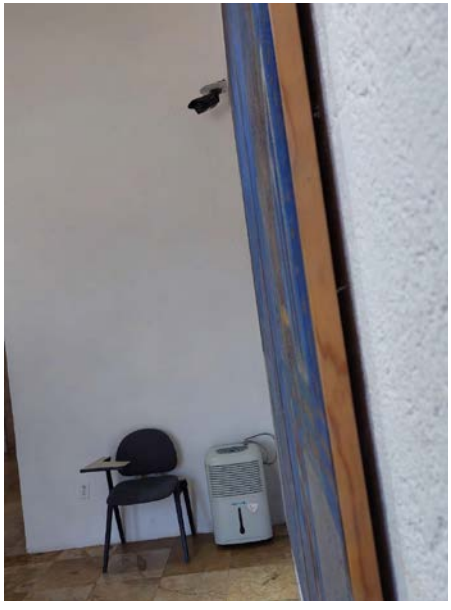
Por otra parte, en lo que se refiere a la iconología detrás de los trazos de esta obra se pueden realizar distintas conjeturas a partir del título: el pedernal en La Biblia es un símbolo de fuego divino, pero también es un símbolo de la energía y la fuerza. El

[22] Raquel Tibol. *Ismael Guardado: Presencia gráfica, retrospectiva*, Exposición en Galería Metropolitana, 1987, pág. 21. El catálogo no cuenta con número de paginación, sin embargo, contando desde la página donde se encuentra el índice esta referencia a las ideas de la crítica de arte se encuentra en la página 21.

[23] Sergio Espinosa Proa propone esta teoría para el arte en Zacatecas, la cual no se refiere a creación estética en un medio ecológicamente árido, sino a la obra que teológicamente se ha presentado en condiciones sociales específicamente difíciles y que no pueden ser sometidas, es decir, la característica principal del arte abstracto entre los zacatecanos. Sergio Espinosa Proa. *Del arte del desierto*, 1ª ed., Zacatecas, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Zacatecas/Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde", 2006, págs. 8-19.

pedernal, al ser *trenzado* puede reflejar la resistencia o intentar convertir un material conocido por su dureza en un objeto maleable. Pero es que el pedernal trenzado va más allá de los objetos, el pedernal se caracteriza también por su capacidad para producir chispas cuando es golpeado, lo cual puede simbolizar la chispa creativa: el acto de golpear el pedernal para generar chispas puede asociarse metafóricamente con el proceso creativo.

Figura 3. Ismael Guardado, *Trensamiento de pedernal*, 2001



Técnica mixta sobre tela, 188 x 178 cm. Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", sala de los zacatecanos, vista lateral derecha. En esta vista frontal se puede observar la museografía en la que se encuentra la obra, así como el mobiliario, entre lo que destaca un mesabanco, un deshumidificador y una cámara vigilante.

Fotografía: Ana Cristina Gurrola Robledo.

En este sentido, y haciendo alusión a la característica de Ismael Guardado por representar las piedras, rocas, lo inamovible y pétreo en relación con las connotaciones de memoria y legado, especialmente cuando las ha utilizado en monumentos conmemorativos o lugares históricos, considero que este pedernal azul con tintes grises también hace una referencia a esta condición del artis-

ta y su conexión con la naturaleza y los cimientos. Por ejemplo, en la conexión con sus propios cimientos en relación con su infancia en Ojocaliente, ayudando a su padre, y también a sus estancias en la Academia de San Carlos y en Japón.

Figura 4. Ismael Guardado, *Trensamiento de pedernal*, 2001

Técnica mixta sobre tela, 188 x 178 cm (detalle). Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", sala de los zacatecanos. En este detalle se pueden observar las figuras, predominantemente en tonos azules oscuros, negros o pardos.

Fotografía: Ana Cristina Gurrola Robledo.

Conclusiones

Yo siempre busco que la obra me sorprenda antes que al espectador.
Pienso que la obra nunca está terminada sino hasta que
el espectador viaja a través de ella y llega a su muy particular
destino, único e irrepetible Ismael Guardado[24]

[24] Jorge Espinoza Fernández (ed.). "Catálogo Ismael Guardado. Obra reciente", *Revista Arte Hoy Galería Coyoacán*, Vol. 12, p. 1, 2016. pág. 4.

En la historia del arte moderno latinoamericano, especialmente en el contexto de artistas como Ismael Guardado, la relación entre el arte academicista y la tradicionalidad ha sido innegable. La convergencia entre el arte y el entorno social se ha entrelazado en la narrativa de este período, donde el arte no sólo refleja la realidad, sino que también busca transformarla.

En este sentido, la obra de Guardado no es sólo una manifestación estética, sino también un reflejo en el que se puede observar la exploración transcultural que relaciona la tríada: arte, historia y tradiciones, las cuales necesitan una interpretación más dinámica para comprender las realidades contemporáneas de la creación. Más aún en el caso de Zacatecas. Tal y como lo expresa Joan M. Minguet Batllori: "La opinión del crítico (de arte) no es un juicio histórico, o diacrónico, del pasado, sino del presente".[25]

Finalmente, considero que la obra de Ismael Guardado trasciende las fronteras geográficas y temporales para convertirse en un testimonio de la capacidad del arte para divergir las limitaciones del tiempo y el espacio, y para ofrecer una ventana a la complejidad de la experiencia humana en un mundo en constante cambio. Por lo que la obra del artista zacatecano es una visión del mundo que se expresa en materiales plásticos, los cuales no son objetos aislados y descontextualizados de la época concreta en que se vivió en México durante la segunda mitad del siglo XX, sino que son una muestra de un sistema complejo de ideologías, intereses, condicionantes mediante las expresiones no figurativas.

Reconocer que la obra de Ismael Guardado se basa en sus texturas y es polisémica, multifacética y divergente, resulta fácil, pero a su vez, ambiguo, puesto que es un artista plástico como él mismo manifiesta: "Del campo, pero de todos los campos".[26] Esta premisa la expresa en la pintura aquí descrita, puesto que el pedernal en el arte como símbolo es portador de significados que van más allá de su función física. Su presencia evoca una rica red de asociaciones simbólicas

[25] Joan Minguet. "De la crítica de arte a la práctica curatorial: algunas reflexiones", *Disturbis*, Vol. 8, no. 1, 2010. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5184219 (Consultada el 12 de enero de 2024).

[26] Ismael Guardado, en Graciela Kartofel, *Opus cit.*, pág. 19.

que invitan a la reflexión sobre la naturaleza humana, la creatividad, la resistencia y la conexión con nuestras raíces culturales.

Referencias bibliográficas

AMAAMF. Archivo del Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez".

AMAAMF. Fondo: Centro de documentación del MAAMF, Serie: Exposiciones temporales, Expediente de exposiciones temporales I, "Ismael Guardado, artista Visual: 50 años de producción", 19 de septiembre de 2012.

Catálogos

Guardado, Ismael. en *Revista de la Universidad de México*, ISSN 0185-1330, No. 44, 2007, págs. 57-68. https://www.revistadelauniversidad.mx/download/8bdffc9d-ee94-4bc9-be5e-931d4d351445

Guardado, Ismael. *Artistas Zacatecanos: Ismael Guardado*, en Irma Valerio (curadora), 2012. https://irmavaleriogalerias.com/artistas/ismael-guardado

Fotografía. Archivo Ana Cristina Gurrola Robledo

Bustamante, José Luis. *Voces del tiempo: Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*, págs. 12-13. México; Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde", 2007.

Del Conde, Teresa. *Ismael Guardado: La huella, el juego y el código visual*. Zacatecas: Gobierno del Estado, 1996. "Felguérez: los bordes de una trayectoria", Revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* Vol. 22, no. 77, 2000, págs. 251-262.

Espinoza Fernández, Jorge (ed.). "Catálogo Ismael Guardado. Obra reciente", *Revista Arte Hoy Galería Coyoacán*, Vol. 12, no. 1, 2016.

Espinosa Proa, Sergio. *Del arte del desierto*, págs. 8-19. Zacatecas: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Zacatecas/Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde", 2006.

Fuentes Mata, Irma. *Creación y expresión en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguerez*, pág. 230. Querétaro: Conaculta/Universidad Pedagógica Nacional/Universidad Autónoma de Querétaro, 2010.

Gallardo Cabrera, Salvador. "Ismael Guardado. La fuga de las formas", Revista de la Universidad de México, Vol. 44, no. 1, 2007. https://www.revistadelauniversidad.mx/download/db745137-6463-460d-bdd4-ab505e374801?filename = ismael-guardado-la-fuga-de-las-formas.

Gamboa Duarte, Sofía. *Travesía del arte contemporáneo en Zacatecas (2006-2010)*, págs. 75-76. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde", 2011.

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Herrera Lima, María. "El arte en México: autores, temas, problemas", *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* Vol. 23, no. 79, 2001, págs. 275-276.

Híjar, A. "Ideología, muralismo y muralistas. Crónicas. El Muralismo, producto de la Revolución mexicana en América", *Crónicas*, Vol. 14, no. 1, 2010. https://repositorio.unam.mx/contenidos/46730.

Kartofel, Graciela. *Ismael Guardado. Articulaciones sígnicas: Obra pública*, 2ª ed. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2009.

López Orozco, Leticia *et al*. "Problemática de la catalogación del Muralismo mexicano", *Revista Patrimonio: Economía Cultural y Educación para la Paz, (MEC-EDUPAZ)*, Vol. 14, no 7, 2018. https://repositorio.unam.mx/contenidos/4125081.

Luque, Antonio. "Bajo la roca", en Kartofel, Graciela. *Ismael Guardado. Articulaciones sígnicas: Obra pública*, 2ª ed., págs. 72-73. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, 2009.

Martínez, Orlando. "La tradición en la enseñanza de las artes plásticas", *El Artista*, Vol. 2, no. 1, noviembre, 2005, págs. 19-27.

Manrique, Jorge Alberto. "¿Es pintura la pintura moderna?", en *Una visión del arte y la historia*, pág. 55. México: UNAM-Instituto de Investigaciones estéticas, 1986.

Minguet, Joan. "De la crítica de arte a la práctica curatorial: Algunas reflexiones", *Disturbis*, Vol. 8, no. 1, 2010. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5184219

Muñoz, Alejandro *et al. Lo sereno y lo insólito*, pág. 39. Zacatecas: Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", 2003.

Rojas Osorio, Carlos. "Estética y hermenéutica en Gadamer", *Espiga*, Vol. 4, no. 7, 2003, pág. 19

Saavedra, Mario. "Ismael Guardado o el impulso de la creación multidisciplinaria", *Casadeltiempo*, Vol. 4, no. 30, 2014.

Tibol, Raquel. *Ismael Guardado: Presencia gráfica, retrospectiva*. Exposición en Galería Metropolitana, 1987.

Anatomie d'un Reve: Claude Weisbuch en el museo "Pedro Coronel"

Martina de Jesús Riva Palacio Villagrana

En el colegio jesuita, posteriormente dominico, construido en el siglo XVII, que a lo largo de su historia alguna vez ocupó funciones de vecindad e incluso cárcel, hoy guarda entre sus pasillos y habitaciones una amplia colección de arte internacional, entre las que destacan obras de artistas variados como Kandinsky, Picasso, Goya, Miró, Dalí y otros renombrados maestros de la plástica contemporánea; la colección permanente fue donada en su totalidad por el artista plástico zacatecano Pedro Coronel Arroyo, mismo del que recibe su nombre el museo.

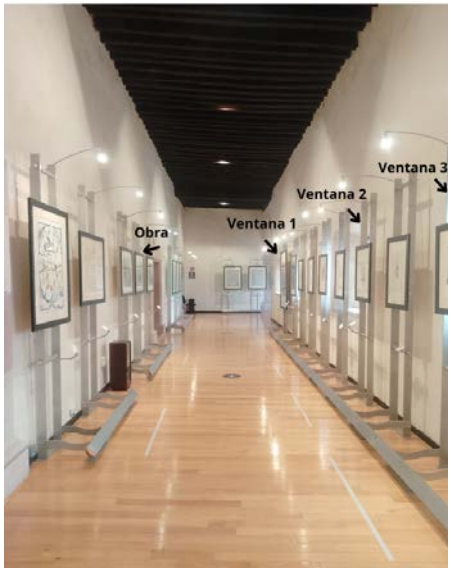
Dentro del edificio de la institución, en uno de sus pasillos interiores del segundo piso, se encuentran expuestas una serie de litografías de artistas que realizaron su obra durante el siglo XX; entre éstas se encuentra la obra realizada en 1978 en Francia por el artista plástico Claude Weisbuch con el nombre de *Anatomie d'un Reve*. Con un tamaño aproximado de 43.18 x 58.42 cm, ubicada, como ya mencioné, en el pasillo del lado izquierdo, sólo se puede apreciar al momento de entrar y salir de las salas, colocada con abundante luz natural ya que se encuentra frente de una ventana.

Figura 1. Claude Weisbuch, *Anatomie d'un Reve*, 2023

Grabado enmarcado con cristal donde se ve la ventana directa en el reflejo, museo "Pedro Coronel".

Fotografía: Martina Riva Palacio Villagrana.

Figura 2. Obra expuesta a la luz directa del sol, 2023, Zacatecas



Pasillo del museo "Pedro Coronel", Zacatezas.

Fotografía: Martina Riva Palacio Villagrana.

La obra: *Anatomie d'un Reve 1*

Al momento de comenzar la investigación para la realización de esta crítica me pude percatar de varias inconsistencias presentes en la ficha técnica brindada por el museo, entre las que se puede observar el nombre y el año; en el museo se encuentra bajo el nombre y año de *L'atelier (el taller)*, 1977, respectivamente. Esta información se le comunicó a la administración del museo para su conocimiento y su posterior modificación y corrección de la ficha técnica, dichas autoridades se comprometieron a realizar el cambio de la misma.

Figura 3. Ficha técnica del museo "Pedro Coronel", 2023, Zacatecas

Fotografía: Martina Riva Palacio Villagrana.

La disposición dentro del mismo museo, al encontrarse en un sitio en el que entra por las ventanas bastante luz natural, acompañada con su propia luz artificial que se encuentra sobre la instalación de la obra, resulta demasiado iluminada, disminuyendo el color de la litografía, la cual ya posee colores claros. Los detalles del fondo parecen desaparecer por la sobreexposición. Esto no sólo sucede en la obra a tratar, sino en la gran mayoría de las obras expuestas en los pasillos. Dependen de la cantidad de luz natural que reciben durante el transcurso del día; durante la disminución de ésta durante la tarde, contando principalmente con la iluminación artificial, los colores se magnifican y aumentan su intensidad.

Figura 4. Claude Weisbuch, *Anatomie d'un Reve*, 1978

Litografía 43.18 x 58.42 cm.
Fotografía: Cortesía de David Barnett Gallery, Milwaukee, Wisconsin.

Figura 5. Claude Weisbuch, *Anatomie d'un Reve* (*L"atelier* en el museo)

Detalle con la pérdida de líneas y color por la luz solar, museo "Pedro Coronel", Zacatecas.
Fotografía: Martina Riva Palacio Villagrana.

La ubicación estratégica de las piezas no se puede dar por sentado, la museografía de éste, al ubicar las obras que se poseen del artista en los pasillos, exponiéndolas junto con artistas del siglo XX, permite que los detalles sean apreciados con cuadros de medidas similares, dando lugar para explorar y apreciar el conjunto de su obra consecutivamente.

La técnica utilizada por Alois Senefelder para esta es la litografía, que apareció a finales del siglo XVII, con el objetivo de la reproducción de un dibujo o grabado que se realiza sobre la superficie de una piedra al estamparlo sobre papel, es muy utilizada en el arte por su bajo costo y facilidad para realizar varias copias, pero por consiguiente, puede fácilmente ser falsificada, por lo tanto, aparece un numeral de serie que pertenece a la serie; un ejemplo de esto se puede apreciar en *Anatomie d'un Reve* que posee el número 102/200.

Regresando a la técnica, a continuación, explicaré más extensamente el proceso para la producción. En un inicio es una piedra calcárea que se extrae de las canteras de Solnhofen (Baviera), compuesta en su gran mayoría por carbonato de calcio, que absorbe el agua fácilmente. Para la impresión la superficie de la roca debe ser lisa, con un grosor de no menos de 6 cm, que se corta en secciones rectangulares a las que se les pule y liman los bordes. En una de las caras se reproduce el dibujo con lápices grasos o resinosos (lápices jabonosos), después la piedra se cubre con talco, se moja con una solución de ácido acético y goma arábiga que tienen la intención de dar relieve y aumentar las propiedades refractarias de las grasas de los lápices respectivamente. Posteriormente, se comprime sobre la plancha en una hoja de papel para realizar la transferencia. Con el paso del tiempo y por practicidad, la piedra se cambió por planchas de zinc o aluminio, manteniéndose el mismo proceso. Además, la veta se fue terminando progresivamente.

Para las litografías en las que aparece color, como es el caso de la obra, se les otorga el nombre de cromolitografía. Se realiza en capas, cada una por cada color, por lo mismo el tiempo de producción es mayor. En el video publicado en YouTube en la que aparece todo el proceso de impresión en el taller de Weisbuch se pueda observar el paso del dibujo a las planchas de zinc, posteriormente se engrasaba la plancha y al terminar este proceso se lo entregan

a la persona que realiza la impresión, ésta lo entinta en distintas direcciones, limpia y pone talco, por último, se pasa la plancha a la prensa para plasmar la imagen.[1]

El artista Claude Weisbuch

Claude Weisbuch nació el 8 de febrero de 1927 en una pequeña ciudad francesa de Thionville en el noreste de Francia. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Nancy, después fue nombrado profesor de grabado en la Escuela de Bellas Artes de Saint-Étienne en 1953. Participó en exposiciones colectivas: para la Bienal de París, Salón de Otoño, los pintores testigos de su tiempo y los pintores grabadores franceses.

Desde 1957, fecha de su primera exposición en París, no cesó de exponer en el mundo entero: Europa, EE.UU. y Japón. Su obra está presente en las principales ferias de arte. Participó en varias exposiciones en grupo: Jeune Jeune peinture, Biennale de París, Ecole de París, Salon d'Automne, Peintres Témoins de leur Temps y Peintres Graveurs Français, donde fue nombrado miembro titular en 1968. Numerosos museos poseen sus obras.

Se dio a conocer tras recibir el Premio Anual de la Crítica en 1961 y se instaló en París, y desde 1968 es miembro titular de la Sociedad de Pintores-Grabadores Franceses. Recibe posteriormente varios reconocimientos por su trabajo, entre los cuales destacan, en 1987 la condecoración como caballero de Legión de Honor, la cual consiste en un símbolo de prestigio y honor que se otorga en diferentes categorías, como caballero, oficial, comandante, gran oficial y gran cruz; para recibirla se evalúa la trayectoria, méritos y contribuciones del individuo en distintas áreas y al recibir esta distinción se espera que el individuo continúe demostrando un alto nivel de integridad, liderazgo y servicio a la comunidad.

Se le continuó homenajeando en su momento, una muestra de esto es cuando en 2011 se le dedicó la primera retrospectiva a su obra en la Orangerie, en Versalles, en el dominio de madame Elisabeth. Su obra en este momento se encuentra en las colecciones del Centro Georges Pompidou de París; en los museos Stedelijk de Ámsterdam, el de

[1] L'estampe 67, *Réalisation d'estampes originales/Claude Weisbuch,* Vídeo, 2011, diciembre 29. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=zhzAqMinC0Q (consultado el 12 de mayo de 2024).

Arte Moderno de Nueva York y el Staaliche Graphische Sammlung de Munich, y en la colección personal del artista plástico Pedro Coronel que forma parte de la colección permanente del museo que lleva su nombre, expandiéndose así en todos los rincones de este mundo tan globalizado. Murió el 13 de abril de 2014 en París a la edad de 87.

Crítica

La traducción del francés al español del título de esta litografía es *Anatomía de un sueño*, surgen del mismo varias preguntas entre las que se encuentran las siguientes: ¿cuál es el tipo de sueño a plasmar?, es entonces el sueño aquel en el que nuestro cuerpo descansa alcanzando espacios dados por nuestro subconsciente, o es aquél en que se plasma como un punto a llegar. Nos deja más preguntas que respuestas: ¿lo que vemos es sólo la ilusión de un ser adormilado?

Desde mi perspectiva es una exploración de los estados de conciencia e inconsciencia que atraviesa el ser humano. En la figura central sus ojos están cerrados, una nariz alargada, su barba descuidada, su cabello se confunde con las sombras del fondo y con su expresión ambigua no se puede observar en un primer momento ningún tipo de sentimiento, sugiriendo la pérdida de identidad; nos presenta una obra en la que se muestra el rostro de un hombre con una expresión de sueño o ensimismamiento. Utiliza el contraste entre el negro y el blanco para crear un efecto de luz y sombra para resaltar los rasgos del personaje. La obra es un ejemplo de la maestría de Weisbuch en el manejo de la luz y la sombra, la capacidad de mostrar movimiento en un espacio plano.

¿Cuál es la figura principal? Sobre esto aparecen varias teorías entre las que destacan Anna Montalvo en su obra *Representació pictòrica de la música en l'obra de Joan Carandell* y Michael Fried en su libro *El lugar del espectador: Estética y orígenes de la pintura moderna*. Primero, acaso es aquella figura que está en el centro del cuadro; en segundo lugar, es la protagonista desde la generalidad en la que se espera que las figuras centrales; en un tercer puesto, es aquella que se encuentra en el centro; y por último podría ser la figura humana que parece acercarse al pintor o es el fondo repleto de figuras sin terminar que parecen ser parte de otros trabajos del artista como lo son *Passacaille pour Violon Solo, Sonate Violinist on*

Stage with Backdrop, L'atelier du peintre y *La Chute* (figuras de la 7 a 9, respectivamente).

Figuras 6 y 7. Claude Weisbuch, *Anatomie d'un Reve*

Grabado enmarcado y detalle del movimiento en la vestidura. Museo "Pedro Coronel" Fotografías: Martina Riva Palacio Villagrana.

Weisbuch nos presenta en todo su trabajo abundante movimiento, es de hecho una de las características de su obra, creadas tratando de exponer la vida a base de sus personajes: arlequines, payasos, escenas ecuestres y músicos, especialmente los violonchelistas y violinistas, que son sus obras más reconocidas, pues al ser apasionado de la historia, mitología y la literatura, éstos son los eventos que plasma en su trabajo. Algunos de ejemplos de esto serían los siguientes, de los cuales el primera está presente en el mismo museo.

Figura 8. Claude Weisbuch, *Sonate Violinist on Stage with Backdrop*, 1979, archivo Galería David Barnett

Fotografía: Cortesía de David Barnett Gallery, Milwaukee, Wisconsin.

"Me gusta el boceto, lo incompleto, la pintura llena de misterio",[2] dicho por el artista sobre su estilo en su entrevista más reconocida, pero de la cual se desconoce su autor original o el primer espacio en el que fue publicado, apareciendo en múltiples sitios web principalmente de galerías donde se puede encontrar con mayor facilidad su biografía. Regresando, el autor muestra claras influencias de Jacques Clot, Rembrandt, Lautrec y Daumier, entre los más reconocidos. Son tan detallados sus grabados que puedo decir con seguridad que la posición de las manos es tan exacta que

[2] Claude Weisbuch, entrevista. Claude Weisbuch/Galerie Taménaga, Galerie Taménaga, 2022, 25 octubre. https://www.tamenaga.com/en/artist/324/#:~:text=Claude%20Weisbuch%20is%20a%20French,Fine%20Arts%20in%20Saint%20Etienne (consultado el 13 de mayo de 2023).

se podría pasar por una fotografía tomada con sobre exposición, debido a los brazos, donde se crea una sombra de movimiento generando una atmósfera para la apreciación estética.

Figura 9. Claude Weisbuch, *L'atelier du peintre*, 1978

Litografía. Museo "Pedro Coronel", Zacatecas.
Fotografía: Martina Riva Palacio Villagrana.

En su estilo mantiene colores ocres, tierra y claros, usualmente conocidos como pastel para la impresión de su obra, manteniendo una gama poco amplia de los colores que llegó a utilizar, para evocar una sensación de comodidad, familiaridad; también evoca sentimientos complejos por las expresiones de sus figuras principales que parecen poseer emociones incómodas; a su vez el estilo es único, con una gama de colores rica y cálida, comparable a la de Rembrandt, en el cual mezcla escenas cotidianas vistas más claramente en los dibujos y bocetos llamados taquigrafía por Rosenberg, que se puede observar en su dibujo *Cristo con sus discípulos y la mujer sangrante* y *Mujer joven en su baño*.[3]

[3] Rembrandt Van Rijn. *Cristo con sus discípulos y la mujer sangrante*, pluma y tinta café, 6x6 cm, 1658, Colección: Museo Albertina, Viena, Austria.

La fluidez de la línea y la creación de movimiento son aun más vigorosas que en las obras del mismo Rembrandt, con una distinta técnica que no sea tinta sobre papel, con sus líneas que se extienden más allá del término de los objetos, pero completamente seguras de su dirección y curvas pronunciadas. Su creatividad en la composición es asombrosa y parece tener infinitas posibilidades de variación y visión.[4]

La experiencia estética de la obra está relacionada con la utilización de su maestría en la técnica de aguafuerte para crear una imagen que captura la intensidad de la vida humana. Sus figuras, ya sean apasionados violinistas, actores volátiles o retratos cargados de intensidad silenciosa, están representadas con una línea suave y aterciopelada característica del aguafuerte. La energía única que impregna sus obras refleja la expresión apasionada de la humanidad.

En cuanto al grabador, Claude Weisbuch, aunque no se asocia directamente con un movimiento específico, su práctica del grabado y su enfoque en retratos de artistas de ópera y teatro lo hicieron destacar. Weisbuch se inspiraba en su entorno cotidiano y a menudo dejaba una gran parte de la superficie vacía en sus obras, creando un aspecto *inacabado* característico, su estilo único lo distingue en el panorama artístico francés del siglo XX.

En el arte del siglo XX, en Francia, se desarrollaron varios movimientos artísticos que dejaron una huella significativa, como ya mencioné en los párrafos anteriores, Weisbuch no se adhiere a ninguna de las vanguardias presentes, pero toma algunos puntos de ellas como el expresionismo. A continuación, resumiré algunos de los puntos más destacados de los movimientos contemporáneos de dicho artista, principalmente para un contexto general del mismo

1. Expresionismo (1905-1933): Emil Nolde y Käthe Kollwitz son exponentes importantes de este movimiento. El expresionismo buscaba representar emociones y experiencias internas a través de formas distorsionadas y colores intensos.

[4] Sevilhano-Martinez, F. "La comparación de imágenes en la discusión de atribución: el caso del 'Retrato de joven con cadena de oro' de Rembrandt van Rijn del Museu de Arte de São Paulo", *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, Nos. 8-9, págs. 91-127. https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica/article/view/92196 (consultado el 13 de mayo de 2023).

2. Dadaísmo y surrealismo (1916-1945): el dadaísmo, liderado por Marcel Duchamp, Picabia y Man Ray, desafió las convenciones artísticas. Luego, el italiano G. De Chirico anunció el surrealismo, que exploraba lo irracional y lo onírico.
3. Arte Abstracto (1940-1960): en París, la exposición de "J. Pollock y la nueva pintura americana" forma la nueva ruta para los artistas que forman parte de la escuela expresionista abstracta como M. Rotko, Reinhardt, Newman y Bacon.

Del movimiento colocado en bajo el número uno (Expresionismo) es al que más se acoplan las obras de nuestro ya tratado pintor. Para concluir esta crítica, éste es un proceso para comprender a través del análisis, interpretación y descripción de la obra, lo que el artista quiso dar a entender en su momento de creación, además de las propias sensaciones obtenidas al momento de la observación.

Dar una conclusión a este texto adquiere una dificultad por sí misma, como ya mencioné me es complicado identificar una sola emoción que se desprenda de la apreciación de la obra, puedo expresar mi admiración por el trabajo realizado en sus obras, tanto las que pude observar en persona como las que conocí durante la investigación realizada. Es un trabajo en donde se aborda la curaduría del espacio museográfico de su colección en el tan reconocido museo "Pedro Coronel" en Zacatecas: el recorrido de Weisbuch, en un país donde no es tan ampliamente conocido como sucede en el continente europeo, para darle la importancia que su obra merece.

Referencias bibliográficas

Castro Cobos, M.A. *Estudio y aplicación de matices alternativas en la litografía artística. (Un homenaje a Senefelder 200 años después de su descubrimiento 1796 -1996).* Tesis de doctorado: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, España, 1996.

Duran, C. "La litografía hoy: A dos siglos de distancia", *Primera Época,* No. 27, Año 9, México, 1998.

France. Movimientos artísticos en Francia, 2022, 21 diciembre. https://www.france.fr/es/actualidad/articulo/movimientos-artisticos-francia.

Fried, M. *El lugar del espectador: Estética y orígenes de la pintura moderna*, trad. Amaya Bozal. Madrid: Editorial Antonio Machado, 2000.

González, J. El estilo de bocetos y dibujos de Rembrandt, 2020, 8 octubre, ttamayo.com. https://www.ttamayo.com/2020/10/bocetos-dibujos-de-rembrandt/.

L'estampe 67. Réalisation d'estampes originales/Claude Weisbuch, Vídeo, 2011, diciembre 29. https://www.youtube.com/watch?v=zhzAqMinC0Q

Montalbo, S.A. *Representació pictòrica de la música en l'obra de Joan Carandell.* Tesis de doctorado en Historia del Arte: Universidad de Barcelona, 2014.

Sevilhano Martinez, F. "La comparación de imágenes en la discusión de atribución: El caso del 'Retrato de joven con cadena de oro' de Rembrandt van Rijn del Museu de Arte de São Paulo", *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, núms. 8-9, págs. 91-127. https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica/article/view/92196.

Turismo del estado de Zacatecas. Museos al detalle, Zacatecas ¡Deslumbrante! Zacatecas Travel, s/f. https://www.zacatecastravel.com/detalle_museo.php?museo=2.

Weisbuch, Claude; Weisbuch Galerie Taménaga y Galerie Taménaga, 2022. https://www.tamenaga.com/en/artist/324/#:~:text=Claude%20Weisbuch%20is%20a%20French,Fine%20Arts%20in%20Saint%20Etienne

Weisbuch, Claude y Art Lorrain. https://artlorrain.com/claude-weisbuch.

La interrogación de la duda: Una exploración artística de Omar Rodriguez-Graham en el Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez"

Leticia Flores Sánchez

En el vasto y ecléctico panorama del Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez" (MAAMF), la obra de Omar Rodriguez-Graham se destaca como una propuesta artística única y profundamente intrigante. Durante el mes de diciembre de 2023, el museo presentó su colección titulada *La interrogación de la duda*, una exhibición que invita a los espectadores a embarcarse en un viaje visual y emocional a través de la exploración de la incertidumbre y la reflexión existencial. Esta colección no sólo resalta la destreza técnica del artista, sino que también subraya su capacidad para capturar y representar la complejidad de la experiencia humana mediante el uso de formas abstractas, colores vibrantes y composiciones dinámicas. Desafía las percepciones convencionales y fomenta un diálogo introspectivo entre la obra y el espectador, animando a una reflexión profunda sobre la naturaleza de la duda y la búsqueda de significado en un mundo cada vez más incierto.

Enmarcada en el contexto del prestigioso museo, la última colección del artista adquiere un significado adicional, posicionando a Rodriguez-Graham como una figura prominente en el arte contemporáneo y resaltando la continua relevancia del arte abstracto como medio para expresar las complejidades de la vida moderna; a lo largo de este texto exploraremos algunas de ellas para la comprensión, tanto de su obra como del artista mismo.

Figura 1. Omar Rodriguez-Graham, *Sin título*, 2023

Acrílico, tinta y pastel de óleo sobre papel, 41 x 31 cm. Museo de arte abstracto "Manuel Felguérez". Fotografía: Leticia Sánchez.

Esta pintura, de dimensiones modestas (41 x 31 cm), se encuentra estratégicamente ubicada en la entrada de la exposición. Sin embargo, su tamaño comparativamente pequeño puede resultar eclipsado por la presencia abrumadora de las obras monumentales que la rodean, corriendo el riesgo de pasar desapercibida para el visitante apresurado. A pesar de su escala, la ubicación de la obra sugiere una importancia que podría no ser inmediatamente evidente, invitando a quienes la observan a detenerse y apreciar los detalles que podrían perderse en una mirada fugaz.

Figura 2. Omar Rodriguez-Graham, *Sin título*, 2023

Acrílico, tinta y pastel de óleo sobre papel, 105 x 75 cm. Museo de arte abstracto "Manuel Felguérez".

Fotografía: Leticia Sánchez.

La técnica y los materiales utilizados por Rodriguez-Graham revelan una atención meticulosa a la tradición artística. La pintura, realizada en acrílico, tinta y pastel de óleo sobre papel, refleja un enfoque calculado que recuerda a los pintores del Renacimiento debido a la combinación de técnicas precisas, la meticulosa atención al detalle, el uso calculado de materiales diversos para lograr efectos visuales complejos y una profunda conexión con la tradición artística. Estos elementos demuestran un enfoque riguroso y reflexivo en la creación de sus obras, características que fueron fundamentales en el arte renacentista.[1] En un diálogo consciente con la historia del arte, el artista asigna con precisión colores, tex-

[1] Clark Kenneth, *El Renacimiento,* España, Editorial Debate, 1986.

turas y técnicas a áreas específicas, construyendo cada plano con una destreza técnica impresionante.

La selección de materiales en la pintura de Omar Rodriguez-Graham se destaca por su versatilidad, permitiendo una amplia gama de técnicas y efectos visuales. Estos materiales contribuyen a la creación de texturas únicas, agregando profundidad y riqueza visual a la obra. La integración específica de cada parte desempeña un papel crucial en la composición, permitiendo la creación de líneas precisas, áreas extensas y capas de texturas.

Utilizando acrílico, Rodriguez-Graham aplica múltiples capas para crear texturas ricas y una sensación de tridimensionalidad y movimiento. La técnica de veladuras con acrílico, al diluir el material, genera transparencias que permiten ver los elementos inferiores, creando una interacción compleja entre colores y formas. Con tinta, se logran líneas nítidas y contornos precisos que delinean figuras abstractas u orgánicas, mientras que técnicas de lavado con tinta añaden una dimensión etérea y gradientes suaves. Los pasteles de óleo, por su parte, permiten la mezcla y el difuminado directamente sobre el papel, creando transiciones suaves de color y un acabado aterciopelado. La superposición de colores con pasteles de óleo facilita la exploración de contrastes y armonías cromáticas, produciendo efectos visuales vibrantes y dinámicos.

Estos métodos técnicos se combinan para producir una gama de efectos visuales que enriquecen la experiencia del espectador. La interacción de capas y técnicas diferentes genera una textura visual compleja, sugiriendo profundidad y tridimensionalidad. El contraste entre colores vibrantes y saturados del acrílico, las tonalidades suaves y difusas de la tinta, y los pasteles de óleo crean una tensión visual que refleja el tema de duda e incertidumbre. Además, las líneas fluidas y contornos definidos de la tinta, junto con las formas abstractas del acrílico y el pastel de óleo, aportan una sensación de movimiento y energía a las composiciones. La transparencia y luminosidad logradas a través de técnicas de veladura y lavado añaden una dimensión luminosa, simbolizando claridad emergente en medio de la duda y enriqueciendo la narrativa visual de la colección.[2]

[2] Michael Wertheimer, *Max Wertheimer and Gestalt Theory*, USA, Taylor & Francis, 2017.

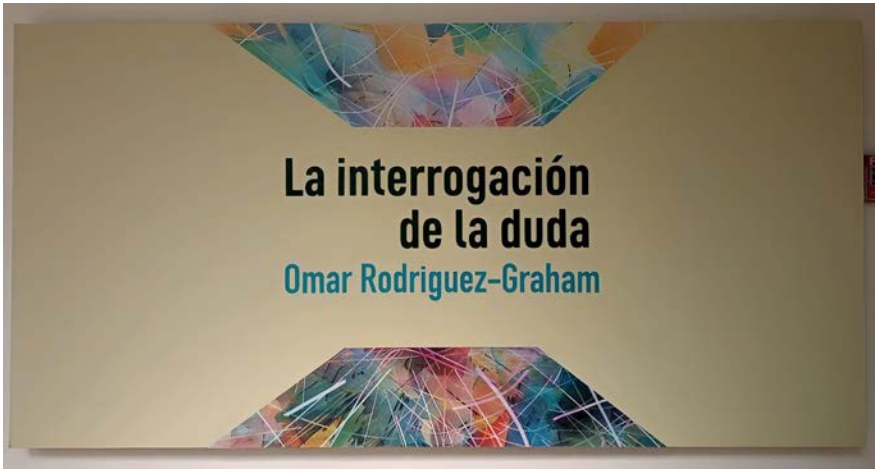
Figura 3. Exposición *La interrogación de la duda* de Omar Rodriguez-Graham, 2023

Museo de arte abstracto "Manuel Felguérez", sala 1, Zacatecas.
Fotografía: Leticia Sánchez.

Además, la combinación de acrílico y pastel de óleo proporciona una paleta cromática vibrante y la durabilidad de los materiales sugiere la consideración del artista no sólo por la expresión inmediata, sino también por la preservación a largo plazo de su obra. En conjunto, estos materiales hacen que la pintura de Rodriguez-Graham sea única y expresiva, enriqueciendo tanto la experiencia técnica como estética del espectador.

A pesar de su enfoque metódico, Rodriguez-Graham incorpora momentos de improvisación durante la creación de la obra. Este enfoque experimental se manifiesta en la aplicación de la pintura al óleo, donde el artista busca nuevas formas de expresión en cada pasaje de la imagen. Estos elementos de improvisación no sólo añaden una nueva expresión de vitalidad y emoción a la obra, sino que también establecen una conexión contemporánea con la tradición.

Figura 4. Cartel de la exposición de Omar Rodriguez-Graham



Museo de arte abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas.
Fotografía: Leticia Sánchez.

Figuras 5 y 6. Omar Rodriguez-Graham, *Sin título*, 2023

Acrílico, tinta y pastel de óleo sobre papel, 41 x 31 cm. Museo de arte abstracto "Manuel Felguérez".
Fotografía: Leticia Sánchez.

La interrogación de la duda no es únicamente es el título de la exposición, sino también una clave para entender la obra de Rodriguez-Graham. La expresión sugiere una acción activa y reflexiva hacia la duda, invitando al espectador a cuestionar, explorar y comprender la incertidumbre en lugar de aceptarla pasivamente. Este tema se revela como un hilo conductor a lo largo de la colección, dotando a la obra de una profundidad conceptual que va más allá de la estética visual.

La sala temporal que alberga estas creaciones es un escenario único en sí mismo. Antiguamente un edificio religioso, posteriormente cárcel hasta su transformación en museo, la sala 1 agrega una capa adicional de complejidad a la experiencia visual. Este espacio, con sus acertijos visuales que generan la sensación de observar las pinturas desde ángulos siempre cambiantes, crea un contexto único para la apreciación artística; en esta imagen se pueden apreciar también los ángulos de luz provenientes de la parte superior, así como algunos de los efectos visuales del lugar.

Figura 7. Exposición *La interrogación de la duda* de Omar Rodriguez-Graham, 2023

Museo de arte abstracto "Manuel Felguérez", sala 1, Zacatecas.
Fotografía: Leticia Sánchez.

Es importante expresar agradecimiento al Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez" por el excepcional servicio y dedicación demostrados en la preparación de la exposición *La interrogación de la duda* de Omar Rodriguez-Graham. La calidad y profesionalismo exhibidos por el equipo del museo han sido fundamentales para crear una experiencia artística única y enriquecedora. Desde la disposición cuidadosa de cada obra hasta la creación de un ambiente acogedor en la sala 1, el museo ha demostrado un compromiso excepcional con la difusión y apreciación del arte. Este proyecto no sólo ha sido un testimonio del talento artístico de Rodriguez-Graham, sino también de la habilidad del museo para potenciar y resaltar cada detalle de la exposición.

Agradezco profundamente la oportunidad de asistir a la inauguración de la exposición *La interrogación de la duda* de Omar Rodriguez-Graham. La organización meticulosa y el cuidado en la disposición de cada obra demuestran un compromiso excepcional con la difusión y apreciación del arte contemporáneo. El equipo del museo ha logrado crear un ambiente acogedor y estimulante que invita a la reflexión y al deleite estético. Cada detalle, desde la iluminación hasta la disposición espacial ha sido cuidadosamente considerado para potenciar la experiencia del visitante.[3]

La exposición no sólo destaca el talento artístico de Rodriguez-Graham, sino que también pone de manifiesto la capacidad del museo para realzar y contextualizar cada pieza de manera que su impacto visual y emocional se maximice. La interacción entre las obras y el espacio expositivo añade una capa adicional de profundidad a la experiencia, permitiendo a los espectadores una inmersión total en la propuesta artística. Su trabajo ha sido fundamental para el éxito de esta exposición, y su compromiso con la excelencia se refleja en cada aspecto del evento. Este evento ha enriquecido significativamente nuestra comunidad, proporcionando una plataforma para el diálogo y la reflexión en torno al arte contempo-

[3] Gobierno del estado de Zacatecas. "Inauguran exposiciones de Pascual Hijuelos y Omar Rodríguez-Graham en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez", 2023, 16 de diciembre. https://www.zacatecas.gob.mx/inauguran-exposiciones-de-pascual-hijuelos-y-omar-rodriguez-graham-en-el-museo-de-arte-abstracto-manuel-felguerez/ (consultado el 24 de enero de 2024).

ráneo. La exposición ha fomentado una mayor apreciación por el arte abstracto y ha inspirado a muchos a explorar nuevas formas de expresión y pensamiento.

El centro de interés en la obra de Rodriguez-Graham recae en la vibrante paleta de colores y las pequeñas líneas que se dispersan sobre fondos de tonalidades variadas. Estas líneas, presentes en toda la colección, constituyen el elemento más representativo de la exposición, creando una sensación de movimiento constante y conectando visualmente cada obra.[4]

Figura 8. Omar Rodriguez-Graham, *Sin título*, 2023

Acrílico, tinta y pastel de óleo sobre papel, 41 x 31 cm. Museo de arte abstracto "Manuel Felguérez". Fotografía: Leticia Sánchez.

[4] Rudolf Arnheim. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, España, Alianza Editorial, 1999.

La sensación de calidez que emana de las pinturas se convierte en un abrazo visual que acoge al espectador en un ambiente reconfortante y tranquilo. La elección sabia de colores cálidos y naturales crea una paleta que resplandece con tonos tierra, ocres y amarillos, transmitiendo una sensación de serenidad y conexión con la naturaleza. Estos tonos, reminiscentes de los colores del atardecer o de una fogata en una noche apacible, infunden a las obras con una calidez palpable. La combinación de colores no sólo evoca una sensación de familiaridad, sino que también suscita emociones positivas, generando una atmósfera que invita a la contemplación y al deleite estético.[5]

Figura 9. Exposición *La interrogación de la duda* de Omar Rodriguez-Graham, 2023

Museo de arte abstracto "Manuel Felguérez", sala 1, Zacatecas.
Fotografía: Leticia Sánchez.

[5] Johann Wolfgang von Goethe. *Teoría de los colores*, España, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 1949.

La psicología del arte explica que los colores cálidos y naturales utilizados en las pinturas pueden evocar sensaciones de calidez y confort a través de varias teorías. Theodor Lipps, con su concepto de Einfühlung (empatía estética), sugiere que proyectamos nuestras propias emociones en las obras de arte, lo que nos hace sentir físicamente cálidos y emocionalmente acogidos por tonos como el amarillo y el ocre. Johann Wolfgang von Goethe, en su "Teoría de los colores", y Rudolf Arnheim, en "Arte y percepción visual", sostienen que estos colores inducen sentimientos de alegría y bienestar. Los psicólogos de la Gestalt, como Max Wertheimer, argumentan que la percepción de colores cálidos como un todo armonioso contribuye a una experiencia visual reconfortante.[6]

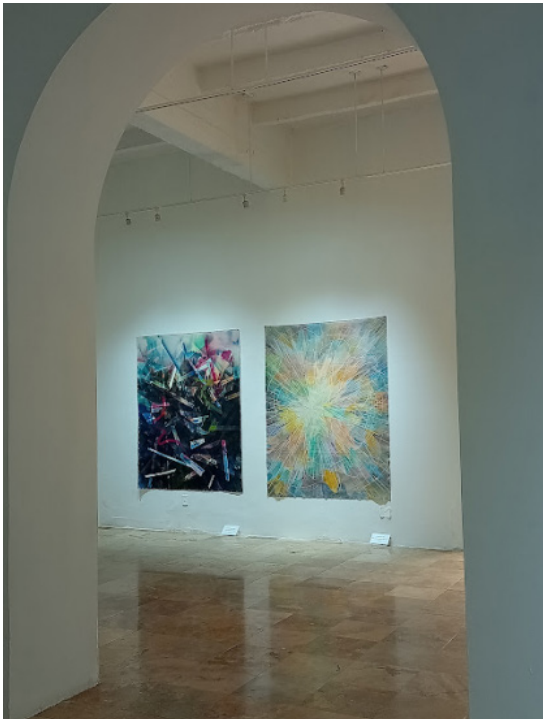
Frank H. Mahnke, en *Color, Environment, and Human Response*, explica que los colores cálidos se acercan visualmente, creando una atmósfera íntima. Wassily Kandinsky y Carl Jung también aportan que los colores cálidos pueden simbolizar la energía vital y el confort emocional. En conjunto, estas teorías explican cómo la elección de colores cálidos en una obra de arte puede generar una atmósfera de serenidad y conexión emocional, invitando al espectador a la contemplación y al deleite estético.[7] Esta emanación de calidez, arraigada en la elección cromática del artista, establece una conexión emocional entre la obra y el observador, creando una experiencia visual que va más allá de lo estético para convertirse en una expresión tangible de confort y armonía.

Aunque las pinturas más pequeñas pueden perderse en el contexto de las obras de mayor tamaño, representan, paradójicamente, uno de los aspectos más destacados de la exposición. Personalmente, estas pinturas suscitaron en mí una introspección inusual. Me encontré cuestionando no sólo la composición y el color, sino también el sonido que podrían evocar. Las melodías familiares se entrelazan con imágenes en movimiento que parecían pertenecer a recuerdos ajenos, creando una experiencia multisensorial y emocionalmente evocadora.

[6] Theodor, Lipps. *El humor y lo cómico: Un estudio estético-psicológico*, España, Herder, 2015.
[7] Frank H. Mahnke. *Color, Environment and Human Response. An Interdisciplinary Understanding of Color and its Use as a Befeneficial Element in the Design of the Architectural Environtment,* EUA, Wiley-Blackwell, 1996.

La importancia de otorgar una ubicación estratégica a las piezas de dimensiones modestas dentro de una exposición no puede subestimarse. Si bien la grandeza de las obras monumentales puede captar la atención inicial del visitante, las piezas más pequeñas merecen una consideración consciente. Ubicar estas obras en lugares más destacados no sólo permite que su singularidad y detalle sean apreciados, sino que también evita que se pierdan entre las creaciones más imponentes. La disposición cuidadosa de las piezas pequeñas no sólo mejora su visibilidad, sino que también proporciona una experiencia más equitativa para el espectador, permitiéndole explorar cada obra con la misma atención.

Figura 10. Exposición *La interrogación de la duda* de Omar Rodriguez-Graham, 2023



Museo de arte abstracto "Manuel Felguérez", sala 1, Zacatecas.
Fotografía: Leticia Sánchez.

Este enfoque analizado, no sólo resalta la diversidad en tamaño y formato, sino que también contribuye a una apreciación más completa y enriquecedora de la exposición en su conjunto. La ubicación estratégica de las piezas pequeñas se convierte así en una consideración crucial para garantizar que cada obra, independientemente de su tamaño, tenga la oportunidad de comunicar su impacto único al público.

En el fascinante encuentro con una pintura, la capacidad de evocar emociones intensas puede tener tanto aspectos positivos como negativos. Por un lado, experimentar una conexión emocional profunda con una obra de arte puede ser gratificante y enriquecedor. Estas emociones pueden ofrecer una experiencia visceral y transformadora, permitiendo que la obra trascienda el mero estímulo visual para convertirse en un canal emocional. La expresión de éstas puede generar reflexión, conexión personal y una apreciación más profunda de la experiencia artística. Sin embargo, esta misma intensidad también puede llevar consigo desafíos. Algunas obras pueden evocar recuerdos dolorosos o desencadenar respuestas emocionales abrumadoras, lo que podría ser percibido como negativo.

Figura 11. Exposición *La interrogación de la duda* de Omar Rodriguez-Graham, 2023

Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", sala 1, Zacatecas. Fotografía: Leticia Sánchez.

La subjetividad inherente a las emociones intensas en el arte subraya la complejidad de la experiencia estética, destacando que lo que puede ser profundamente conmovedor para algunos puede resultar abrumador para otros. En última instancia, la capacidad de una pintura para generar emociones es un recordatorio poderoso de la subjetividad y diversidad de la experiencia humana frente al arte.

Como punto final y en conclusión, la obra de Omar Rodriguez-Graham en *La interrogación de la duda* ofrece una síntesis fascinante entre la tradición artística y la contemporaneidad. A pesar de las desafiantes condiciones espaciales y la competencia con obras de mayor tamaño, estas pinturas pequeñas revelan su poder en su capacidad para provocar una conexión personal y resonancia emocional. La exposición no sólo presenta un ejercicio técnico notable, sino que también invita a los espectadores a explorar su propia relación con la incertidumbre, transformando la experiencia artística en un acto reflexivo y participativo.

Referencias bibliográficas

Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. España: Alianza Editorial, 1999.

Gobierno del estado de Zacatecas. "Inauguran exposiciones de Pascual Hijuelos y Omar Rodriguez-Graham en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez", 2023, 16 de diciembre. https://www.zacatecas.gob.mx/inauguran-exposiciones-de-pascual-hijuelos-y-omar-rodriguez-graham-en-el-museo-de-arte-abstracto-manuel-felguerez/ (consultado el 24 de enero de 2024).

Kenneth, Clark. *El renacimiento*. España: Editorial Debate, 1986.

Lipps, Theodor. *El humor y lo cómico: Un estudio estético-psicológico*. España, Herder, 2015.

Mahnke, Frank H. *Color, Environment and Human Response. An Interdisciplinary Understanding of Color and its Use as a Befeneficial Element in the Designo f the Architectural Environtment*. EUA: Wiley-Blackwell, 1996.

Von Goethe, Johann Wolfgang. *Teoría de los colores*. España: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 1949.

Wertheimer, Michael. *Max Wertheimer and Gestalt Theory*. USA: Taylor & Francis, 2017.

El trasfondo de una tempestad

Lesli Yanzet Campos Morales

Todos alguna vez hemos visto una obra de arte en alguna parte, al hacerlo puede que queramos averiguar su interpretación; cómo se manifiesta precisamente esa pintura en un sentido particular a nuestra vista. Con eso puede que saquemos una opinión de ese cuadro, dependiendo de algunas cosas: del lugar, la gama de colores, el ángulo en que se presenta y en cómo la relacionamos con algo conocido o desconocido; sin embargo, debemos tomar en cuenta otras características las cuales nos ayudaran a mirar con otros ojos esa pieza.

Lo importante es disfrutar de esta actividad, eso depende de nosotros, la manera en cómo lo percibimos, lo que nos transmite y hace sentir. Es algo muy parecido a cuando visualizamos un paisaje; puede que nos guste o disguste la imagen que presenciamos, existen opiniones únicas ante esto. Asimismo, este tema se basa en poder deleitarnos mejor al ver un dibujo, saber cosas tanto del autor, el material, una buena vista artística y tener algo de práctica. En caso de apenas iniciar en este campo, se puede hacer sin ningún problema, el punto es obtener experiencia y placer en analizar obras de arte.

Basándonos a lo anterior, el propósito de esto es ver y aplicar algunos aspectos a cómo distinguir y apreciar la labor artística, en algo más profesional y estético; caso aplicado en una pintura, tomando en cuenta sobre el mundo el cual está compuesto este tema y como cualquier persona lo puede interpretar. Hablaremos de un lienzo bastante nuevo y contemporáneo, llamado *La tempestad*, hecha en el año 2023, perteneciente al arte moderno y abstracto, por el artista Omar Rodriguez-Graham.

Para entender mejor la pintura diseccionemos en cuatro partes. Primero hay que tomar en consideración la información importante del artista y su enfoque en el arte. Segundo, examinar el espacio en que fue expuesto. Tercero, estudiar la imagen junto con sus posibles significados. Cuarto, dar un comentario breve respecto al lienzo basado en conclusiones, tratando de agudizar nuestra vista, la interpretación de nosotros y ver más que nada su *psique*.[1]

Tratar de interpretar de la mejor manera una obra requiere práctica y desarrollar un poco la habilidad para leer y comprender un cuadro. Buscamos y tratamos de apreciar esa pieza única en el mundo. Nosotros como críticos podemos disfrutar de este campo, siguiendo estos pasos para encontrar nuestra pintura favorita en una exposición. Pero primero debemos saber un poco de la historia de su creador.

Conociendo al artista

Para conocer bien una obra es necesario saber de su creador. Saber de la vida del pintor siempre nos ayuda a comprender el significado del cuadro, a dominar una idea. Omar Rodriguez-Graham es el autor de *La tempestad* y nació en México en 1978. Tuvo su licenciatura en la Universidad de Drew, Nueva Jersey, en artes en 2003. Pasó la maestría en Tules School, Pennsylvania, en 2005. Dentro de sus estudios en dos ocasiones obtuvo la beca de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca).[2] También produjo exhibiciones de manera individual y en grupo. Debutó en una exhibición grupal en 2003, con el nombre de exposición *The Brewster Project*. Desde ese año hasta estos veinte años después ha seguido produciendo su arte de una manera única e inigualable.[3]

A lo largo de su carrera ha tenido premios y reconocimientos, hasta ahora se suman en nueve, algunos por parte del Fonca

[1] La palabra *psique* viene del griego y significa alma. Este concepto se relaciona con la filosofía y la psicología. Por lo que usamos este concepto como una metáfora al descubrir el alma o esencia del artista y pintura.

[2] Omar Rodriguez-Graham. *Rodriguez-Graham*, s.f. http://www.rodriguez-graham.com/about (consultado el 15 de mayo de 2023).

[3] Anónimo. "Omar Rodriguez-Graham", *Arróniz, arte contemporáneo*, 2016. https://arroniz-arte.com/es/omar-rodriguez-graham/ (consultado el 15 de mayo de 2023).

y de manera internacional, entre éstos, ha presentado obras en: Estados Unidos, Europa, México, Colombia, Alemania, Italia, Venezuela, Singapur y Perú. También participó en colaboraciones de la colección Jumex y Space Collection.[4] En su página llega a mencionar su gusto e inspiración por el Arte renacentista, junto con su contexto histórico. El enfoque que aplica Omar es la razón por la cual improvisa y experimenta con las texturas, técnicas y la forma de aplicar la pintura. A lo que podemos considerar su firma en la parte del sentido dado e interpretación variado; nos referimos a cómo transmite las cosas. Así que la parte interesante en todo esto es el hecho de cómo hace su arte.

Cuando realiza una nueva pieza los bocetos son hechos de forma digital, prácticamente es un borrador de la obra en busca un equilibrio entre los colores y aspectos a su idea. En la manera de interpretar su trabajo podemos notar cómo aplica el color en el lienzo; trata de entrelazar las figuras y el movimiento. Una característica de Rodriguez-Graham es el contraste de colores llamativos, brillantes y fuertes. La gama de colores suele variar, dependiendo del tema al igual que los movimientos o las figuras. En pocas palabras, nos podemos referir a su toque tan único de hacer su trabajo como artista al jugar con las tonalidades.[5]

A lo largo de la trayectoria de Omar se puede analizar lo que quiere transmitir, algo conocido lo vuelve abstracto; hasta cierto punto lo deforma y transforma.[6] Busca esa conexión entre la realidad e imaginario, es por eso que no esconde nada y trata de hacer una conexión, haciendo que ese objeto cambie, pero a la vez tenga un recuerdo y esencia. Muestra una nueva realidad, agregando construcciones físicas y nuevas. Requiere que el público utilice sus sentidos de la vista y trate de identificar lo notable para ver lo misterioso.[7]

En algunas de las temáticas de las exhibiciones de Omar se nota el enfoque variado, basado en el origen o inicio del hombre

[4] *Ibidem.*

[5] *Ibidem.*

[6] En esta parte me gustaría considerar el hecho de no sólo de deformar y transformar un objeto. Analizando algunas de sus obras, el aspecto dado de un inicio a la imagen resultante cambia bastante, dándose como algo nunca antes visto, puede ser innovador y parte de una evolución.

[7] Omar Rodriguez-Graham. *Opera cit*. http://www.rodriguez-graham.com/about (consultado el 15 de mayo de 2023).

y el final con la muerte, también en la cultura mexicana, los conceptos filosóficos y la existencia o la misma cuestión de la vida. Sus exhibiciones más reconocidas son *El hombre al desnudo* en el Museo Nacional de Arte (México, 2014), la *XV Bienal de Pintura 'Rufino Tamayo'* en el Museo Tamayo (México, 2012) y *Bella y terca (Bella y testaruda)* en el Museo de Arte Moderno (México, 2010), por decir algunos.[8]

En una entrevista hecha por Regina Con Cossío, en donde Omar Rodriguez-Graham responde, pone en fijó su perspectiva ante el arte y su arte. La metodología que maneja es única debido a la historia de la pintura y la memoria. Busca elementos para estructurar y que esto quede como un registro de su misma mano. Su postura ante la narrativa en las obras es que las toma más como un suceso. Quiere que el espectador, al ver una de sus obras, tenga su propio significado o camino; puede que el objeto sea el mismo, pero cada persona le da un diferente valor. No obliga a que todo el público piense en una narrativa, algo mecánico o tema específico, sino a que cada uno cree su mensaje. Considera que él, como pintor, tiene una realidad la cual influye, pero también, cada persona tiene su realidad de diferente forma dependiendo lo que pase a su alrededor de cada sujeto y sucesos.[9]

Omar comprende que la memoria de cada persona lo puede recordar de manera diferente por las técnicas. Nuestra memoria fotográfica hace que conectemos ciertas imágenes de los cuales se pueden hacer referencia, de hecho, por el mismo objeto del cual se inventó. Esto puede ser un descubrimiento nuevo o conocido e interpretado de diferente manera, pero cada persona sabe de qué se trata ese concepto. Va más relacionado con cómo percibes, recibes y recuerdas. Mostrando un poco a lo que nos referimos, es momento de ver *La tempestad* (figura 1).

[8] *Ibidem.*

[9] Regina de Cossío. *Memoria e historia en la pintura. Entrevista con Omar Rodríguez-Graham*, Sybaris Collection, 2022. https://www.sybariscollection.com/interviews/omar-rodriguez-graham/ (consultado el 15 de mayo de 2023).

Figura 1. Omar Rodríguez-Graham, *La tempestad,* 2023

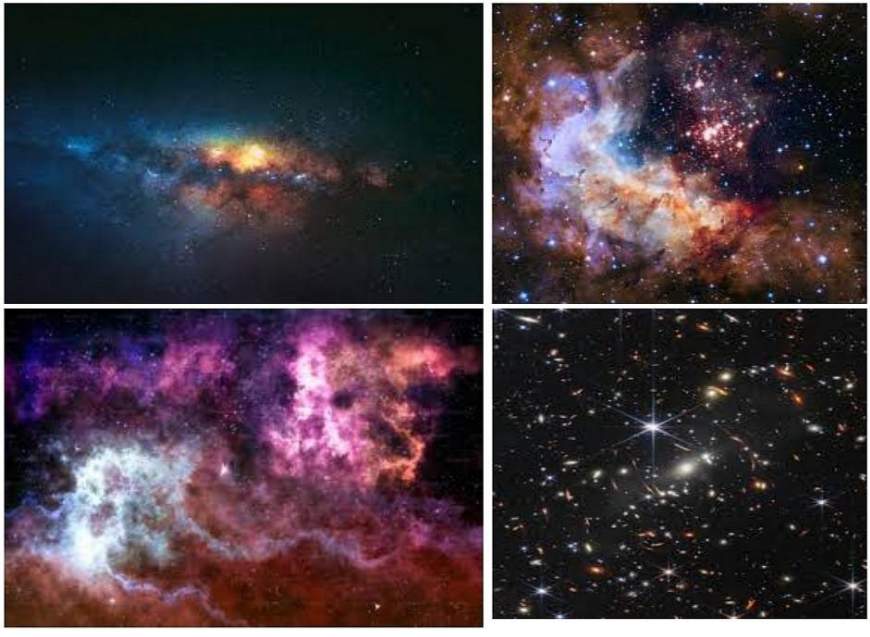
Acrílico y pastel de óleo sobre tela de lino, 300 x 466 cm. Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas.

Fotografía: Lesli Yanzet Campos Morales.

Existe una pregunta la cual nos ayudará a entender mejor una obra al seguir el ejemplo de Omar: ¿qué fue lo que vieron en la imagen? La respuesta es diferente, para muchas personas, algunas personas la relacionan con la galaxia (figura 2). Eso es el valor en la pintura y cualquier tipo de arte. Mientras tanto, es por eso que el conocer un cuadro es tratar de comprender y descubrir algo inesperado; es como descifrar la clave de un tesoro o estar en un espacio nuevo emocionante, aparte de intrigante. La parte fundamental al saber apreciar el arte es conocer lo desconocido.[10]

[10] *Idem.*

Figura 2. Imágenes de galaxias, representan lo hermoso del universo



Captura de pantalla, tomada del buscador de Google (consultado el 29 de enero de 2024).

Ambiente del lugar

Ahora para comprender y ver mejor algunas de las obras de Rodriguez-Graham en vivo y a todo color. Se visitó un lugar disponible para ver una de sus exposiciones llamada *La interrogación de la duda* (2023), en el Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez Herrera", en el centro de Zacatecas. La exposición se encontraba en la sala temporal II. El sitio se enfoca en el arte abstracto y contemporáneo, sitio ideal para la temática. Centrándonos en el ambiente del lugar, como podemos observar en la figura 3, es un lugar bastante amplio y tiene divisiones por las entradas o los arcos. Cuando entras a la habitación puedes ver muchos cuadros a la vez a primera vista, puede que nos llame la atención por los colores y tamaños.

Figura 3. Exposición temporal de "La interrogación de la duda", 2023

Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", parte de la sala, Zacatecas.
Fotografía: Lesli Yanzet Campos Morales.

Dentro del ambiente notamos ese contraste entre las pinturas y las paredes, aparte de eso, todo es más sencillo para mostrar sólo el arte expuesto. Los muros son blancos, lo cual ayuda mucho al hacer esa distinción de los cuadros coloridos y su límite en la pared. El espacio entre cada lienzo es adecuado, evita que se vea solo el sitio o muy saturado. El público tiene mejor oportunidad de asignarle el debido tiempo a cada obra sin estar aburrido o apresurado. El piso tiende a ser neutral a los tonos, agregando que se puede reflejar un poco la obra por el vitropiso. Sólo hubo un caso dentro de la misma exposición en la cual la pintura tenía colores amarillos y blancos más claros; a simple vista eso parecía distorsionar un poco por el color amarrillo y café del piso.[11]

[11] Joan Minguet Batllori. *De la crítica de arte a la práctica curatorial*, Disturbis, 2010. http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Minguet.html (Consultando el 16 de mayo de 2023).

Otro punto a tomar en cuenta son las luces. Estaban bien posicionadas, dando el enfoque a cada obra y haciéndola notar un poco más, a lo mejor por la luz blanca, algo baja de brillo para tampoco opacarlas. Sólo hubo una ocasión en la sala en que las luces no se encendieron al percibir el movimiento, puede que sea por fallos técnicos pues no reconoció al movimiento del grupo de personas. Aun así, el cuadro ubicado en esa falla sufría pues no se notaba su presencia.

Las fichas técnicas se encuentran situadas en el piso, a un lado de la obra de arte, tal cual como se ve en las figuras 4 y 5. Se puede definir como algo sencillo y práctico, aparte de ser de ayuda. Recordemos que es una exposición temporal y si llegaran a pegar las tarjetas con pegamento o manipulando la pared, después sería un problema en reponer el estado del muro. Esa es la razón por la que el curador hizo un buen trabajo por hacer del lugar un conjunto armonioso de cada cosa, el punto central hacia cada imagen.

El ambiente en general era tranquilo y cálido. Se hizo una leve comparación con otras salas y a pesar de que no pasaba la luz natural por las ventanas, también por la falta de calefacción, aun así, se sentía un poco más cálido. Puede que esto sea como una parte psicológica respecto a la presencia de una gama con tonos más brillantes y cálidos. A comparación de las otras exposiciones tiene colores más oscuros y fuertes.[12] El curador tomó en cuenta ordenar los cuadros. Algunos lienzos son más grandes, medianos y otros fueron colocados en marcos, debido al material del papel. A pesar de haber mucha variedad, existe esa armonía por los tamaños o la misma coloración. Lo mismo podemos decir de las bancas para observar más cómodamente las imágenes o de los señalamientos[13] y límites para ver mejor.[14]

[12] Juan José Santos Mateo. *La postcrítica. ¿Para qué sirve hoy la crítica de arte?* España, Secretaría General Técnica, 2019, págs. 9-14. https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:99dfbf22-747e-4b46-b59e-6f0ced95dc2d/juicio%20al%20postjuicio.pdf (consultado el 16 de mayo de 2023).

[13] Nos referimos a los puntos o figuras situadas en el piso. Generalmente te dicen en dónde pisar y en este caso es utilizado como una recomendación para ver una obra en específico o toda la sala.

[14] *Idem.*

Figura 4. Ficha técnica de la obra analizada, 2023

Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas.
Fotografía: Lesli Yanzet Campos Morales.

Figura 5. Conjunto de elementos de ficha técnica, el piso y su colocación

Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas.
Fotografía: Lesli Yanzet Campos Morales.

La Tempestad abarcó un poco más de espacio. En la figura 6 se pueden ver las dimensiones entre la pared, la pintura y una persona. Esto nos ayuda a darnos una idea del espacio abarcado, aparte de sus medidas 300 x 466 cm. Al hacer este tipo de observaciones podemos notar si en un dado caso se adquiere y la tuviéramos en nuestra casa o en algún lado. Lo más adecuado es ponerlo en un lugar grande en donde pueda resaltar, como en la sala, en la entrada de nuestro hogar o parte de un cuarto grande.

Figura 6. Omar Rodriguez-Graham, *La tempestad,* 2023. Visualización de las diferentes dimensiones a escala del hombre y el arte

Acrílico y pastel sobre tela de lino, 300 x 466 cm. Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas.

Fotografía: Lesli Yanzet Campos Morales.

Una parte muy interesante de la exposición se debe a la impresión de algunas personas al ver esta y otras pinturas estuvieran en tela. Hoy en día es más normal ver arte en lienzo o en un soporte

más fuerte. A cierto grupo de personas no se les hace muy normal plasmar el arte en tela sin soporte fijo, por eso he considerado un poco más innovador, en la figura 7 se puede comprender a lo que nos referimos, pareciera que detrás de la tela está la pared y el hecho de estar colgada por la parte superior. Es aquí donde nos damos cuenta de las diversas opiniones de cada uno, sus emociones más que nada.

Figura 7. Omar Rodriguez-Graham, *La tempestad,* 2023. Acercamiento de perfil ante la silueta y el trazo

Acrílico y pastel sobre tela de lino, 300 x 466 cm. Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas.

Fotografía: Lesli Yanzet Campos Morales.

Sobre la pintura

Es momento de saber el contenido de *La tempestad*. Para analizar y saber leer una obra de arte es necesario ver todo el cuadro. Primero por ver las cosas que identificamos, tratar de entenderlo y divisar lo desconocido; buscarle un sentido y su *psique*. Eso es lo que venimos tratando de hacer desde buscar información del autor.[15] Se trata de un cuadro en acrílico y pastel sobre tela de lino. Sus medidas son 300 x 466 cm; con esto nos podemos dar una idea que es bastante grande. Claramente pertenece a la pintura y al arte abstracto.[16] Al momento de apreciar la pintura de frente, podemos ver muchos colores, movimientos, entre otras cosas. Muchos pueden pensar que es más como una foto o una imagen impresa, pero la verdad es que es la obra original. Esto puede causar una gran impresión por tantos tonos con luz al ser vibrantes y explosivos. Son como fuegos artificiales claros, lo que causa más interés y calidez.[17]

De este trabajo de *La tempestad* podemos hablar de muchas cosas, entre esas están la coloración, textura, movimiento y su representación o la relación dada por nosotros. Primero vamos a explicar la gama, ya que a muchos nos llamó la atención por sus llamativos tonos.[18] Se encuentra muy presente el amarillo, azul, entre rojo, naranja, verde y morado y entre estos mismos se dan dando algunas variaciones o mezclas. Apoyándonos en la psicología, podemos identificar los matices fríos y cálidos. El ver cada uno de estos grupos de colores nos produce una sensación, un sentido, y así, nos hace recordar. Los fríos pueden darnos calma, frescura, paz y tranquilidad. Mientras que los cálidos provocan alegría, pasión, amor, calidez y entusiasmo.[19]

[15] Universidad Politécnica de Valencia. *Análisis de la obra de arte: Introducción a diversas metodologías*, 2011, YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=M4y_lN81tjA&t=84s (consultado el 17 de mayo de 2023).

[16] Daniel Montero. *Omar Rodriguez-Graham* [ficha técnica], Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez Herrera", sala temporal II, Zacatecas.

[17] Jèssica Jaques Pi. *El sentido estético*, Disturbis, 2008. http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Jaques.html (Consultado el 17 de mayo de 2023).

[18] Anónimo. *La psicología o la teoría del color*, México, CETYS Universidad, Campus Mexicali, 2021. https://www.cetys.mx/educon/la-psicologia-o-la-teoria-del-color/ (consultado el 17 de mayo de 2023).

[19] Eva Heller. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2004, pág. 288.

Claro que esto puede cambiar dependiendo de cada persona, pero para muchos puede que el rojo represente fuerza, revolución, peligro; amarillo puede ser felicidad y riqueza; naranja es un poco más optimista o de exaltación; morado es de elegancia; rosa de delicadeza y verde de esperanza o naturaleza. El propósito de todo esto es que transmite algo; nos hace sentir y recordar un poco de la entrevista de Omar, lo que él quiere es que cada persona busque y encuentre un significado. Tomando en cuenta el hecho de que todas las obras tienen diversos colores, y en este, pigmentos pasteles, puede que lo conectemos como algo bueno entre todo lo malo. Como el dicho que después de la tempestad, existe un arcoíris.[20]

Figura 8. Exposición temporal de "La interrogación de la duda", 2023. *La tempestad*, viviendo mientras alguien la ve

Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas.
Fotografía: Lesli Yanzet Campos Morales.

Otro punto es que en lo personal se pueden disfrutar por partes las imágenes, la figura que cada una representa. Aparte del tama-

[20] Jonathan García-Allen. *Psicología del color: Significado y curiosidades de los colores*, Portal Psicología y Mente, 2016. https://psicologiaymente.com/miscelanea/psicologia-color-significado (consultado el 17 de mayo de 2023).

ño y los colores, otra cosa, la cual suele enganchar un cuadro, es lo que puedes ver en ella; da un aspecto diferente al visualizas en ella. Sin duda, es cierto la parte desde donde se ve. Lo primero que vi en la pintura fue un ramo de flores silvestres y pensé que era una foto digitalizada. La razón, el enfoque y ángulo que tenía cuando lo vi era como en la figura 8. Desde esa dimensión la silueta está un poco distorsionada, pero ver eso es agradable, por el cuadro a la impresión y sensación. También cuando vi la pintura un poco más de cerca y de frente, pensé que era una galaxia explotando. El ver algunas líneas delgadas en partes formadas de círculos y trazos en toda la obra daba la sensación de representar un movimiento, como una señal.

Es momento de analizar la pintura como Neil Collins considera mejor,[21] por lo que se relaciona el significado de los colores pasteles con las obras pasadas de la misma exposición. Una vez teniendo esa idea de los tonos y la sensación por las figuras, se puede entender en parte que existe una parte turbulenta y calmada. El ver de nuevo los trazos blancos con un movimiento leve, llegar a los centros blancos pero pequeños era un poco más complejo pero emocionante. Era como ver un mapa del mar y después de ver el título de *La tempestad*, tenía más sentido. Los círculos blancos y las líneas alrededor podían representar los ojos de huracanes o tormentas. Mientras los colores eran las olas chocando entre sí.

El significado puede variar para cada persona. Tratando de tomar en cuenta a James Elkins de comentar una pintura o darle un valor,[22] se hizo ese ejercicio y para cada una era algo diferente. La primera persona dijo que eran fuegos artificiales o parte de una festividad de india de un evento realizado cada año, sobre lanzar pintura en polvo al aire (figura 9). La segunda, lo relacionó con un huracán ante una vista aérea, sólo que con muchos colores llamativos (figura 10). Hay que tomar en cuenta que uno se basa más en la ciencia y naturaleza; por otro lado, está enfocado en la antropología social. A pesar de esto, se aplica el propósito de Omar al buscarle un camino diferente ante la misma obra.

[21] Neil Collins. *Evaluación de arte: Cómo apreciar el arte, juzgar una pintura*, Gallerix, s/f. https://es.gallerix.ru/pedia/art-evaluation/ (consultado el 17 de mayo de 2023).

[22] James Elkins. "La crítica de arte, una definición", *Infolio*, no. 9. 2017. http://www. infolio.es/articulos/elkins/critica.pdf (consultado el 17 de mayo de 2023).

Figura 9. El festival de Holi, sus colores y festejos

Fuente: Captura de pantalla, tomada del buscador de Google el 29 de enero de 2024.

Figura 10. Huracanes cerca de una costa a un plano aéreo

Fuente: Captura de pantalla, tomada del buscador de Google el 29 de enero de 2024.

Figura 11. Omar Rodríguez-Graham, *La tempestad,* 2023. Visión más aguda

Acrílico y pastel sobre tela de lino, 300 x 466 cm. Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", Zacatecas.

Fotografía: Lesli Yanzet Campos Morales.

La textura es muy visual y muy impresionante en realidad si se ve de cerca. Un poco más lejos se ve plano del lienzo, excepto por algunos excesos sobre la tela seca. Podemos contemplar cómo es la consistencia dura muy cerca (figura 13). Al verla da la sensación de que es un poco plana y áspera, pero eso pasa por la pintura en la tela, cuando se seca se endurece un poco. La materia prima queda absorbida por la tela, con algunas pasadas con brocha y pincel. El salpicado blanco está presente de manera sugerida, dándole un toque único.[23]

Sin duda el estilo y dibujo están muy presentes en las figuras, y es más sencillo identificar que la pintura es de Omar Rodriguez-Graham: las referencias de los objetos al ser transformados, los colores llamativos y el no limitar la imaginación sobre el tema de cada cuadro. *La tempestad* es como una mezcla entre lo abstracto, algo de

[23] Enrique Ferrando, Pérez. "Textura". Art Toolkit, Universitat Oberta de Catalunya, 2019. http://art-toolkit.recursos.uoc.edu/es/textura/#:~:text=Se%20suele%20hablar%20de%20dos,que%20disponemos%20sobre%20el%20referente (consultado el 17 de mayo de 2023).

arte renacentista por los tonos y expansión o el mismo equilibrio encontrado en el lino. Debido a esto, aparte de ser una obra nueva, única, por parte de un artista bastante conocido, podría valer mucho considerando sus condiciones. Ya sea por los materiales, técnica, temática, contexto, el artista o por la historia de la pintura. Son muchos factores a tomar en cuenta para esta obra de arte.[24]

Conclusiones

A manera de conclusión, podemos decir que ver arte es mucho más que sólo ver, se trata de espiar, ojear, divisar y descubrir lo que refleja para cada uno de nosotros. Significa ser muy observador, agudizar esa lectura en el arte, encontrar elementos reconocibles, buscar la representación de lo desconocido, preguntar por los componentes de la pintura. Incluso antes de todo eso se puede buscar información del artista para ver esa relación entre su inspiración y sus obras. Comparar otros trabajos del mismo autor nos ayuda aprender a identificar sus obras o técnicas.

Otro factor es saber el origen del cuadro, los componentes, tomar en cuenta el espacio en donde se encuentra. El lugar puede ayudar a una pintura a ver lo mejor de sí. Para eso se requiere de buen conocimiento en la materia del arte para hacer valer cada cuadro, es lo que debe considerar una galería de arte. En este caso es un sitio adecuado a la temática, en primera, por pertenecer al arte abstracto y, en segunda, por el aporte dado a la exposición. A pesar de ser simple, se supieron aprovechar bien los valores de cada pintura.

El precio por la obra debe ser considerado para el comprador y el artista. Aplicando todo esto en la pintura analizada, podemos decir que es única por ser una clara firma y distinción de su autor. El caso de dejar varias opciones sobre su historia y representación es algo positivo, ya que no sólo se cierra a una realidad. En lo personal, considero que es una buena pintura. Dependiendo de cuánto tiempo ves *La tempestad* se descubre otra parte fundamental. Saber que el artista pueda considerar o dejar su alma libre y demostrarlo

[24] Ana María Trigo Alonso. *Criterios técnicos y objetividad para la valoración de obras de arte y objetos de valor*, acta, 2019. https://www.acta.es/medios/articulos/cultura_y_sociedad/058001.pdf (consultado el 17 de mayo de 2023).

al público es algo único y, desde luego, importante. No encasilla a una respuesta o posibilidad, de hecho, deja jugar a la imaginación de cada persona. Dándole esa auténtica conexión. Sabemos que todos somos diferentes y eso lo apoya mucho Omar Rodríguez.

El éxito de su arte, su valor como artista e incluso por el lienzo, hace que sus obras sean bastantes famosas. En caso de ser vendido, el dibujo ya visto o cualquier otro, valdrá mucho, para demostrar y sacar a la luz algunos sentidos al ser reflejados en la obra y dé algo en qué pensar e imaginar. En todo caso, una pintura es como un libro. Se basa en la vista al llamar nuestra atención y se puede vender el buen arte por la historia que nosotros le damos a ese cuadro. Sólo que, a diferencia de un libro, la escritura te dice el final. En el caso del arte, cada vez que volteamos a ver ese objeto con colores y figuras, puede ser una historia con sentimientos diferentes, lo mismo con su final al ser irrepetible. Me agrado haber tenido la oportunidad de ver y analizar un poco esta obra de arte, disfruté saber más de cada aspecto de *La tempestad*.

Referencias bibliográficas

Agencia EFE. En imágenes: Todo listo en la India para festejar la fiesta de los colores [foto], *Vanguardia*, Barcelona, España, 2022. https://www.vanguardia.com/mundo/en-imagenes-todo-listo-en-la-india-para-festejar-la-fiesta-de-los-colores-HY4980009

Anónimo. *Omar Rodriguez-Graham*. Arróniz, arte contemporáneo, 2016. https://arroniz-arte.com/es/omar-rodriguez-graham/

Anónimo. *La psicología o la teoría del color*. México: CETYS Universidad, Campus Mexicali, 2021. https://www.cetys.mx/educon/la-psicologia-o-la-teoria-del-color/

Collins, Neil. *Evaluación de arte: Cómo apreciar el arte, juzgar una pintura*, Gallerix, s/f. https://es.gallerix.ru/pedia/art-evaluation/

Cossío, R. *Memoria e historia en la pintura. Entrevista con Omar Rodríguez-Graham*, Sybaris Collection, 2022. https://www.sybariscollection.com/interviews/omar-rodriguez-graham/

Elkins, James. "La crítica de arte, una definición", *Infolio*, no. 9, 2017. http://www. infolio.es/articulos/elkins/critica.pdf .

Ferrando Pérez, E. *Textura*. Art Toolkit, Universitat Oberta de Catalunya, 2019. http://art-toolkit.recursos.uoc.edu/es/textura/#:~:text=Se%20

suele%20hablar%20de%20dos,que%20disponemos%20sobre%20el%20referente.

García-Allen, Jonathan. *Psicología del color: Significado y curiosidades de los colores*, Portal Psicología y Mente, 2016. https://psicologiaymente.com/miscelanea/psicologia-color-significado

Getty Images. Cómo se forman los huracanes: Guía animada para entender estos fenómenos naturales [Foto], *BBC News Mundo*, 2018. https://www.bbc.com/mundo/noticias-45284805.

Heller, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. España: Editorial Gustavo Gili, SL., 2004.

Jaques Pi, J. *El sentido estético*, Disturbis, 2008. http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Jaques.html

Minguet Batllori, J. *De la crítica de arte a la práctica curatorial*, Disturbis, 2010. http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Minguet.html

Montero, Daniel. *Omar Rodríguez-Graham* [ficha técnica], Museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez Herrera", sala temporal II, Zacatecas, 2023.

Narbona, Rafael. *Consejos para hacer una crítica de arte para una exposición*, 2019. https://rafaelnarbona.es/consejos-para-hacer-una-critica-de-arte-para-una-exposicion/

Rodriguez-Graham, O. *Rodriguez-Graham*. RG., s.f. http://www.rodriguez-graham.com/about. *La Tempestad* [Pintura], Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez Herrera, Zacatecas, 2023.

Romero, S. Las galaxias más hermosas del universo [foto], México, *Muy Interesante*, 2023. https://www.muyinteresante.es/ciencia/2103.html

Santos Mateo, Juan J. *La postcrítica. Juicio al postjuicio*, España: Secretaría General Técnica, 2019. https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:99dfbf22-747e-4b46-b59e-6f0ced95dc2d/juicio%20al%20postjuicio.pdf

Trigo Alonso, A. Criterios técnicos y objetividad para la valoración de obras de arte y objetos de valor, ACTA, 2019. https://www.acta.es/medios/articulos/cultura_y_sociedad/058001.pdf

Universidad Politécnica de Valencia. *Análisis de la obra de arte: Introducción a diversas metodologías*, YouTube, 2011. https://www.youtube.com/watch?v=M4y_lN81tjA&t=84s

La *Ventana* de Francisco Almaraz

Emmanuel Ramos Bañuelos

Introducción

Las obras de arte traen consigo un sin fin de características que hacen que nosotros como espectadores veamos las verdaderas intenciones del artista o lo que quiso transmitirnos por medio de su pintura, con la ayuda de la iconología, el uso y conocimiento de los elementos utilizados por cada artista y del estilo usado por el autor en la mayoría de sus trabajos, nos pueden facilitar la tarea de realizar una verdadera apreciación estética de las obras de arte.

Otro factor importante es conocer un poco al autor de la obra a analizar, así, nos damos una idea de cómo fue evolucionando su estilo con el pasar del tiempo; de hecho, hay veces en las que la primer pintura de cualquier artista es muy diferente a las que hizo en el futuro, pues como seres humanos siempre estamos en la constante búsqueda de aprender cosas nuevas que estén relacionadas con aquello que amamos hacer y, por consiguiente, tener una pequeña evolución en la técnica empleada para alcanzar un nuevo tipo de público.

La pintura titulada *Ventana* que actualmente se encuentra en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez en Zacatecas es una muestra del talento que en su momento tuvo Francisco Almaraz, quien en vida se interesó por el arte urbano y plástico e intentó ayudar a los jóvenes en este medio de expresión, además, su gran perfeccionismo hizo que el valor estético de sus pinturas creciera considerablemente pues cada proyecto que sacaba tenía la garantía de que iba a estar lleno de calidad y de un gran mensaje por descubrir.

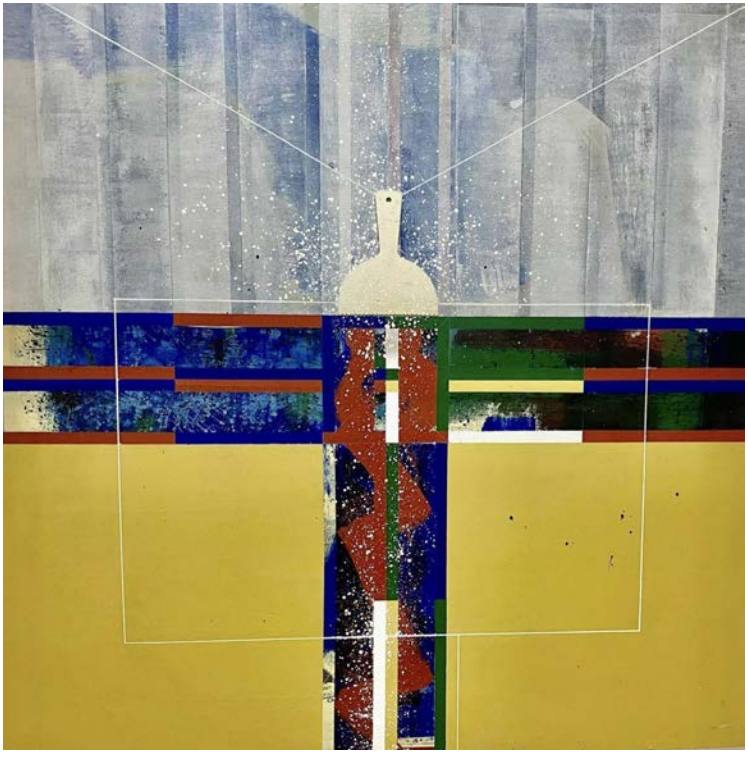
La obra que se va a analizar en este trabajo tiene algunos detalles perfectamente colocados que hacen que el espectador mismo se quede maravillado, tanto en las figuras utilizadas, en el uso de los colores, pero, sobre todo, en la forma de colocación de los mismos. Con esto en mente se intentará dar una pequeña interpretación y descifrar el posible mensaje dejado por el maestro Almaraz al momento de hacer su pintura, teniendo en cuenta otros de sus proyectos hechos a lo largo de su vida.

Se espera que con este trabajo se empiece a reconocer el trabajo de muchos zacatecanos en su labor artística, empezando por Francisco Javier Almaraz, pues a años de su muerte hay quienes aún lo recuerdan con cariño y lo consideran como uno de los máximos exponentes de arte en Fresnillo, además, muchos jóvenes le deben al maestro la aceptación de sus murales, así, esta forma de arte pasará a ser vista como de algo horrendo a un trabajo bello y digno, dando el primer paso para ser un increíble medio de expresión para los grafiteros y, a su vez, puedan trabajar para un museo importante, o en su defecto, que estos mismos jóvenes, quienes en su momento pidieron ayuda, sean ellos quienes brinden el apoyo a nuevas generaciones con el objetivo de ser reconocidos como el maestro Almaraz.

Análisis

La obra *Ventana* es de aquellos cuadros que saltan a la vista por su excelente uso de los colores, los cuales ayudan a dar un buen contraste en las dos partes de la pintura, tanto en el inferior como en el superior; el uso del azul en una tonalidad clara hace sentir una inmensa tranquilidad en un espacio vacío, mientras que el café mate de abajo da la sensación de ser el lugar en donde los artistas esperan plasmar sus ideas con la ayuda de la pintura; este buen uso del color, aunque sencillo, atrae la vista de muchos espectadores. Otro gran aspecto por resaltar de la obra es el gran mensaje que el autor quiso transmitir con su trabajo, por ello, en este escrito se tratará de darle significación conforme a lo que se sabe sobre el autor.

Figura 1. Francisco Almaraz, *Ventana*



Fotografía: Emmanuel Ramos Bañuelos.

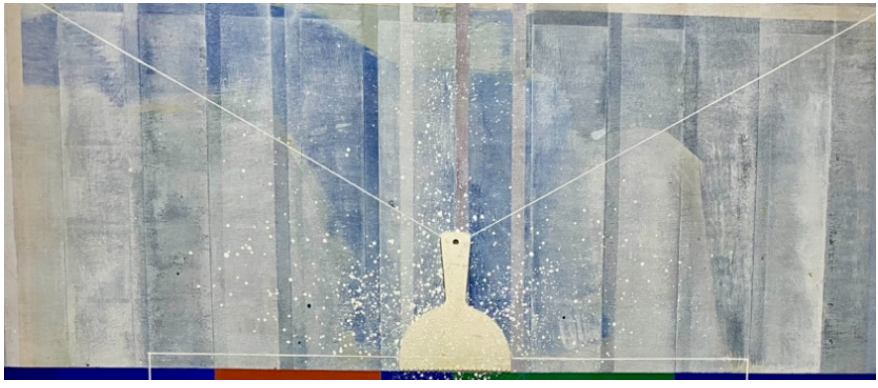
En este análisis se va a dividir la obra en tres sectores: superior, inferior y centro, para facilitar la guía del espectador y tener un buen orden en la explicación, con esto se pretende que sea el público quien saque más interpretaciones y no quedarnos con la que se dará en este documento, todo esto con el objetivo de que esta pintura se mantenga viva en la memoria de los zacatecanos como un excelente referente del arte en el estado.

Parte superior

Lo que salta a la vista en esta parte es el gran fondo azul entremezclado con pequeñas tonalidades en blanco, dando el aspecto de un cielo despejado o con muy pocas nubes, en donde nos puede refle-

jar una sensación de un espacio completamente en blanco, el cual espera a ser llenado; el uso del tono claro que usa el autor en la pintura puede denotar mucha tranquilidad, a su vez, que nos quiere transmitir un mensaje, tal vez podría ser que el cielo es el límite de la creatividad.

Figura 2. Francisco Almaraz, *Ventana* (detalle superior)



Fotografía: Emmanuel Ramos Bañuelos.

Parte inferior

Pasando a la parte inferior, vemos gran espacio de color café mate, que parece ser madera. Aquí podemos dar algunas interpretaciones donde puede ser una pared del material antes dicho. Este espacio está dividido por una gran franja de colores, la cual lo está partiendo en el centro y por la parte superior de esta sección. Estos elementos por sí solos traen una mescolanza de tonos haciendo creer que están siendo pintados o fueron hechos con latas de pintura (aquéllas que son usadas por los artistas urbanos para plasmar su arte), por otro lado, dichos elementos están siendo trazados por la brocha ubicada en el espacio de color azul; estas franjas en su centro y en sus lados tienen líneas siguiendo un patrón en específico de dos o más tintes, estas mezclas en los colores no desentonan con los tonos que éstas tienen al costado de esas líneas, sino simplemente las complementan.

Figura 3. Francisco Almaraz, *Ventana* (detalle inferior)

Fotografía: Emmanuel Ramos Bañuelos.

Centro

Por último, vemos en el centro de todo, una brocha que sobresale del cuadro, la cual está pegada a la franja de en medio; la brocha está pintando la parte inferior del cuadro. Después vemos un cuadrado perfectamente centrado dando la ilusión de ser la *Ventana* antes dicha en el título. Especulando un poco, podemos mencionar que el elemento principal se compone por la figura geométrica del centro y la brocha, mientras que fuera de ello están los elementos un poco vacíos mencionados anteriormente. Tal vez el autor nos intenta decir que debemos concentrarnos para apreciar la verdadera belleza oculta en un espacio aparentemente igual, pero una vez visto este pequeño elemento nunca dejaremos de apreciarlo y siempre estará enfocado en nuestro cerebro.

Otra posible interpretación es que el autor desea que el arte urbano deje de ser visto como algo inútil y sin sentido, donde es interpretado por la mayoría de la sociedad como algo que ensucia las paredes de la ciudad. Su objetivo es concientizar sobre este medio y transmitir el mensaje de un arte sencillo, el cual mantiene viva la cultura de una sociedad, pero a su vez manteniendo los medios expresivos del arte

tradicional. Él quería que los jóvenes del grafiti sean reconocidos como artistas, al igual que lo son aquéllos que tienen sus cuadros en exhibición en museos importantes de sus respectivas ciudades.

Los materiales con los cuales se hizo el cuadro son de suma importancia por el hecho de ser los encargados de dotar de personalidad y enriquecer el mensaje del autor, por ejemplo, la pintura acrílica es una de secado rápido y soluble al agua, y que una vez completamente seca proporciona una capa de dureza y resistencia, mientras el esmalte sirve para recubrir la obra de otros elementos dañinos para la obra; todos estos elementos ayudan a la buena conservación de la pintura.

Figura 4. Francisco Almaraz, *Ventana* (detalle)

Fotografía: Emmanuel Ramos Bañuelos.

Este trabajo de Francisco Almaraz de estilo abstracto enriquece el legado zacatecano en el ámbito artístico, debido a que el autor es uno de los artistas más importantes y representativos del estado. Es en estas obras donde apreciamos el talento que tenía. Almaraz fue muy perfeccionista en sus obras, además, no le temblaba la mano al momento de eliminar una pintura ya terminada si veía algo que le disgustaba; todo esto nos da garantía de los trabajos del maestro dotándolos de una gran calidad artística.

En 2017, la Casa de Cultura en Fresnillo decidió brindarle un homenaje al maestro Almaraz exponiendo algunas de sus obras y las de otros artistas considerados grandes admiradores de la labor artística de nuestro autor, asimismo, se presentó el minidocumental del proyecto en apoyo a los grafiteros del municipio, donde Francisco fue una pieza fundamental para la concreción de este espacio. En el tiempo que duró la exhibición muchos amigos cercanos contaron algunas experiencias vividas junto al homenajeado, brindándole una chispa de nostalgia al evento.

Francisco Javier Almaraz (1964-2016)

Zacatecas es cuna de personas que decidieron dedicar su vida al sentido artístico y ayudar al estado a sobresalir en este ámbito, uno de estos exponentes fue Francisco Javier Almaraz, originario del municipio de Fresnillo. A pesar de no haber mucha información respecto a su historia, se puede hablar de las obras hechas por él en vida, las cuales tuvieron un gran impacto siendo merecedoras de varias exposiciones, tanto en su natal Fresnillo, donde sus amigos cercanos a un año de su muerte, decidieron inaugurar una exposición titulada "Yo soy él". Durante el día del evento las personas más cercanas al artista dieron algunas palabras para mantener viva la imagen de Almaraz; una de ellas fue su esposa, San Juana del Pilar García, quien dijo: "Lo que recuerdo de la casa era el olor del óleo, siempre al entrar el aroma del óleo y pues, al final de las obras, todo el borrar, las que ya tenía hechas […] agarrar una brocha, borrar todo y volver a iniciar, porque no le había gustado".

También se llegó a tocar el tema de los proyectos hechos por Francisco Almaraz en vida. Se destacó como promotor cultural, por su participación en la elaboración de un documental de su

municipio y como artista plástico, además de ser un apasionado en la construcción. Como un pequeño dato curioso, Francisco Almaraz se inspiraba en títulos de canciones del grupo musical Soda Stereo y titulaba sus trabajos en honor a la banda. En la mayoría de sus obras podemos apreciar un gusto por las figuras geométricas para crear ilusiones de objetos que vemos en nuestra vida diaria, además de hacer un buen uso del juego de colores para hacer de las pinturas más atractivas a la vista.

Figura 5. Fotograma, presentan homenaje a Francisco Javier Almaraz, 2017

Reportaje realizado por Canal 15 Fresnillo (min. 1:28), canal de YouTube.
Archivo: Emmanuel Ramos Bañuelos.

Los amigos cercanos de Paco Almaraz recalcan el hecho de que él marcó un hito al momento de su muerte, pues a lo largo de su trayectoria artística inspiró a miles de jóvenes fresnillenses para dedicar su vida al arte. Personas que tuvieron la dicha de haber participado en proyectos destacan el impacto tanto a nivel local como nacional de sus trabajos, de hecho, uno de los artistas invitados a la exposición hecha en homenaje al maestro, Rogelio Aguilar, menciona que Francisco tenía un excelente dibujo y su visión era muy revolucionaria.

Otro de sus grandes proyectos fue el intentar cambiar la idea común de las personas con respecto al grafiti, pues muchos ven a este medio de expresión exclusivo de los pandilleros, pero para Francisco Almaraz éste no era más que una representación de arte plástico moderno, en donde los jóvenes intentan plasmar en las paredes de su localidad los temas sociales más importantes que aquejan a su entorno, por ende, la obligación de estos jóvenes es mantener vivos dichos acontecimientos en la memoria de la gente. Con esto en mente trató de hacer ver y entender a las autoridades que una pared es un lienzo más para estos artistas urbanos, donde en muchas de las ocasiones aquéllos dedicados completamente al grafiti no pueden impulsar su arte por los posibles problemas legales con las autoridades de su respectiva ciudad.

Warning Grafitti, un proyecto para las nuevas generaciones de artistas

Nuestro homenajeado fue uno de los responsables de la creación de Warning-Laboratorio Graffiti, desde donde apoyó a jóvenes grafiteros en Fresnillo dándoles visibilidad a sus trabajos urbanos; además, a palabras del propio maestro Almaraz "El proyecto de Warning-Laboratorio Graffiti pretende significar el trabajo y la labor de los jóvenes artistas. Tratamos de que esa estética tenga otra significación dentro de ese estatus social, es decir, trasladar desde el muro en la calle, a un museo".

Esta misma organización realizó un minidocumental de la importancia del arte callejero y un poco de la historia sobre estos murales urbanos, en donde se explica cómo este medio de expresión ayuda a visibilizar a los jóvenes, mandar un mensaje de protesta, mostrar sus inquietudes, así como su arte, etcétera. "El grafiti es una consecuencia del mundo en el que vivimos", dicen los miembros, de hecho, este pequeño cortometraje fue transmitido en el homenaje antes mencionado, por obvias razones es uno de los más grandes legados que el maestro dejó en Fresnillo, el cual aún en la actualidad sigue en pie y ha acogido a muchos artistas.

Almaraz destacó que Conaculta apoya el proyecto, pues ellos están conscientes del grafiti como un medio artístico con grandes re-

percusiones a nivel mundial, por ello, se debe de hacer algo para que las personas ajenas a este arte lo empiecen a ver de una forma positiva, David Israel Espinoza compartió su opinión con respecto al tema de la legalización de este arte, ahí destacó que todos se verían beneficiados, grafiteros, autoridades y la sociedad en general, todo esto bajo una serie de permisos que les facilite el trabajo a los jóvenes.

Uno de los propósitos más importantes de realizar este proyecto es y ha sido documentar histórica y visualmente lo que pasa en la localidad bajo tres asignaciones: el concepto del fresnillense sobre la relación y el sentido de pertenencia, el derecho a la identidad y, por último, el sentido de territorialidad. De esta manera se puede crear conciencia en la población del municipio de la gran carga cultural que lleva consigo en sus raíces, pero, sobre todo, en su pasado, así, las nuevas generaciones se verán interesadas en mantener vivas estas costumbres.

Figura 6. Warning-Laboratorio Graffiti, 2016 (min 2:38)

Fotograma realizado por: Emmanuel Ramos Bañuelos.

Francisco Javier Almaraz fue uno de los tantos artistas que hicieron historia por sus grandes aportes a la comunidad artística, pues es el responsable de impulsar el arte en las nuevas generaciones para mantener esta bella costumbre en el imaginario colectivo de la ciudad de Fresnillo. Muchos dicen que es el mejor artista en

la historia del municipio, a su vez, la labor de superarlo, aunque difícil, es una tarea que se tiene que hacer para que la visión que se tiene del municipio cambie a ojos de los demás.

A lo largo de entrevistas, tanto Almaraz como su socio David Israel Espinoza, explican un poco de la historia del grafiti, cuentan cómo desde el siglo XIV el muro ha sido uno de los principales lienzos para productos de difusión, creación y promoción de productos plásticos, pero, a pesar de este gran propósito que se tenía en el pasado, actualmente la urbanidad no representa un espacio libre y los artistas son castigados por decidir plasmar su arte en las paredes.

La mala visión que se tiene de la sociedad grafitera se debe a un cumulo de distintos factores, en la actualidad, las pinturas en las paredes vistas en las calles de los barrios denotan la gran influencia de las pandillas, a su vez los miembros de estos grupos utilizan la pintura para marcar territorio, aunque este también es un medio de arte, la mala fama ganada a lo largo del tiempo hizo que personas ajenas al medio le tuvieran desprecio, teniendo repercusiones con la ley, pero el principal cometido del grafiti va a ser el de exponer la cultura, sobre todo, los problemas de la sociedad en turno; esto ha sido así desde el siglo XX, cuando Frank Shepard Fairey pegó pegatinas a lo largo de su ciudad como una forma de intervención callejera. El increíble método de transmitir sensaciones sin la necesidad de tener un mensaje tuvo una gran popularidad, el objetivo principal era causar una gran impresión al espectador; Almaraz destacó esta técnica en la entrevista brindada anteriormente.

De hecho, en muchos lados el grafiti es cobijado por organizaciones encargadas de apoyar este arte, quienes desean que el grafiti sea visto como una actividad cultural, pero en Fresnillo hasta hace muy poco se empezaron a crear grupos donde en realidad ayudan a la causa de los grafiteros, a su vez, ya ha empezado un cambio de visión con respecto a este tema, ahora se ve como parte de una estética gráfica y plástica.

El gran cariño de la comunidad artística hacia el maestro y su arte, consejos y carisma, se ha quedado plasmado en las memorias de todos estos grupos, pero sobre todo en los corazones de estas personas, sobre todo por sus grandes obras merecedoras de tal admiración, pero esto queda a disposición de cada uno, pues lo maravilloso del

arte son todas las opiniones del público con respecto a una sola obra, de esta manera mantienen vivo al maestro Almaraz y a su legado.

Figura 7. Warning-Laboratorio Graffiti, 2016 (min. 3:31)

Fotograma realizado por Emmanuel Ramos Bañuelos.

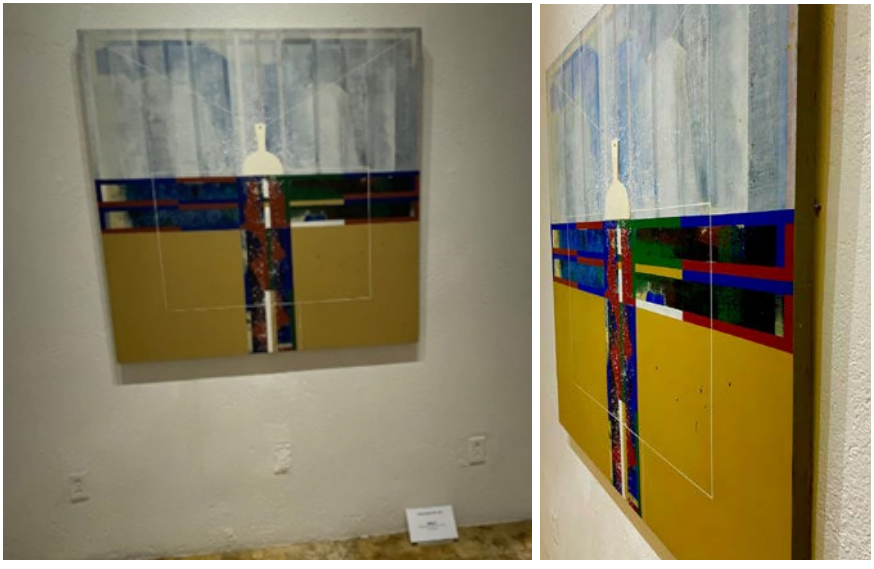
Una nueva interpretación a la obra

Una vez entendiendo un poco del contexto de Francisco Almaraz, los proyectos en donde trabajó o estuvo involucrado, podemos deducir una nueva perspectiva que pueda ayudar a revelar las intenciones dadas por el autor al momento de crear su obra *Ventana*. Como cuadro a simple vista es sólo un gran espacio café en donde resalta una brocha, ambos elementos están debajo de un gran cielo azul, pero con esta nueva interpretación podemos decir: Almaraz quiso brindar un pequeño homenaje al arte del grafiti, en donde el espacio café podría ser un muro siendo usado como lienzo de un nuevo tipo de arte. La brocha hace alusión a una lata de pintura, que es usada por los grafiteros para pintar en las paredes, asimismo, las franjas ya pintadas parecen ser hechas por este tipo de pintura en lata.

Un primer mensaje podría ser el de la completa unión entre arte *convencional* y urbano, en ambos tipos de expresión se pueden transmitir los mismos mensajes, pero por medios diferentes y en

otros ámbitos, los cuales a pesar de que en uno van a ser vistos por personas de un estatus más marcado, donde los trabajos serán expuestos en espacios adaptados para la conservación de éstos, en otro, los espectadores serán todos aquellos transeúntes de las calles que pasen donde estén los murales, pero ambos tipos de arte comparten un fin en común: ilustrar y mostrar la cultura. En las siguientes figuras (8-10) podemos ver como el espacio donde se encuentra la pintura no está bien adaptado por el hecho de no tener una buena iluminación, se ve cómo hay espacios donde entra mucha luz natural, mientras por el contrario hay lugares con mucha sombra.

Figuras 8 y 9. Francisco Almaraz, *Ventana*



Fotografías: Emmanuel Ramos Bañuelos.

Figura 10. Sala de los zacatecanos en el museo de arte abstracto “Manuel Felguérez”

Fotografía: Emmanuel Ramos Bañuelos.

Conclusiones

Las obras de Francisco Almaraz comparten muchas características que hacen tarea fácil identificar sus trabajos, de esta manera el artista logró abrirse paso en el ámbito artístico zacatecano, además de las diferentes aportaciones hechas mediante sus trabajos con la finalidad de ayudar a la comunidad fresnillense, en donde apoyaba el arte urbano e impulsaba ciertos proyectos para ayudar a los nuevos talentos a ser reconocidos. el grupo de Warning-Laboratorio Graffiti es uno de aquellas organizaciones de gran relevancia por el hecho de hacer ver a las personas el verdadero propósito con el cual se hacen estos murales, y en donde la historia del municipio se mantendrá viva por medio de estas herramientas visuales plasmadas en las paredes de las ciudades. Para Paco Almaraz lo anterior es sólo un medio de expresión que es consecuencia del tiempo en el que vivimos.

Con respecto a la obra a la cual se hizo análisis en este texto, *Ventana* es una de aquellas pinturas que uno como un simple espectador aficionado puede llegar a sentir una calma por el uso de los colores, por el increíble uso de las figuras geométricas que tiene, además de las muchas interpretaciones posibles de dicha pintura; pero, una vez conociendo el proyecto de apoyo a la comunidad urbana se puede dar una nueva interpretación. Cabe mencionar el gran respeto dado por el autor a toda esta comunidad y a sus trabajos, por ello quiso brindarles un poco de representación de este arte en su labor como artista, haciéndolo de una manera sutil en donde sus futuros espectadores trataran de entender la importancia de la pintura urbana. Ponerse a ver el cuadro con más de dos personas permite dar distintas interpretaciones, de hecho, esta obra actualmente está en el museo de Arte Abstracto "Manuel Felguérez", lo que nos habla del talento que tuvo Almaraz y del respeto de los encargados del arte en Zacatecas.

Las obras de arte son un medio de expresión muy vasto con dos grandes propósitos: adornar un espacio y transmitir un mensaje. El conocer el trabajo que hay detrás de una pintura puede llegar a incrementar el valor monetario de la misma, a su vez, ayuda a saber un poco de la historia sobre el autor y el posible mensaje oculto que estaría más cerca de ser revelado.

La obra *Ventana* es una de aquellas pinturas expuestas en la ciudad de Zacatecas, en donde las personas pueden conocer el verdadero talento que derrochaba el maestro Almaraz en sus cuadros, es importante empezar a conocer a esos artistas que no tienen mucho reconocimiento como otros, por ello, con esta clase de investigaciones podemos hacer que nuestro estado salte a la fama, debido a la gran cantidad de personas que ha visto nacer este lugar. De esta forma, futuras generaciones podrían interesarse en seguir los pasos de los grandes pintores, escultores, dibujantes o grafiteros que hicieron hito en las comunidades de las que provienen.

El legado construido por el autor deja en pie su preocupación por el futuro del arte en Fresnillo, pero sobre todo por incentivar en la población la preocupación por mantener viva una cultura poco conocida o valorada por los demás sectores sociales, pero sobre todo de darle ayuda a jóvenes artistas para realizar sus

trabajos legalmente y a su vez cambiar poco a poco como las demás personas ven el grafiti.

El motivo por el cual se hizo este trabajo fue el empezar a reconocer que, en Zacatecas como estado, también se pueden hablar de otros ámbitos que no sean de violencia; aquí también hay personas con poco reconocimiento que han dejado huella. Espero que con el pasar del tiempo, poco a poco sean más los artistas callejeros que puedan ver cómo su arte ya no sea visto como vandalismo, sino como un medio más de manifestación de su propio sentir con respecto a su sociedad y, a su vez, puedan mostrar a los miembros de su colonia y de su ciudad un medio de expresión diferente, pero con muchos matices, los cuales hacen que la cultura se mantenga viva por medio de los murales grafitis.

Referencias bibliográficas

Ávila, Alejandro. Presentan exposición en homenaje a Francisco Javier Almaraz, *Sol de Zacatecas*, 4 de abril de 2021. https://www.elsoldezacatecas.com.mx/cultura/exposiciones/presentan-exposicion-en-homenaje-a-francisco-javier-almaraz-6556407.html.

El mirador. Warning Laboratorio graffiti. Intervención plástica sobre muro, 23 de diciembre de 2013. https://www.periodicomirador.com/2013/12/23/warning-laboratorio-grafitti-intervencion-plastica-sobre-muro/.

Fresnillo, Canal b 15. Exposición en homenaje a Francisco Javier Almaraz, Youtube, 8 de diciembre 2017. https://www.youtube.com/watch?v=FBWC7J6zb0U&t=388s (consultado en junio 2024).

Somos Fresnillo. Laboratorio Warning Grafitti, Youtube, 30 de noviembre 2016. https://www.youtube.com/watch?v=1tSmeueEfT8&t=3s (consultado en junio 2024).

Análisis sobre la estética y la sostenibilidad del urbanismo, paisajismo y arquitectura en Turquía

Sofía Gamboa Duarte

Introducción

Para comprender el estudio del urbanismo, el paisajismo y la arquitectura en Turquía, es necesario tomar en cuenta su relevancia internacional, que trasciende las fronteras geográficas y culturales de dicho país, el cual, al encontrarse entre Europa y Asia, posee una rica herencia cultural de ambas regiones, que se manifiesta en varios enfoques y estilos para hacer una planificación urbana, diseños paisajísticos y la vasta muestra de arquitectura. Desde las majestuosas ruinas antes de Cristo, hasta las innovadoras edificaciones contemporáneas. Al analizar los elementos característicos de la estética del urbanismo, paisajismo y arquitectura en Turquía hoy en día, nos encontramos con una narrativa que combina lo tradicional con lo contemporáneo.

Por otra parte, Turquía se encuentra en una de las regiones sísmicas más activas del mundo por la convergencia de varias placas tectónicas, a lo largo de su historia ha sufrido numerosos terremotos cuyos daños han sido registrados en las crónicas, incluso en fotografías y vídeos desde el siglo pasado. Los terremotos en la zona han puesto de manifiesto la necesidad de mejorar la normatividad para la construcción antisísmica en el país y, además, reforzar las edificaciones existentes. Por todo lo anterior, arquitectos y planificadores urbanos tienen un gran reto para diseñar nuevas construcciones con mejores normas de seguridad sísmica.

Desde el siglo XIX, con incrementos en el XX y XXI, Turquía ha enfrentado el rápido crecimiento de las ciudades, tanto por la densidad poblacional natural, como por las migraciones a las grandes urbes. Durante las últimas décadas, la necesidad de infraestructura sostenible y el compromiso con el desarrollo social y ambiental promovidos desde la conciencia internacional trajeron nuevos desafíos que han impulsado a los profesionales del urbanismo, paisajismo y arquitectura turcos a buscar soluciones eficientes y creativas.

El presente ensayo busca comprender la manera en que Turquía, con su palpitante tejido cultural y su enfoque innovador, ha logrado crear y mantener una estética propia con elementos de identidad basados en su rico patrimonio histórico, a la vez que contribuye al desarrollo global de las prácticas de urbanismo, paisajismo y arquitectura acordes con el compromiso internacional del cuidado del medio ambiente y las responsabilidades con normativas de seguridad, especialmente sismológicas.

Estudios de urbanismo, paisajismo y arquitectura en Turquía

Los primeros estudios de urbanismo y arquitectura en la región de Turquía se remontan a las civilizaciones de hititas, frigios, lidios, especialmente de griegos y romanos que establecieron importantes ciudades y estructuras arquitectónicas en la región. Éfeso, Pérgamo, Antioquía y las ruinas de ciudades romanas son una muestra clara de planificación urbana y diseño arquitectónico.

La planificación urbana y la arquitectura desarrolladas durante el imperio bizantino se caracterizaron por importantes avances en ingeniería y diseño, como se puede observar en la construcción de espacios públicos y religiosos como Hagia Sophia en Constantinopla, hoy Estambul. Durante el imperio otomano, a su vez, se dio un período de gran florecimiento en el urbanismo, el diseño paisajístico y en arquitectura muy elaborado. La planificación de ciudades y la construcción de grandes complejos de edificaciones, como la Mezquita Azul y el palacio Topkapi, muestran la grandeza del sultanato y su funcionalidad al servicio de la población.

Después de la fundación de la República de Turquía en 1923, el enfoque para diseñar urbanismo, paisajismo y arquitectura comenzó a seguir las tendencias internacionales en busca de la modernización y la vanguardia. A finales del siglo XX, ya entrado el siglo XXI, se puede observar una evolución continua en estos aspectos en Turquía, con una creciente influencia de las tendencias globales en busca de sostenibilidad, uso de tecnología de vanguardia y diseños innovadores. Existe un reconocimiento internacional de las universidades y escuelas de arquitectura en Turquía, como la Universidad de Tecnología de Estambul y la Universidad de Mimar Sinan, en la formación de profesionistas y en el fomento a la investigación. Docentes y estudiantes, principalmente de posgrados en instituciones educativas de Turquía, colaboran constantemente con publicaciones internacionales e intercambios de estancias de investigación, en su mayoría con Alemania, Reino Unido y Estados Unidos, dejando importantes fuentes de consulta en inglés, pero también se pueden consultar tesis en español.

El estudio de los tres factores que constituyen el objeto de investigación en este ensayo: urbanismo, paisajismo y arquitectura en Turquía, es de gran importancia a nivel internacional por lo mencionado anteriormente y por varias razones que podemos destacar. Respecto al patrimonio cultural y arquitectónico hay dos puntos relevantes; por una parte, la riqueza histórica de la región, ya que Turquía alberga importantes zonas arqueológicas desde el siglo X a.C., como Göbekli Tepe en el sudeste. Por otra parte, la intersección de culturas en la arquitectura turca es un punto de encuentro entre las tradiciones de oriente y occidente, incluyendo influencias griegas, romanas, bizantinas, otomanas, modernas y contemporáneas, lo cual, ofrece un campo de estudio valioso para comprender cómo estos estilos y tendencias se fusionan y evolucionan.

Por otra parte, Turquía ha sido un centro de innovación en el diseño arquitectónico y urbanístico en las últimas décadas con proyectos nacionales y de inversión extranjera. Estambul, Ankara y Esmirna están en un proceso continuo de modernización y expansión haciendo gala de los edificios más innovadores como el rascacielos de 261 metros de altura, Istanbul Sapphire en Estambul, que optimiza la luz natural, tiene vistas panorámicas de la ciudad, un jardín en el aire y un

observatorio. También podemos mencionar el Odeabank Headquarters (Estambul), diseñado por el arquitecto francés Jean Nouvel con paneles de vidrio y metal que cambian con la luz del día y tecnologías avanzadas de sostenibilidad.

La sostenibilidad y adaptación al cambio climático en el diseño urbanístico y la arquitectura actual exige prácticas sostenibles y proyectos ecológicos. Turquía ha hecho un importante trabajo en la recuperación de áreas verdes y espacios multifuncionales urbanos que pueden ofrecer soluciones aplicables a otras regiones con problemas similares; los proyectos de regeneración y revitalización llevados a cabo en ciudades turcas constituyen estudios de caso sobre cómo transformar áreas deterioradas, tanto físicamente como para la comunidad y su esparcimiento social, en centros urbanos activos y productivos.

Por otra parte, Turquía es uno de los destinos turísticos más importantes en el mundo por su patrimonio, gastronomía y cultura, entre los cuales destacan el arquitectónico y paisajístico, que desempeñan un papel clave para atraer visitantes internacionales. La revista National Geographic colocó a Turquía en el sexto lugar, describiéndolo como "el país con mayor crecimiento de turismo internacional".[1] La preservación y promoción de los sitios histórico son cruciales para el turismo cultural y la economía del país. Los estudios sobre la forma como Turquía preserva y adapta sus monumentos históricos mientras continua con el desarrollo actual es de interés internacional puesto que proporciona modelos sobre cómo equilibrar la conservación del patrimonio con la necesidad de crecimiento urbano.

Por último, existe una vasta producción de investigación académica y colaboración mundial presentada en conferencias internacionales y publicaciones en revistas especializadas, como ya se mencionó. Los estudios realizados por académicos y profesionales, tanto en Turquía como en el extranjero, contribuyen a la historiografía sobre urbanismo, paisajismo y arquitectura mediante la colaboración interdisciplinar en movilidad académica, lo cual puede observarse en las publicaciones de sus cuerpos docentes a través de plataformas de búsqueda académica en internet.

[1] "Los 10 países más visitados del mundo", Redacción *National Geographic,* 5 de junio de 2023, 14:01 GMT-3. https://www.nationalgeographicla.com/viajes/2023/06/los-10-paises-mas-visitados-del-mundo (20 de agosto de 2023).

Diseño urbanístico en Turquía

El diseño urbanístico de la Turquía moderna proviene de una variedad de criterios que respetan la evolución histórica y atienden las necesidades contemporáneas, respecto a la sostenibilidad y a la calidad de vida urbana. De esta manera, los elementos para el diseño urbanístico en Turquía abarcan aspectos culturales, históricos, económicos y ambientales; aspectos establecidos como prioritarios durante las últimas décadas.

Los planes urbanísticos de todas las ciudades suelen basarse en la protección y conservación de sitios históricos y monumentos, en áreas históricas se observa la restauración y adaptación de edificios antiguos, como el emblemático hotel Pera Palace, inaugurado en 1892, que fue restaurado para mantener su arquitectura y diseño de principios del siglo XX, pero ofrece las comodidades y servicios contemporáneos a sus huéspedes. En 2022 el hotel fue sede y protagonista de la serie que lleva su nombre y transmitida por Netlfix, la cual es una adaptación de la novela turca *El misterio del Pera Palace* de Esra Cubukçu.

La inversión de Turquía en infraestructura urbana al servicio de la población y del turismo, como redes de transporte, servicios públicos y tecnología, es notoria y fundamental para apoyar el crecimiento económico y mejorar la calidad de vida. Al mismo tiempo, los servicios comerciales y turísticos se han desarrollado de manera que, de acuerdo a la información compartida por el sitio de internet *Tourinews* en una declaración del propio ministro de Cultura y Turismo de Turquía, Mehmet Nuri Ersoy: "En 2022 llegaron a Turquía más de 51 millones de turistas —de los cuales, cerca de 45 fueron internacionales, un registro casi idéntico al año récord de 2019—, que gastaron 46,300 millones de dólares en el territorio".[2] Nuri Ersoy aseguró que "Turquía es, con diferencia, el país con la promoción

[2] Tourinews, Turquía asusta: iguala su récord de turistas y espera doblar la cifra en cinco años, jueves 2 de febrero de 2023. https://www.tourinews.es/resumen-de-prensa/notas-de-prensa-destinos-turismo/turquia-record-turistas-viajeros-crecer-destino-estambul-capadocia_4473212_102.html#:~:text=En%202022%20llegaron%20a%20Turqu%C3%ADa%20m%C3%A1s%20de%2051,gastaron%2046.300%20millones%20de%20d%C3%B3lares%20en%20el%20territorio (consultado el 20 de febrero de 2023).

más efectiva del mundo. Enfocamos nuestras promociones en canales de televisión y digitales en más de 200 países".[3]

En todas las ciudades del país se observan parques, jardines y áreas verdes que mejoran la calidad del aire y proporcionan espacios recreativos para los ciudadanos. Al investigar sobre dichas estrategias de diseño, nos dimos cuenta que las ciudades en Turquía suelen seguir planes maestros que guían el desarrollo a corto, mediano y largo plazo, donde se establece el uso del suelo, así como la densidad y el diseño urbano; no obstante, dichos planes recaen en la administración pública y muchas veces desatan controversias, al respecto Yesid Gómez, hace un análisis en su tesis de licenciatura donde dice:

> La fortaleza de la coalición urbana profundiza las raíces de los barrios cerrados y agudiza la preocupación por la exclusividad y la seguridad. En el caso de Ankara y las tres urbanizaciones tomadas para el estudio (Angora Houses, Green Park Residences y Ergönül Villas) se considera el papel de los gobiernos locales como entidades de impulso a partir de la década del 80, los cuales, dando jugosas oportunidades a las inmobiliarias a través de la venta de áreas suburbanas a muy bajos precios, se amenizan en las profundidades de la política neoliberal.[4]

Normatividad para el urbanismo y el paisajismo en Turquía

La regulación del desarrollo urbano y la proyección del paisaje en Turquía tiene una larga historia que ha evolucionado a lo largo del tiempo desde las antiguas polis griegas. Durante el imperio otomano los enfoques para la planeación de ciudades estaban basados en normas y tradiciones islámicas que influyen en la disposición de

[3] *Ibidem.*

[4] Cristian Yesid Gómez Mora. Ciudad dentro de la ciudad: Urbanizaciones abiertas y espacio público, trabajo de grado para optar al título de licenciado en educación básica con énfasis en ciencias sociales, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Ciencias y Educación, Bogotá, DC., 2017, pág. 22.

los edificios y espacios públicos, como escuelas, hospitales, mezquitas, comedores para los pobres, mercados, etcétera.

Cuando se estableció la República de Turquía se hizo un esfuerzo por modernizar y occidentalizar las ciudades, por ejemplo, el diseño de la nueva capital, Ankara en 1928, realizada por el arquitecto alemán Hermann Jansen, quien hizo el primer plan maestro. En el artículo titulado "A New Task for Hermann Jansen in Ankara: Planning the Gazi Forest Farm", publicado en el *Journal of Ankara Studies* en octubre de 2017, Leyla Alpagut hace un análisis de la nueva tarea asignada a Hermann Jansen en Ankara, que consistió en la planificación de la granja forestal de Gazi. Este trabajo resalta cómo Jansen aplicó principios de planificación urbana en el diseño de este importante espacio verde, reflejando un enfoque renovado hacia la integración de áreas naturales en el contexto urbano a través de un plan maestro: "Más tarde, el plan y enfoque de Lörcher, que sirvió de base para la planificación de Ankara por Hermann Jansen, priorizó la inclusión de parques, jardines y áreas verdes en la estructuración de la ciudad. Esto demuestra que el Atatürk Orman Ciftliği y aplicaciones similares son una parte importante de la planificación".[5]

Mustafa Emir Küçük, en su tesis *Parques urbanos de Estambul en el último imperio otomano: Naturaleza construida con fines recreativos*, producto de una investigación para obtener el grado de maestría en artes por el Instituto Atatürk para la Historia Moderna de Turquía de la Universidad de Boğaziçi, hizo un análisis sobre varios casos de paisajismo y urbanización en los que da cuenta del trabajo de la comisión para el orden de la ciudad.

> Uno de los temas importantes de la modernización urbana de Estambul en el siglo XIX fue la construcción de amplias avenidas. Esta situación fue paralela a la de ciudades europeas como París y Viena. El İntizam-ı Şehir Komisyonu (la Comisión para el Orden de la Ciudad), que fue una de las primeras instituciones responsables de las reformas urbanas establecidas en 1855, recomendó la mejora de las calles existentes en Estambul, Pera, Galata,

[5] Leyla Alpagut. "A New Task For Hermann Jansen in Ankara: Planning the Gazi Forest Farm", *Journal of Ankara Studies*, Vol. 5, no. 1, October 2017, pág. 6.

> Tophane, Ortaköy y Üsküdar. La apariencia de la ciudad, la facilitación del control urbano, la amenaza de incendios y la modernización del transporte fueron las principales razones para la construcción de calles y arterias amplias.[6]

La primera ley significativa en materia de urbanización fue promulgada en 1956, estableciendo un marco para la planificación y regulación del uso del suelo en las ciudades turcas. En las décadas siguientes se comenzaron a desarrollar planes generales y normativas para enfrentar la rápida urbanización y el crecimiento poblacional. En 1985 se constituyó la Ley de Planificación Urbana, que establece principios fundamentales para la planificación y el desarrollo urbano, introduciendo conceptos modernos como la zonificación y la participación pública en el proceso de planificación. Se crearon y fortalecieron instituciones encargadas de la planificación y el desarrollo urbano, como el Consejo Superior de Urbanismo y la Dirección General de Planificación Urbana.

El nuevo milenio exigió una normatividad incluyente con la sostenibilidad y la gestión integral, en 2004 se creó la Ley de Ordenación Territorial que introdujo regulaciones más detalladas sobre la planificación territorial y la gestión del suelo, con un enfoque en la sostenibilidad y la integración de aspectos ambientales en la planificación. Dos años más tarde se promulgó la Ley de Protección del Medio Ambiente (2006), abordando aspectos clave de la sostenibilidad y la protección ambiental.

En 2007 el Plan Nacional de Desarrollo incluyó directrices sobre la planificación urbana, la infraestructura y el desarrollo regional, reflejando un enfoque más integral y sostenible. En 2012 se creó la Ley de Gestión de Riesgos de Desastres y Emergencias que incluye la preparación para desastres en el marco de planificación urbana, sobre lo cual hablaremos más adelante.

En la actualidad, Turquía sigue realizando reformas para mejorar la planificación urbana y la gestión del paisaje. Las políticas se están adaptando para enfrentar los desafíos del cambio cli-

[6] Mustafa Emir Küçük. *Urban Parks of Istanbul in the late Ottoman Empire: Constructed Nature for Recreation Aims*, thesis presented to the Atatürk Institute for Modern Turkish History at Boğaziçi University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, May 2019, pág. 24

mático, la urbanización acelerada y las necesidades de desarrollo sostenible, varias instituciones y organismos regulan el urbanismo y el paisajismo. Estas entidades son responsables de establecer normativas, planes y directrices que guían el desarrollo urbano y la gestión del paisaje en el país. Las principales instituciones que trabajan en conjunto para asegurar que el desarrollo urbano y paisajístico en Turquía cuentan con páginas oficiales de internet en las cuales es posible consultar información y noticias sobre sus respectivas funciones, sin embargo, algunas de ellas estaban cerradas temporalmente, sin acceso cuando hice la presente investigación:

1. Ministerio de Medio Ambiente, Urbanización y Cambio Climático. Es el principal organismo encargado de la planificación urbana, el desarrollo y la protección del medio ambiente. Desarrolla políticas, regula el uso del suelo y supervisa la implementación de normas urbanísticas. Entre sus funciones destacan establecer planes maestros, desarrollar regulaciones para la construcción y el paisajismo, así como promover la sostenibilidad y la adaptación al cambio climático.
2. Consejo Superior de Urbanismo (Yüksek İmar Kurulu). Es un órgano consultivo y decisional que asesora sobre cuestiones urbanísticas y de planificación a nivel nacional. Su función principal es revisar y aprobar planes de desarrollo urbano y regulaciones propuestas, entre otras funciones están analizar planes de zonificación, revisar proyectos y resolver conflictos relacionados con la planificación urbana.
3. Dirección General de Planificación Urbana y Desarrollo (Şehircilik Genel Müdürlüğü), organismo dependiente del Ministerio de Medio Ambiente, Urbanización y Cambio Climático, se encarga de coordinar y supervisar la planificación urbana a nivel nacional. Su función es desarrollar directrices y regulaciones para la planificación urbana, el desarrollo de proyectos y la gestión del paisaje.
4. Municipalidades (Belediyeler). Las municipalidades locales tienen un papel crucial en la implementación y regulación del urbanismo en sus respectivas áreas. Son res-

ponsables de la planificación urbana local, el desarrollo de infraestructuras y la gestión de espacios públicos. Además, desarrollan planes de zonificación local, gestionan proyectos de paisajismo y supervisan la construcción y el uso del suelo en sus jurisdicciones.

5. Instituto de Normas de Turquía (Türk Standartları Enstitüsü, TSE). El TSE establece estándares y normas técnicas para una variedad de campos, incluyendo la construcción y el urbanismo; además, desarrolla y publica normas para asegurar la calidad y seguridad de los materiales de construcción y los métodos de construcción.
6. Dirección General de Protección del Patrimonio Cultural (Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü). Esta dirección, también parte del Ministerio de Cultura y Turismo, se encarga de la protección y conservación del patrimonio cultural y arquitectónico. Sus principales funciones son supervisar la restauración y conservación de sitios históricos y arquitectónicos, así como asegurar que las nuevas construcciones respeten el valor cultural de las áreas protegidas.
7. Agencia de Desarrollo Regionales (Bölgesel Kalkınma Ajansları). Estas agencias apoyan el desarrollo económico y urbano en distintas regiones del país e implementan proyectos de desarrollo regional que incluyen aspectos de planificación urbana y paisajismo.
8. Dirección General de Bosques (Orman Genel Müdürlüğü). Se ocupa de la gestión y conservación de los recursos forestales y naturales de Turquía, participa en la planificación del uso del suelo y el paisajismo en áreas forestales y naturales.
9. Dirección General de Planificación y Coordinación de Proyectos (Planlama ve Proje Koordinasyon Genel Müdürlüğü). Institución enfocada en la planificación y coordinación de proyectos urbanos y rurales. Desarrolla proyectos de infraestructura y paisajismo, y coordina la implementación de políticas de desarrollo.

Recapitulación histórica de la arquitectura y el diseño urbanístico en Turquía

Turquía ha sido habitada desde la prehistoria, como se dijo anteriormente, posee los vestigios arquitectónicos más antiguos del mundo, desde el 9000 a.C. Los hititas, frigios y lidios dejaron también trazas arquitectónicas como la capital del Imperio Hitita, Hattusa, y su compleja red de calles y viviendas; o Sardes, capital del antiguo reino de Lidia. La gran capital del Imperio Bizantino, Constantinopla (actual Estambul), dejó un legado arquitectónico impresionante de edificios construidos entre los siglos IV y XV, como las iglesias de Santa Sofía y Santa Irene o el acueducto de Valente. La arquitectura otomana caracterizada por sus cúpulas, minaretes y azulejos decorativos, como la Mezquita Azul y el palacio Topkapi en Estambul, influyó profundamente en la región y más allá de sus fronteras.

Está claro que Turquía se esfuerza por preservar su rica herencia arquitectónica como patrimonio, pero también hay un visible enfoque en el diseño arquitectónico contemporáneo y la innovación. Arquitectos turcos están creando diseños únicos que fusionan lo moderno con lo tradicional. Estambul es un punto focal en términos de diseño urbanístico y arquitectónico en Turquía, la cosmopolita ciudad tiene una combinación de antiguos edificios otomanos, iglesias bizantinas y estructuras modernas que incluyen rascacielos y otros interesantes proyectos contemporáneos. Con la creciente conciencia sobre la sostenibilidad, Turquía está incorporando principios de diseño ecológico en sus proyectos urbanísticos y arquitectónicos, fomentando la utilización de tecnologías verdes y materiales sostenibles en la construcción. Sostenibilidad desde la antigüedad en Capadocia:

> Las sendas del valle de Góreme han sido desde la antigüedad el espacio que permite la interacción de culturas con claros conocimientos de construcción, cuyo resultado fue la innovación, promoción y perfeccionamiento de técnicas edificatorias. Además, aportaron conocimiento en el campo del pensamiento filosófico, religioso y científico que redefinió los conceptos habitacionales. El desarrollo de espacios arquitectónicos a partir de nuevos conocimientos técnicos y el aprovechamiento de los recursos del lugar,

contribuyeron al crecimiento del asentamiento inicial, alcanzando la categoría de centro urbano [figura 4].[7]

La construcción de edificios en Turquía con grandes alturas

La construcción de edificios altos en Turquía, tanto para viviendas como para otros usos, tiene una evolución interesante que se refleja en los diferentes periodos históricos y contextos económicos. Durante el período otomano, los edificios altos eran principalmente minaretes y torres, como la torre de Gálata en Estambul (1348) y la torre de los Leones en la ciudad de Bursa.

Los primeros edificios altos construidos en Turquía fueron en Estambul, como el Hotel Pera Palace, inaugurado en 1892, y el Edificio de la Cámara de Comercio (1929-1930), que fue uno de los primeros rascacielos en la ciudad. A partir de la segunda mitad del siglo XX, el crecimiento económico y la urbanización acelerada en Esmirna, la nueva capital Ankara y otras zonas de comercio, Turquía empezó a invertir en edificios altos, no sólo para oficinas y centros comerciales, sino que muchos de ellos para viviendas, especialmente a fines de los años sesenta y principios de los setenta.

A partir de la década de 1980, específicamente con el auge económico del nuevo siglo, se observa una enorme inversión en la construcción de rascacielos. Este periodo se caracteriza por una gran cantidad de proyectos tanto residenciales como comerciales, muchos con inversión extranjera. Estos nuevos edificios combinan una variedad de diseños con tendencias globales como el estilo postmoderno y el diseño sostenible. Podemos citar tres ejemplos en Estambul correspondientes a cada década: en primer lugar, el icónico rascacielos Kanyon (2006), con un centro comercial, oficinas y residencias; las dos controversiales Trump Towers (2012) de 145 y 155 metros de altura, con 37 y 39 pisos, una de oficinas y otra residencial, con centro comercial y cine; por último, una de las estructuras más altas del país, la fastuosa Torre Camlıca (2021)

[7] Juan José Ospina Tascón. "La sustracción como forma de habitar el paisaje en Göreme (Turquía)", *Revista B33 Arquitectura Y Urbanismo,* no. 2, 2019, pág. 27. https://revistas.ut.edu.co/index.php/B33/article/view/1983.

con 49 pisos y 369 metros de altura y un mirador en la parte más alta con espectaculares vistas. Diseñada para servir como una torre de transmisión de 100 canales de radio sin interferencias gracias a una antena de 168 metros, la torre tiene 587 metros de altura con esa antena. La construcción de edificios altos permite aprovechar al máximo el terreno y ofrecer viviendas modernas, lujosas y con vistas panorámicas a más personas, sin embargo, la realidad no es como la venden las inmobiliarias, Ayten Özyurt, realizó una interesante investigación al respecto donde afirma:

> Las viviendas de Bezirganbahçe se encuentran a 1,5 km del lago de Küçükçekmece, dentro de las fronteras del distrito de Küçükçekmece en Estambul. El asentamiento se compone de 55 bloques de apartamentos que tienen 11 plantas. En total hay 2965 viviendas, que tienen exactamente el mismo tipo de plano. Asimismo, en la zona se encuentra una institución educativa y una de salud, 3 áreas para infantiles, un campo de deportes al aire libre y uno de interior. Aunque es positivo que los equipamientos sociales estén planificados, en general, no hay satisfacción de los usuarios con el argumento de que estas estructuras no son suficientes o están descuidadas.[8]

Muchas personas prefieren vivir en el centro de la ciudad para acceder fácilmente a sus trabajos, servicios, entretenimiento y otras comodidades. Los edificios altos en áreas urbanas ofrecen esta conveniencia y estilo de vida, vivir en un piso alto de un edificio ofrece vistas panorámicas y puede considerarse prestigioso en la cultura urbana moderna. Muchas personas están dispuestas a pagar más por estas vistas y el estatus asociado con la vida en altura (figura 1).

En algunos casos, la construcción vertical puede ser más eficiente en términos energéticos y sostenibilidad. Los edificios altos pueden incorporar tecnologías eficientes y sistemas de energía renovable para minimizar el consumo de energía y reducir la huella de carbono. Por otra parte, el gobierno turco puede ofrecer incentivos o implementar regulaciones que favorezcan la cons-

[8] Ayten Özyurt. *Evaluación de la vivienda social en Turquía basado en la cultura de casa anatoliana turca*. Tesis de la Universidad politécnica de Valencia, 2018, pág. 101.

trucción de edificios altos, como incentivos fiscales, flexibilidad en las regulaciones de altura, o incentivos para desarrolladores que construyan en altura, situaciones que ocasionan otros conflictos, como reflexiona Özyurt:

> Las viviendas de Bezirganbahçe se habían creado con los planos que se aplican en todas las regiones de Turquía, sin considerar las condiciones climáticas de la región norte de Anatolia en la que el asentamiento se encuentra. Los edificios se habían sustituido hacia diferentes direcciones sin hacer cambios en los planos. Aun, 4 pisos de mismo tipo que hay en una planta se posicionan hacia diferentes direcciones. No se había hecho caso que se relacionara espacios interiores con espacios exteriores. Tampoco se había pensado en que las viviendas fueran respetuosas entre sí. Por ejemplo, en algunas zonas la evaluación de la vivienda social en Turquía basada en la cultura de casa anatoliana turca. en el asentamiento, los edificios se acercan demasiado el uno al otro, así que a veces cortan la luz del sol del otro y también a veces ocupan a la zona de la privacidad del otro.[9]

Figura 1. Edificios altos, demasiado cerca, sin iluminación natural en todas las habitaciones, Nevsehir, Turquía, marzo 2023

Fotografía de Sofía Gamboa.

[9] *Ibidem.*

Diseño de distribuidores viales y áreas verdes en Turquía

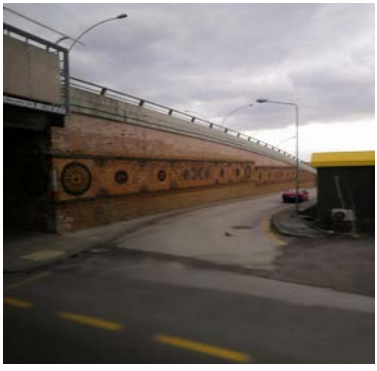
El diseño y la planificación de áreas verdes en Turquía han tenido una rica evolución proveniente de diversas épocas históricas. Durante el imperio otomano, el diseño de áreas verdes estaba influenciado por tradiciones islámicas y persas; los jardines de palacios y las áreas verdes en las ciudades eran una característica importante de la arquitectura otomana. El parque de Emirgan, uno de los primeros diseños paisajísticos en Estambul, ordenado por el sultán Abdülmecid I (1823-1861) en el antiguo terreno de caza ha sido renovado y expandido a lo largo de los años, en 2006 se inauguró ahí el Festival de los tulipanes para dar la bienvenida a la primavera con la floración de miles de estas flores que representaban la riqueza, sofisticación y abundancia cientos de años atrás; el parque es un ejemplo de reconfiguración de espacios verdes tradicionales para satisfacer necesidades urbanas contemporáneas, que incluyen al turismo, tan importante para el pueblo turco.

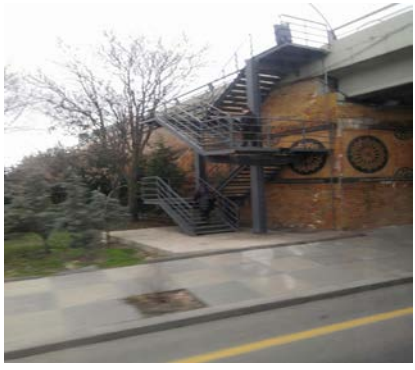
Con el impulso hacia la modernización tras la fundación de la República de Turquía, los proyectos de urbanismo incluyeron la planificación de áreas verdes. En 1930 los antiguos jardines del palacio de Yıldız, residencia del sultán Abdülhamid II y sede administrativa durante su reinado en Estambul, fueron rediseñados para conformar el parque de Yıldız y abrirlo al público. En 1940 se abrió el parque de Maçka, con diseño paisajístico moderno en el centro de la ciudad de Estambul; en 1967 el parque de Göztepe en el distrito comercial y cultural de Kadıköy, en los terrenos de una antigua propiedad privada. Así continúan los ejemplos durante los siglos XX y XXI hasta el jardín de la Nación, inaugurado en 2013 con todos los elementos decorativos del arte y la cultura turca, que se verán más adelante.

La planificación de áreas verdes en Turquía ha evolucionado para atender las necesidades actuales de sostenibilidad, accesibilidad y multifuncionalidad utilizando técnicas como la restauración ecológica para realizar actividades al aire libre, fomentar la educación ambiental y contribuir a la conservación de la biodiversidad. Podemos concluir que el diseño de áreas verdes en Turquía tiene las siguientes características: influencias otomanas y persas en el diseño de jardines en palacio y patios (*havuz*), espacios multifuncionales, atención a la biodiversidad y la sostenibilidad, elementos culturales y artísticos tradicionales, diseño de

acuerdo al clima y a las estaciones del año y rescate y restauración de espacios históricos. Podemos ver una muestra de ello en las figuras 2-4.

Figuras 2 y 3. Ejemplo de diseños ornamentales en distribuidores viales con elementos culturales y artísticos tradicionales, Ankara, Turquía, marzo 2023





Fotografías de Sofía Gamboa.

Figura 4. Ejemplo del cuidado para el diseño y planificación de vegetación en los distribuidores viales, aquí la colocación de árboles y elementos para guiar su crecimiento, Estambul, Turquía, marzo 2023

Fotografía de Sofía Gamboa.

Distribuidores viales y paisajismo en Turquía

La integración del paisajismo en distribuidores viales como rotondas, intersecciones, camellones y avenidas rápidas de varios carriles, no sólo mejora la estética en el diseño urbano, sino que también contribuye a la funcionalidad y sostenibilidad de los espacios públicos proporcionando fuentes de oxígeno, además de los beneficios ya descritos a lo largo del presente artículo. La relación ente el paisajismo y el diseño de distribuidores viales en Turquía tiene algunas características que podemos destacar a continuación:

Identidad urbana y estética. En Turquía muchos distribuidores viales son diseñados con elementos formales y materiales tradicionales, como imágenes simbólicas, jardines, esculturas y relieves con mosaico, terracota y plantas regionales que forman una composición alegórica a la historia nacional. El paisajismo ofrece imágenes positivas de la ciudad, pero también proporciona identidad visual para distintas zonas (figura 5).

Figura 5. Ejemplo de estética e identidad urbana en los distribuidores viales, Estambul, Turquía, marzo 2023

Fotografía de Sofía Gamboa. Marzo 2023.

Seguridad y funcionalidad. Los elementos paisajísticos y la vegetación pueden ayudar a definir claramente los carriles centrales y laterales, mejorar la visibilidad entre ellos y guiar a los conductores con mayor precisión hacia las salidas que los letre-

ros, puesto que están escritos en lengua nacional y muchos son legibles a pocos metros. Por otra parte, las áreas verdes ayudan a reducir el deslumbramiento por el reflejo de la luz solar sobre el pavimento y dar zonas de sombra mejorando la comodidad de los usuarios, tanto conductores como peatones (figura 6).

Figura 6. Ejemplo de cómo el uso de vegetación y elementos paisajísticos puede ayudar a definir claramente los carriles, Estambul, Turquía, marzo 2023

Fotografía de Sofía Gamboa.

El medio ambiente y la sostenibilidad. Las áreas verdes mejoran la calidad del aire, ayudan a reducir el efecto de isla de calor urbano y proporcionan ecosistemas para la fauna local. El paisajismo en distribuidores viales es sostenible utilizando plantas autóctonas cuyo mantenimiento es adecuado a las distintas regiones de cada país, en el caso de Turquía, muchos distribuidores utilizan este tipo de plantas que requieren menos agua y mantenimiento (figura 7).

Figura 7. Ejemplo de cómo la integración de paisajismo en el diseño de distribuidores viales promueve la sostenibilidad, Estambul, Turquía, marzo 2023

Fotografía de Sofía Gamboa.

Intervenciones artísticas y culturales. En Turquía se pueden observar con mucha frecuencia distribuidores viales con diseños en mosaicos y otras composiciones artísticas con elementos históricos de identidad nacional y cultural, también muestras de artistas contemporáneos que pueden incluir maneras distintas de ver el arte a través de la apreciación estética en trayectos cotidianos que pueden ser renovadores del ánimo y paliativos emocionales durante congestionamientos viales (figura 8).

Para concluir estas características es necesario mencionar también que, en algunos casos, los distribuidores viales no sólo son diseñados como puntos de tránsito vehicular sino como espacios recreativos para transeúntes con zonas de descanso, áreas para eventos comunitarios, zonas de jardines y deportes al aire libre, áreas comerciales y áreas para mascotas, aunque en la mayoría de las ciudades de Turquía los animales callejeros son cuidados y respetados hasta el punto de colocarles bebederos y comederos públicos como el que se muestra a continuación (figura 9).

Figura 8. Ejemplo de distribuidores viales con intervenciones artísticas en mosaico, Estambul, Turquía, marzo 2023

Fotografía de Sofía Gamboa.

Figura 9. Ejemplo de cuidado a los animales callejeros en Estambul, Turquía, marzo 2023

Fotografía de Sofía Gamboa.

Características propias de la arquitectura turca y su estética

La arquitectura turca tiene elementos distintivos que reflejan su identidad nacional, la cual proviene de una rica mezcla de culturas y tradiciones. La arquitectura islámica otomana dejó una honda huella en la identidad nacional como las mezquitas, madrazas y palacios, los patios abiertos, sus arcos de herradura, cúpulas, minaretes, azulejos, cerámica y caligrafía. La arquitectura tradicional turca incluye las casas de madera con balcones, especialmente en regiones del mar Negro y el Egeo; también los estilos vernáculos como las casas de piedra en Anatolia, por su adaptación al clima y al entorno. Los elementos mencionados siguen presentes en la arquitectura contemporánea en mayor o menor medida de acuerdo al estilo propio de cada arquitecto o firma, como en los siguientes edificios (figuras 10 y 11).

Figuras 10 y 11. Edificios modernos con decoraciones tradicionales y materiales locales, Nevsehir, Turquía, marzo 2023

Fotografía de Sofía Gamboa.

Los grabados en madera y las tallas en piedra son comunes en la decoración de edificios turcos, estos detalles suelen estar conformados por motivos geométricos, florales o caligráficos y combinados entre ellos; pueden encontrarse en paredes, puertas o ventanas, como se ha visto anteriormente. Por otra parte, aunque la simetría ha sido una característica importante en la arquitectura otomana, también se pueden encontrar ejemplos de asimetría y mucha variedad de diseños arquitectónicos, sobre todo contemporáneos, como en la siguiente fotografía (figura 12).

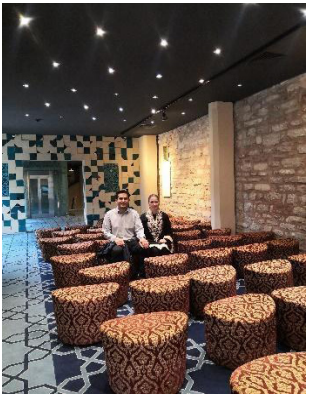
Figura 12. Ejemplo de arquitectura contemporánea y tradicional en un mismo espacio, Ankara, Turquía, marzo 2023

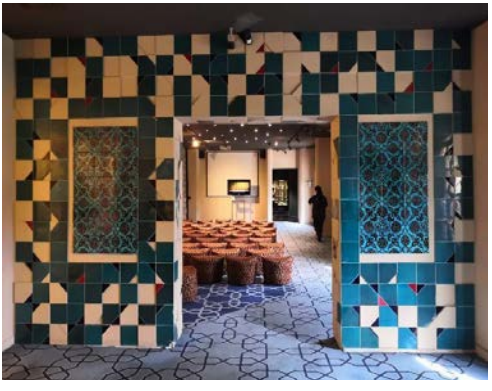
Fotografía de Sofía Gamboa.

Características de la decoración en la arquitectura turca

La decoración de edificios del siglo XX en Turquía refleja una mezcla de estilos arquitectónicos modernos con elementos de la rica herencia cultural de la región. La combinación de los elementos tradicionales y modernos dan lugar a una diversidad única en la decoración de edificios en todo el país. El uso de azulejos otomanos, cerámica, textiles y diseños tradicionales en edificios contemporáneos es un enfoque muy común mediante el cual se preserva la herencia cultural, como vemos en las siguientes imágenes (figuras 13-15).

Figuras 13-15. Salas donde destaca el uso de distintos materiales como cristal, textiles, cerámica, alfombras y otros

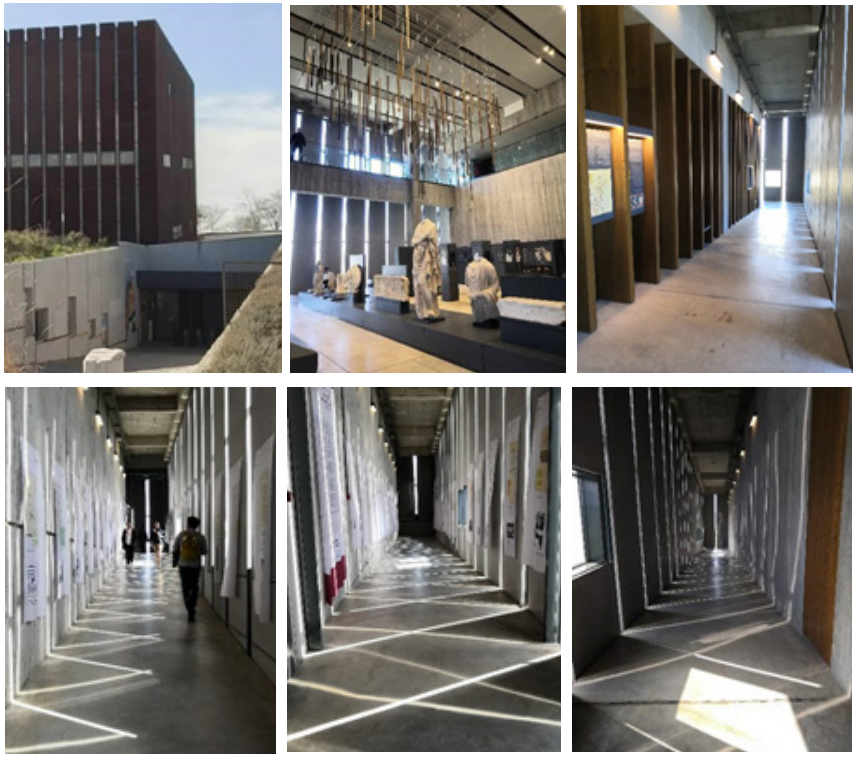




Museo de Historia de la Ciencia y la Tecnología en el islam, Estambul, Turquía, marzo de 2023. Fotografías de Sofía Gamboa.

Las vidrieras artísticas se utilizan para agregar color y estilo a ventanas y puertas. Pueden representar escenas históricas, motivos naturales o diseños abstractos. El museo de Troya se inauguró en 2013 y dos años después fue nominado al Premio del Museo Europeo del año. Los ascensos a cada nivel tienen un diseño para crear formas con la luz exterior. Es posible seguir observando las obras de arte inclusive desde los descansos; en seguida una pequeña muestra fotográfica (figuras 16-21).

Figuras 16-21. Juegos ópticos de luces y sombras en distintos espacios



Museo de Troya. Troya, Turquía, marzo de 2023.
Fotografías de Sofía Gamboa.

La decoración de fachadas e interiores en la arquitectura turca suele utilizar esculturas y relieves en piedra que pueden re-

presentar figuras históricas, motivos simbólicos o únicamente ornamentos de formas abstractas. Incluso los estilos contemporáneos más simples suelen incorporar detalles decorativos en puertas, balcones, cornisas u otros espacios, como se puede observar en los edificios habitacionales de las siguientes imágenes (figuras 22 y 23).

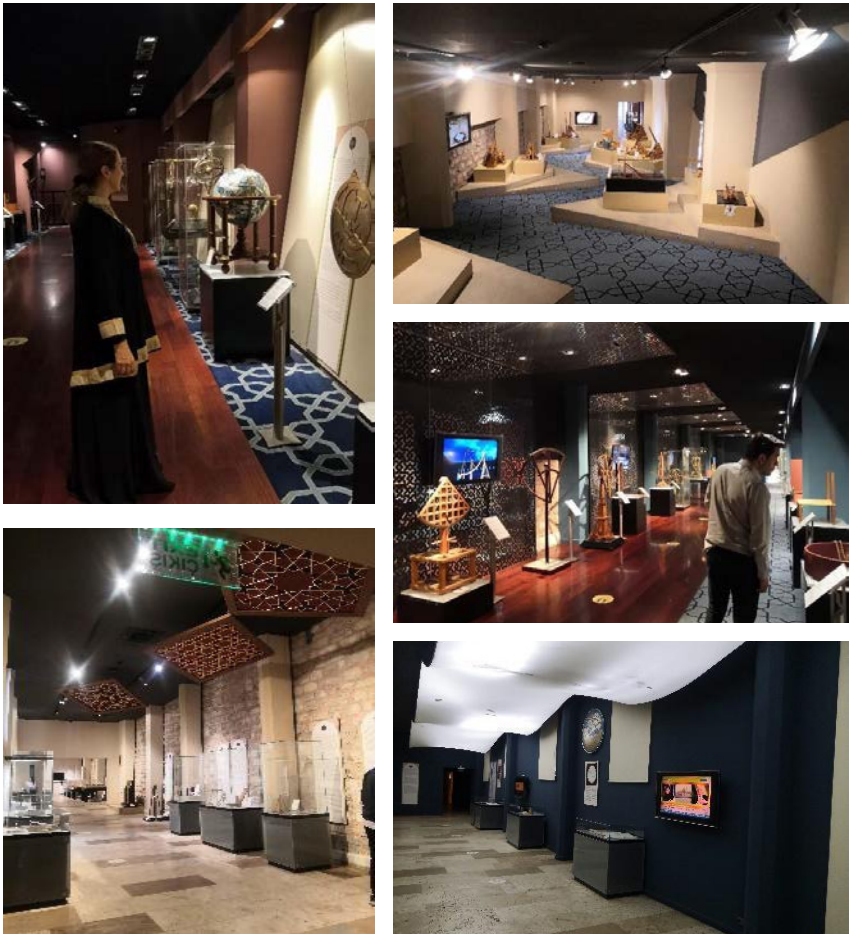
Figuras 22 y 23. Edificios modernos con decoraciones tradicionales y materiales locales que destacan dichos elementos como referencias de identidad y distinción

Nevsehir, Turquía, marzo 2023.
Fotografías de Sofía Gamboa.

La naturaleza y los patrones geométricos son muy frecuentes en la ornamentación de edificios en el siglo XX incorporados en mosaicos, relieves y otras formas. El museo de la Ciencia y la Tecnología, localizado en el parque Gülhane de Estambul, tiene bajo su resguardo una importante colección de inventos creados por científicos musulmanes, principalmente entre los siglos VIII y XVI; el diseño del museo combina los adelantos tecnológicos con la decoración tradicional y materiales locales para crear salas adecuadas a cada colección y período histórico; en cada muestra se distinguen los inventos, queda clara la información y la belleza de cada espacio lleva al

visitantes por los mundos de aquellos científicos y a comprender la importancia actual de su trabajo. En seguida una pequeña muestra del diseño de mobiliario, piso, paredes, techo, iluminación y cada elemento en ellos para comprender el sentido estético de la cultura turca y su aplicación en la arquitectura moderna (figuras 24-28).

Figuras 24-28. Distintos diseños de pisos, techos muros y mobiliario museográfico acorde a la estética tradicional y propuestas contemporáneas



Museo de Historia de la Ciencia y la Tecnología en el islam, Estambul, Turquía, marzo de 2023. Fotografías de Sofía Gamboa.

Conclusiones

El patrimonio tiene una enorme importancia para el pueblo turco, ya que está profundamente arraigado en su identidad y en la preservación de su historia, tradiciones y cultura. El territorio que ahora conforma Turquía ha sido hogar de diversas civilizaciones a lo largo de milenios, desde los hititas y frigios hasta los romanos, bizantinos y otomanos; esta riqueza histórica y su eficiente conservación, conforman valores internacionales muy importantes en la actualidad.

Este rico patrimonio de Turquía atrae grupos de turistas de todo el mundo que son atendidos mediante un servicio excepcional de eficiente organización durante todo el año. Lugares como Estambul y Capadocia, con su arquitectura icónica y sitios históricos, atraen a millones de visitantes cada año, generando importantes ingresos que contribuyen al desarrollo económico del país y al bienestar de sus habitantes. Muchos monumentos y zonas arqueológicas tienen una relación directa con las grandes civilizaciones antiguas, lo que permite a las personas vincularse con el mundo antiguo y comprender cómo se desarrollaron aquellas sociedades a lo largo del tiempo.

Al preservar y compartir su patrimonio con el mundo, Turquía fomenta el entendimiento y la apreciación intercultural, lo cual es especialmente importante en un país con una ubicación geográfica única que sirve de puente entre Asia y Europa. Visitar sus museos, recorrer las calles de las principales ciudades, actuales y antiguas, observar los tesoros conservados, objetos cotidianos, sagrados e incluso el trato hacia los animales, es la manera inequívoca para entender por qué tienen ese gran respeto por el patrimonio y un sentido estético tan desarrollado.

Referencias bibliográficas

Alpagut, Leyla. "A New Task for Hermann Jansen in Ankara: Planning the Gazi Forest Farm", *Journal of Ankara Studies,* October 2017, Vol. 5, no. 1, págs. 1-26.

Gómez Mora, Cristian Yesid. *Ciudad dentro de la ciudad: Urbanizaciones abiertas y espacio público*, trabajo de grado para optar al título de licenciado en educación básica con énfasis en ciencias sociales, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Ciencias y Educación, Bogotá, D.C., 2017.

Küçük, Mustafa Emir. *Urban Parks of Istanbul in the late Ottoman Empire: Constructed Nature for Recreation Aims,* thesis presented to the Atatürk Institute for Modern Turkish History at Boğaziçi University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, May 2019. "Los 10 países más visitados del mundo", *National Geographic,* 5 de junio de 2023, 14:01 GMT-3. https://www.nationalgeographicla.com/viajes/2023/06/los-10-paises-mas-visitados-del-mundo (consultado el 20 de agosto de 2023).

Ospina-Tascón, J.J. "La sustracción como forma de habitar el paisaje en Göreme (Turquía)", *Revista B33 Arquitectura y Urbanismo,* no. 2, 2019. https://revistas.ut.edu.co/index.php/B33/article/view/1983.

Özyurt, Ayten. *Evaluación de la vivienda social en Turquía basado en la cultura de casa anatoliana turca*. Tesis, Universidad Politécnica de Valencia, 2018. "Turquía asusta: iguala su récord de turistas y espera doblar la cifra en cinco años", *Tourinews,* jueves 2 de febrero de 2023. https://www.tourinews.es/resumen-de-prensa/notas-de-prensa-destinos-turismo/turquia-record-turistas-viajeros-crecer-destino-estambul-capadocia_4473212_102.html#:~:text=En%202022%20llegaron%20a%20Turqu%C3%ADa%20m%C3%A1s%20de%2051,gastaron%2046.300%20millones%20de%20d%C3%B3lares%20en%20el%20territorio (consultado el 20 de febrero de 2023).

La imagen y otras artes como elementos didácticos en la enseñanza de la literatura

Carlos Flores Cortés

La imagen es un elemento importante en la enseñanza de la literatura, pues bien señala Sartori: "Por encima de todo, la verdad es que la televisión es la primera escuela del niño (la escuela divertida que precede a la aburrida); y es el niño un animal simbólico que recibe su *imprint*, su impronta educacional, en imágenes de un mundo centrado en el hecho de ver".[1] Mucho de lo que aporta la obra literaria es la posibilidad de que el lector se transporte en el tiempo y en el espacio por medio de la construcción de una imagen lingüística, es decir, la visión de un paisaje, un escenario e incluso un personaje mediante la descripción por medio de la palabra. No obstante, un gran número de jóvenes estudiantes de educación básica o media no logran precisar ciertos elementos debido a que carecen de los referentes con qué asociar dichas construcciones de la lengua. Por tanto, por qué no utilizar la imagen, ya sea impresa o en medios visuales para apoyar aquellas lagunas contextuales que el alumno pueda presentar.

El poema de mio Cid, por ejemplo, una obra que fue obligada en la enseñanza del tercer grado de secundaria con el Plan de estudios de 1993, y que de alguna forma se sugirió que se llevara en el mismo grado con el Plan de 2006, dice, desgraciadamente, muy poco al alumno y, por cierto, no por ser una obra de baja calidad o aburri-

[1] Giovanni Sartori. *Homo videns. La sociedad teledirigida*, España, Taurus, 2001, pág. 41.

da como ellos la consideran, sino porque los referentes necesarios para la comprensión de la misma simplemente no existen en ellos. Pero una vez que se tiene la posibilidad de proyectar la película del director Ridley Scott, *Kingdom of heaven*, o como se llama en español, *Cruzadas*, el estudiante puede reunir los referentes necesarios para complementar la obra. Los resultados son interesantes, pues logrando este contexto visual en el alumno parce haber mejoras en la lectura. Habría aquí que considerar las palabras de Sartori:

> Podemos deducir que la televisión está produciendo una permutación, una metamorfosis, que revierte en la naturaleza misma del *homo sapiens*. La televisión no es sólo instrumento de comunicación; es también, a la vez, *paideia*, un instrumento «antropogenético», un *medium* que genera un nuevo *ánthropos,* un nuevo tipo de ser humano.[2]

Del mismo modo, en la obra mencionada hay una infinidad de palabras arcaicas que poco pueden decir al alumno, quien probablemente nunca las haya escuchado en su vida, pero que pueden ser ejemplificadas mediante imágenes, tal es el caso de la palabra olifante:

Figura 1. El caballero y el Olifante

Fuente: http://catedu.es/IESLiteratura/segundo%20ciclo/imagenes/Roldan_olifante.jpg

[2] *Ibidem*, pág. 40.

Estos los elementos son esenciales en la enseñanza de la literatura en un primer momento, pues a falta de lecturas previas, el alumno necesita una amplitud de referentes con los cuales pueda asociar su lectura, mismos que no encontraría en la cultura popular ni en los medios de comunicación por sí solo. El hombre es un ser visual por naturaleza, capaz de dar una interpretación subjetiva a lo que ve, tan rica y tan expresiva que a partir de una imagen puede representarse una realidad entera, una historia o un sentimiento. Al respecto menciona Sartori:

> La palabra es un "símbolo" que se resuelve en lo que significa, en lo que nos hace entender. Y entendemos la palabra sólo si podemos, es decir, si conocemos la lengua a la que pertenece; en caso contrario, es letra muerta, un signo o un sonido cualquiera. Por el contrario, la imagen es pura y simple representación visual. La imagen se ve y eso es suficiente; y para verla basta con poseer el sentido de la vista, basta con no ser ciegos. La imagen no se ve en chino, árabe o inglés; como ya he dicho, se ve, es suficiente.[3]

El hombre antiguo, el del nacimiento de las civilizaciones, era contemplativo. Luego de haber observado las estrellas por siglos sabía que en ellas habitaban seres divinos a quienes debía su creación y la creación del mundo; de igual modo, luego de contemplar el mundo, comprendió que podía dominar el nacimiento de las plantas que le alimentaban; al contemplar el movimiento de los animales pudo darles caza o domesticarles.

> La opinión generalizada de que nuestra civilización es la de la imagen no se basa en unas apreciaciones gratuitas. No es necesario recurrir a las estadísticas para comprobar que, en esta segunda mitad del siglo XX, la imagen constituye uno de los fenómenos culturales más importantes, una de las realidades vivas más apasionantes del entorno del hombre civilizado.[4]

[3] Giovanni, Sartori. *Opus cit.,* pág. 39.
[4] José María Casaús. *Teoría de la imagen,* España, Salvat Editores, 1974, pág. 25.

De la mano de la contemplación nació la representatividad. Al observar la realidad, el hombre tuvo la necesidad de representarse lo que observaba, ya fuera para sí mismo o para el conjunto de símiles que le acompañaban. El hombre de las cavernas dejó rastro de esas representaciones y la memoria de su forma de vida y de su pensamiento.

Las primeras civilizaciones veían en la imagen una forma de instruir a sus sociedades, y como ellos, las civilizaciones posteriores hicieron uso de la imagen para representar su pensamiento y sus creencias. Hoy en día esa actividad no ha cesado ni disminuido su potencial, al contrario, se ha hecho cada vez más compleja, ahora las representaciones se acercan mucho a la realidad y la fantasía puede hacerse pasar por realidad.

Podríamos decir que en este tiempo el ser humano ha desarrollado lo visual a un potencial enorme, pues la imagen forma parte de todo: ayuda a vender productos, a dirigirse a un destino, a realizar una actividad, a identificar un edificio, una ciudad, acompaña a los libros, los discos y las obras de arte, sirve y servirá para un sinfín de cosas. *Ver ha llegado a significar comprender.*[5] No obstante, existe un lugar donde la imagen podría ser fundamental, pero se ha menospreciado su capacidad, o bien, no se ha sabido explotar en su totalidad, es decir, en la educación:

> La pregunta es: ¿en qué sentido la televisión es "progresiva", en cuanto que mejora un estado de cosas ya preexistentes? Es una pregunta a la que debemos responder haciendo una distinción. La televisión beneficia y perjudica, ayuda y hace daño. No debe ser exaltada en bloque, pero tampoco puede ser condenada indiscriminadamente.[6]

En México los libros de texto están repletos de imágenes, no obstante, éstas no tienen la función de enseñar como lo pretende el texto que ahí se incluye (y de éste también surgen algunas dudas al respecto), sino que sirven como un mero adorno. Desgraciadamente esas ilustraciones son meros referentes que poco dicen al lector

[5] Dondis, D.A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.L. 2006., pág. 19.

[6] Giovanni Sartori. *Opus cit.,* pág. 46.

que aún es un lego en la materia, pues muchas de esas imágenes se complementan por el texto más que complementar al texto mismo. Es decir, son imágenes que necesitan cierto acervo cultural para ser comprendidas. Como ejemplo veamos en la figura 2 una página del libro de español para primero de secundaria de la editorial SM.

Figura 2. El *ghetto*

Fuente: Ochoa, Adriana de Teresa. *Código 1. Español,* editorial SM, 2005.

En el cuadro de arriba podemos ver una imagen que muestra a dos personas, seguramente judíos, hurgando entre un montón de escombros en el centro de una calle que al parecer ha sido devastada. Por otro lado, el texto habla de la SS y campos de exterminio, de la Unión Soviética, de asesinatos a una serie de grupos sociales y de los *ghettos.* Como podemos concluir, el autor del libro intentó ilustrar el texto eligiendo una imagen que pertenece al contexto de lo que el texto plantea pero que, desafortunadamente, es muy pobre con respecto al texto.

Ahora bien, las imágenes pueden hablar por sí solas, y seguramente un experto podría leer esa imagen de una manera efectiva y lograr con ello revelarnos si estas personas son efectivamente judíos o simplemente gente que buscaba algo de valor entre los escombros; tal vez nuestro especialista nos podría decir si esas calles pertenecen a Alemania o a Polonia o alguna otra nación invadida por los nazis. Quizá nos podrían explicar el por qué uno viste de un

color claro y otro oscuro o mencionar si la escena que vemos fue tomada después de un bombardeo o de una invasión con tanques o con soldados. Pero algo es irrefutable, al alumno no le dice gran cosa. Por ejemplo: ¿qué dice esta imagen a un lector común?

Figura 3. *Marriage à-la-mode*

Fuente: "El despertar de la condesa/La toilette", una de las seis obras que integran *Casamiento a la moda/Marriage à-la-mode* de William Hogarth, pintado entre 1743 y 1745.

A mí, lector común, me refiere una escena del siglo XVIII que muestra, como el título lo dice, *Marriage à-la-mode* de William Hogart, un matrimonio clase social burguesa, mas no noble, que tiene a su lado a la hija y su pretendiente, y a su alrededor algunos sirvientes y algunos visitantes. En la pared hay cuadros clásicos y algunos retratos de familia, probablemente es un domingo porque vemos varias pistas de que se ha estado jugando como los naipes además de los juguetes del infante. Deben de ser las cinco de la tarde porque se está tomado el té, tal vez se está en Inglaterra.

Sin embargo, para el lector especializado, Rose-Marie y Rainer Hagen,[7] esto es lo que se ve: es el siglo XVIII, pero lo que vemos no es un matrimonio ya que sólo vemos a la esposa que coquetea con un abogado, quien, al tener los pies sobre el sillón, demuestra ser el más grande de todos los que ahí se encuentran. Sabemos que es la casa de un matrimonio porque encima de la puerta de la alcoba vemos una corona, así como encima del tocador, pero el marido está ausente. Podemos ver que la señora de la casa ya ha sido madre porque tiene una sonaja colgando de la silla. Vemos además un cantante castrado acompañado por un músico, que cubre su mutilación con ropajes costosos y joyas por todas partes y una mujer que se vuelve loca por él. Lo que beben no es té, sino chocolate y están en Francia. El marido no está, seguramente porque está con su amante. El chico de origen hindú que está sentado en la parte inferior izquierda juega con una efigie cornuda que representa al esposo cornudo. Por último, se nos informa que esa obra es una de seis que representan la tragicomedia con el mismo nombre (un matrimonio a la moda). Por cierto, es un matrimonio a la moda, porque los ricos burgueses se casaban con los nobles en bancarrota y esa era la moda de la época.

Así pues, la imagen compuesta por Hogart es una especie de composición semántica llena de contenido que no puede ser interpretada por cualquiera, sino sólo por aquellos que tuvieran la cultura suficiente para entenderlo. La imagen en los libros de texto es un mero adorno, los autores no se plantean la imagen como un auxiliar en su propuesta de enseñanza, en pocas palabras, no enseñan a leer imágenes, aun cuando la sociedad está invadida de ellas.

> Viajando por carretera o sumergidos en las grandes concentraciones humanas nos encontramos rodeados por un mundo lleno de símbolos e imágenes convencionales. El contacto con la naturaleza es para el hombre moderno un auténtico sedante.[8]

[7] Rose-Marie y Rainer Hagen. *Los secretos de las obras de arte. Del tapiz de Bayeux a los murales de Diego Rivera*, España, Taschen, 2005, pág. 452.

[8] Pie de foto en Casaús, José María, *Opus cit.,* pág. 34.

Así las cosas, mediante una imagen apropiada, podemos considerar lo visual como un agente de enseñanza bastante efectivo, considerando que el hombre aprende mucho de lo que hace a partir de la observación. Es obvio que se habla de observación de fenómenos dinámicos, pero una imagen tiene una semántica que puede ser identificada si se tiene el código preciso para ello. De esta manera una imagen podría mostrar mucho del contenido de un texto:

Figura 4. *El Cid campeador*. Mientras don Martín regresaba a Burgos, el Cid cabalgaba hacia San Pedro de Cardeña, custodiado por aquellos caballeros que tan a su sabor lo atendían

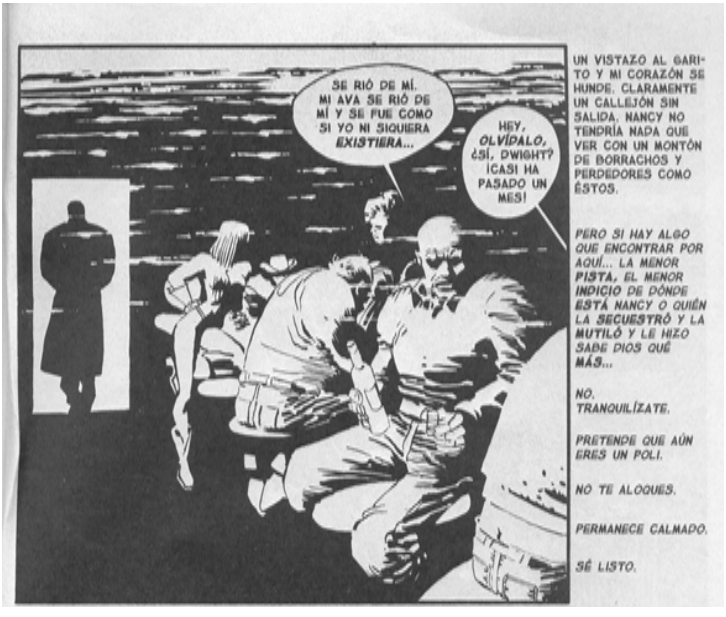
Fuente: Anónimo, *Poema del Cid, México*, Leyenda, 2006, pág. 29.

Al igual que la imagen que hace referencia al texto sobre la SS, la que aquí se muestra también pertenece al contexto del texto, pero además expresa lo que dice el texto: "El Cid cabalgaba hacia San Pedro de Cardeña, custodiado por aquellos caballeros", y del mismo modo, al mostrar al ejército medieval partir de un castillo complementa la idea de la cabalgata hacia cierto destino.

Ambos elementos, texto e imagen, nos dicen lo mismo. Al ver la imagen llegamos a la conclusión que es un caballero medieval que sale de un castillo y que va acompañado de su ejército. Su postura y su caballo, así como la atención que exige su ilustración nos dice que es un caballero importante. El texto complementa la imagen diciendo lo que ella ya nos dijo y agregando nombres y lugares.

En este sentido, el cómic lleva una ventaja sorprendente, pues muestra una perfecta conjugación entre la imagen y el texto, porque en él la narración está sostenida por la imagen, es decir, lo visual es el elemento más importante, pero el texto cumple también una función elemental, no sólo como adorno o explicación de la imagen, sino como parte complementaria. El cómic está pensado en ambos sentidos, por un lado, se comprende por un porcentaje importante de texto que sostiene algunas de sus bases, le da personalidad y estilo, mientras que la imagen sostiene la otra parte de sus bases, dando forma y contenido.

Figura 5. *Sin City* de Frank Miller



Fuente: Frank, Miller. *Sin City. Ese miedoso bastardo*, México, Grupo Editorial Vid, 2000, pág. 86.

El fragmento anterior es una composición a blanco y negro que trabaja con las sombras y las siluetas, pero también es una conjugación entre el texto, el globo de diálogo y la imagen. Por un lado, tenemos la imagen que nos presenta el contexto, a saber, una cantina de mala muerte, lo que se puede apreciar por los personajes y el humo que hay en el ambiente, además de la mujer en poca ropa. Vemos una interacción entre los personajes por medio de los globos de diálogo, y el texto en la parte superior derecha es una voz narrativa, es la voz del personaje principal, su subjetividad, el cual está en el umbral de la puerta.

No es necesario iniciar aquí una discusión si el cómic puede considerarse como un género narrativo ni mucho menos, sino hacer un señalamiento a la técnica del creador que nos muestra una forma de equilibrar perfectamente el texto con la imagen. El mensaje es más certero de esta manera, pues nos da una imagen mental mediante el texto, un contenido que podemos recrear en nuestro cerebro a partir de lo leído, pero, además, se nos ofrece una imagen que está perfectamente relacionada con lo que nos plantea el texto. El mensaje para un alumno lego en la lectura, por fuerza, es mayor.

Ahora bien, podría haber quien piense lo contrario y sostenga que la imagen empobrece nuestra capacidad imaginativa porque nos da un contenido visual que impide que imaginar lo que se lee. Estoy de acuerdo, siempre y cuando se crea que quien lee tiene un acervo cultural que le permitirá formar el campo semántico que el texto le esté dictando, pero ¿qué pasa si no tiene idea de lo que es un garito, o no sepa el contexto de la palabra olifante? En este caso, la imagen sería de provecho. Bien lo dice Sartori:

> La televisión invierte la evolución de lo sensible en inteligible y lo convierte en el *ictu oculi,* en un regreso al puro y simple acto de ver. La televisión produce imágenes y anula los conceptos, y de este modo atrofia nuestra capacidad de abstracción y con ella toda nuestra capacidad de entender.[9]

En la actualidad es por todos conocido que la lectura en el aula no es del todo eficiente, pues aparte de que no se le dedica

[9] Giovanni Sartori, *Opus cit.,* pág. 50.

el tiempo debido como para lograr la formación de un hábito o para lograr un cúmulo de conocimientos que permitan relacionar lo que la persona lee con la realidad o con su propia experiencia, existe un fenómeno conocido como *zapping*[10] que aleja a la mayoría de la lectura, y ya no digamos de una intertextualidad.

Es decir, el alumnado promedio no es capaz de contextualizar lo que lee, no es capaz de relacionar la clase de historia medieval con el *Poema de mio Cid*, no relaciona los ambientes o los vestuarios, mucho menos los acontecimientos, y no digamos ir en busca de una interpretación de los valores o las costumbres, aun cuando el plan de estudios se empeña en que se le pregunte eso. El diseño de los libros no ayuda en mucho. Para quien ya sabe un poco de la contextualización de la obra, las imágenes que acompañan el texto resultan ser, en algunos casos, pequeños caramelos que se pueden disfrutar. Para quien que no conoce nada, sólo es la envoltura del caramelo. Así lo entiende Margaret Meek:

> Los niños aprenden lecciones importantes que tienen que ver con la plenitud de la literatura. Los libros de cuentos ilustrados permiten la adquisición de convenciones narrativas literarias multiculturales. Una gran diversidad de discursos y de formas retóricas, así como maneras significativas de conocimiento y comprensión, acompañan al más universal de los quehaceres humanos: articular los problemas del mundo en forma de relatos.[11]

Así pues, el diseño del libro debe de ir acompañado por imágenes que permitan al estudiantado leer lo mismo que se lee en el texto, para que de esa manera pueda relacionarlo el texto con la imagen, y así tenga una pauta a seguir en su imaginación; por ejemplo, se puede enseñar una corriente literaria, pero será menester que con anterioridad se dote de una serie de elementos visuales que le permitan contextualizar lo que vaya a leer. En este sentido, la imagen podría ser un elemento importante para ello (figura 6).

[10] Ver a Armando Petrucci, "Leer por leer: Un porvenir para la lectura" en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, México, Taurus, 2001.

[11] Margaret Meek. *En torno a la cultura escrita,* Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pág. 177.

Figura 6. Polifemo

"Así le dije. El Cíclope, con ánimo cruel, no me dio respuesta; pero, levantándose de súbito, echó mano a los compañeros, agarró a dos y, cual si fuesen cachorrillos, arrójolos a tierra con tamaña violencia que el encéfalo fluyó del suelo y mojó el piso. De contado despedazó los miembros, se aparejó una cena y se puso a comer como montaraz león no dejando ni los intestinos, ni la carne, ni los medulosos huesos".[12]

Fuente: Gareth Hinds, The Odissey, EUA, Candlewick Press, p. 97

En este sentido, las imágenes pueden complementar la narración, el tiempo, el lugar y la ambientación. Así pues, para complementar el texto relativo al lugar podemos utilizar como ejemplo un fragmento de *Rojo y negro,* de Marie-Henri Beyle, que con el seudónimo de Robert Stendhal escribe (figura 7):

Figura 7. La ciudad de Verriéres

La pequeña ciudad de Verriéres puede pasar por una de las más bonitas del Franco Condado. Sus casas blancas, con sus tejados puntiagudos de tejas rojas, se escalonan en la pendiente de una colina, en la que las copas de unos robustos castaños indican hasta las menores sinuosidades. El Doubs fluye a unos centenares de pies por debajo de sus fortificaciones, que antaño construyeron los españoles, y que hoy se hallan en ruinas.[13]

Fuente: La ciudad de Verriéres. www.verrieres12.fr

[12] Homero, La odisea, México, Porrúa, 2000, pág. 92.
[13] Robert Stendhal, Rojo y negro, España, RBA Editores, 1995, pág. 5.

O bien, el ambiente (figura 8):

Figura 8. Los Cárpatos

Algunas veces, mientras la carretera era cortada por los bosques de pino que parecían acercarse a nosotros en la oscuridad, grandes masas grisáceas que estaban desparramadas aquí y allá entre los árboles producían un efecto lóbrego y solemne, que hacía renacer los pensamientos y las siniestras fantasías engendradas por la tarde, mientras que el sol poniente parecía arrojar un extraño consuelo a las fantasmales nubes que, entre los Cárpatos, parece que vagabundean incesantemente por los valles.[14]

Fuente: Cárpatos, Rumania. https://www.deviantart.com/badomen93/art/Sky-on-Fire-138546897

La imagen bien utilizada puede ser un elemento contextualizador para el alumno, ya que puede dotarlo de aquellos elementos que no le quedan claros. De tal manera que antes de iniciar con cualquier lectura sería conveniente pasar una serie de diapositivas que presentaran imagen y texto de la corriente que se va a abordar, que hicieran mención de aquellos elementos culturales que son necesarios para la comprensión de la lectura, tales como el vestuario, los edificios de la época, el ambiente o bien, de escenas que pudieran ayudar a la comprensión, como escenarios o lugares geográficos. Si eso puede hacer una imagen, qué no podría hacer el cine.

Al igual que la imagen, el cine ofrece un amplio panorama visual que sirve perfectamente para contextualizar al alumno antes de emprender la lectura de un libro, pues le dota de una gran cantidad de información con la cual podrá acomodar aquello que recibe mediante la lectura. Más valiosa se vuelve dicha información cuando el texto en cuestión se encuentra muy alejado a la época del lector. Así pues, si la lectura a enfrentar es algo como esto:

[14] Bram Stoker, Drácula, México, Editores Unidos Mexicanos, 2007, pág. 10.

> El arzobispo comienza la batalla. Monta el caballo que tomó a Gresalle, un rey al que había matado en Dinamarca. El corcel es de los buenos, muy rápido; tiene ligeros los cascos, las piernas delgadas, el muslo corto y ancha la grupa; sus flancos son largos y alto su espinazo. Su cola es blanca, amarillas sus crines, las orejas son pequeñas y tiene la cabeza leonada. Ningún otro corcel puede igualarlo a la carrera. ¡Con qué denuedo lo espolea el arzobispo! Acomete a Abismo, nadie podrá impedírselo. Corre a golpearle sobre su escudo mágico, en el que se engastan piedras preciosas, amatistas y topacios, y centellean los carbunclos: un demonio lo había donado al emir Califa, en el Val Metas, y éste lo ha obsequiado a Abismo. Hiere Turpín, sin miramientos; después de su acometida, no creo que el escudo valga ya un mal dinero. Atraviesa al sarraceno de parte a parte y lo derriba muerto sobre la tierra desnuda. Y dicen los franceses:
>
> —¡Admirable denuedo! ¡Nadie habrá de escarnecer la cruz mientras la tenga en sus manos el arzobispo![15]

El contexto que ofrece el filme de *Las cruzadas* es perfecto, pues muestra el conflicto entre los occidentales y orientales en la Edad Media, y ofrece todo un contexto del libro que se propone leer.

Cabe aquí considerar el riesgo del cine, pues a veces el contexto que ofrece es erróneo. Tal es el caso de la película *Furia de Titanes* que, aunque se basa en la mitología de la antigua Grecia, ofrece un panorama bastante lamentable con respecto a la interpretación de su cultura. Por un lado, porque los personajes no parecen tener los mismos valores morales que nos ofrecen los textos griegos, pues no son sumisos ante los dioses y se comportan más como un adolescente contemporáneo reaccionando ante la figura de autoridad. Por otro, los diálogos no reflejan la cosmovisión de la época y parecen haber sido sacados más bien de personas de este contexto histórico, es decir de la actualidad.

Ante eso, el docente debe ser muy sensible hacia estas interpretaciones y tratar que el alumno sea capaz de detectarlas, dado que, si no se hace de esa manera, puede haber una mala

[15] Anónimo, *El cantar de Roldán*, México, Tomo, 2004, pág. 76.

interpretación de los textos. No obstante, imagen y video son un apoyo invaluable en la literatura, dado que se ofrece al alumno un bagaje cultural visual y contextualizador que le permitirá acomodar sus lecturas de una manera más ordenada y detallada en su subjetividad, y mejor aún, pueden ayudar a una buena comprensión de lectura, además de que convierten a la clase de literatura en un espacio para debatir sobre la cultura. Meek considera que:

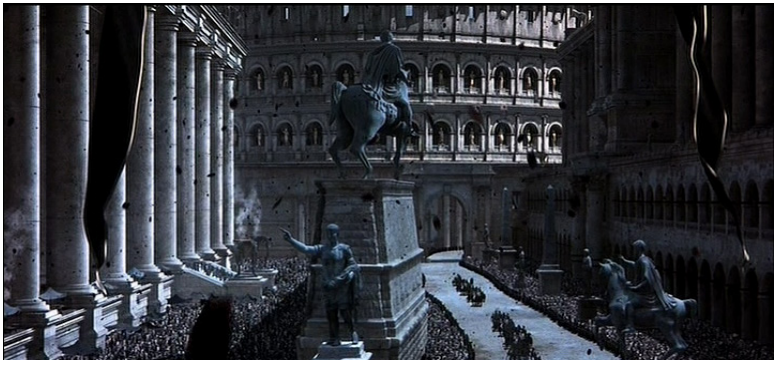
> No todos los niños tienen acceso a que les lean historias, pero la mayoría esperan poder ver imágenes todos los días como parte de su entorno de orden dual. Las paredes de nuestras casas están revestidas con ilustraciones, y la televisión nos ofrece formas alternativas de observar el mundo. Las imágenes visuales predominan en las primeras etapas de aprendizaje de los niños, en sus emociones y en su comprensión, mucho antes de que sepan acerca de las sumas que invierte nuestra sociedad compradora y vendedora en nuestros atareados ojos y en nuestra memoria de imágenes. El crecimiento de los niños en la cultura escrita se encuentra estrechamente ligado a la forma en que aprenden a mirar y a lo que esperan mirar.[16]

Más que la imagen por sí misma, el cine contiene un gran cúmulo de símbolos visuales que ayudan a contextualizar una época de manera más completa, pues en algunos casos, como es el de algunos filmes que tratan de mostrar cómo era una ciudad o un lugar o determinada época, ofrecen un espectro visual bastante amplio del contexto. Claros ejemplos de ello son las películas *Gladiador* y *Cruzadas*, la primera de ellas ofrece un escenario que trata de mostrar el esplendor de la Roma antigua, mientras que la segunda nos ofrece un panorama de las ciudades medievales de Arabia y las costas occidentales donde populaban los viajantes hacia Oriente (figuras 9-11).

Es necesario que el profesor escoja selectivamente los filmes con lo que pretenderá ilustrar al alumno, que trate de seleccionar aquéllos que más o menos cumplen con las expectativas que se esperan para ilustrar las lecturas, por lo que debe de discernir de aquellas interpretaciones que no están cerca de lo que el texto expresa.

[16] Margaret Meek, *Opus cit.,* pág. 168.

Figura 9. *Gladiador* de Ridley Scott



Fuente: Fotograma de la película *Gladiador*, 2000, de Ridley Scott.

Figuras 10 y 11. *Cruzadas* de Ridley Scott

Fuente: Fotograma de la película *Cruzadas*, 2005, de Ridley Scott.

Otros elementos que parecen importantes para enriquecer la mente del estudiante que trata de enfrentar la lectura son el resto de las bellas artes. Cualquier elemento artístico, ya sea música, escultura, arquitectura u otro, puede ser de gran relevancia para el lector ya que encuentra en estos objetos una gran sensibilidad por parte del artista que puede expresar desde un sentimiento, una idea, una crítica, etcétera, lo que el lector puede aprovechar en su beneficio.

Lo importante, sin duda, es que el profesor pueda crear en el aula un centro de alimentación de información que dote al alumno de elementos que puedan ser útiles en su viaje por la lectura, por lo que debe tener bien claro cuáles son los textos a los que va enfrentar a sus alumnos y cuáles los tópicos más representativos de lo que quiere enseñar, para de esa manera lograr un buen acervo de información de cualquiera de los rubros antes mencionados.

El profesor de literatura debe ser, por fuerza, alguien que cultive el conocimiento en todas sus expresiones, alguien que logre captar la sensibilidad de sus diversos alumnos para poder conducirlos por un buen camino en la interpretación de sus textos. Si el profesor no lee, será imposible que pueda crear el gusto por la lectura en sus alumnos. Al respecto, Ladrón de Guevara señala:

> Si consideramos a hombres y mujeres en general, desligándolos de sus profesiones o medios de vida, sólo existe una situación, según mi concepto, en la cual puedan ellos surgir casi por sus propios medios, realizando un esfuerzo para leer mejor que lo que lo hacen por regla general. Cuando se hallan enamorados y leen una carta de amor lo hacen poniendo en ello sus cinco sentidos; leen cada palabra de tres modos; leen entre líneas y en los márgenes; leen el conjunto de vocablos de las partes, y cada parte en los vocablos del conjunto; se les despierta la sensibilidad para el contenido, y la ambigüedad para la insinuación y la deducción; perciben el color de las palabras, el aroma de las frases y el peso de las oraciones. Puede ser que hasta tomen en cuenta la puntuación. Entonces, aunque no lo hayan hecho antes o después, leen.[17]

[17] Moisés Ladrón de Guevara, *La lectura,* México, SEP, 1985, págs. 51-52.

Finalmente, habría que tomar en cuenta necesariamente los medios de comunicación, que en la actualidad se han diversificado y ya no sólo son la televisión, el diario o las revistas, pues con el internet y las redes sociales, la televisión por cable y el acceso a series televisivas, además de otra infinidad de recursos multimedia o impresos que se ofrecen al consumidor o público en general toda una gama de formatos informativos mediante los cuales puede documentarse o simplemente recrearse. Es una nueva era de información que no podemos pasar por alto y que está presente en el aula todo el tiempo.

Así pues, cuando el docente deja de tarea una monografía, cada vez menos por el temor que ésta sea sacada de una página de internet y no implique un mínimo trabajo por parte del estudiante, cuando deja un reporte de lectura y es sacado de *buenastareas.com*, etcétera, vemos la interacción del alumno con el multimedia. La única forma de que el maestro lo pueda detectar es que éste sea también competente con el uso de los medios de comunicación que, como maestro de lengua, debería serlo, sin excusa.

Por lo tanto, es imposible que el profesor trate de evitar que el alumno recurra a estas herramientas cuando se le deja una tarea, pues es como una biblioteca en casa y de más fácil acceso. Lo que sí debe considerar el docente es que, si cuando él era estudiante la información era oro por su difícil acceso, ahora no es así, pues se puede obtener en segundos, por lo que la nueva lógica de trabajo tiene que ver con las competencias que tenga el alumno para manejar esa información a la que tiene acceso.

Por tanto, la planeación de su curso y su forma de trabajo tiene que involucrar a los medios de comunicación de una u otra forma, tiene que dejar que el alumno recurra a ellos para traer información a la clase, tiene que usarlos como un estímulo más para poder entrar en la lectura, pues bien, lo señala Chartier:

> Los medios de comunicación se han vuelto múltiples "escuelas paralelas" que imponen sus normas o sus modas mucho mejor que los maestros. El cine, la televisión, la prensa destinada a los jóvenes les enseña cómo se deben comportar y vestir, cuáles son las costumbres, los sueños y las aspiraciones de las estrellas del espectáculo.

> Son éstos los que dictan lo que debe de provocar emoción o cólera, lágrimas o risas y a quién deben soñar parecerse. Los profesores que pensaban que los héroes de las novelas leídas en clase podían despertarles el amor por la lengua y hacerlos reflexionar sobre el sentido de la vida, ven sus esperanzas desvanecidas. Al ya no ser la referencia central incontestable, la escuela se ve en cierta forma "marginada" en el momento mismo en que parecía haber triunfado, pues ha escolarizado a todos. Y sin embargo, el hecho de que todos los alumnos estén físicamente presentes a diario en las aulas no significa que la escuela haya aumentado su influencia, sino al contrario [...] La crisis de la escuela está ligada a una crisis de la cultura o a lo que, hasta entonces, se designaba con esa palabra.[18]

Referencias bibliográficas

Anónimo. *El cantar de Roldán*. México, Tomo, 2004.

Anónimo. *Poema de mio Cid.* México: Leyenda, 2006.

Casaús, José María. *Teoría de la imagen.* España: Salvat Editores, 1974.

Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. México: Taurus, 2001.

Chartier, Anne-Marie. *Enseñar a leer y escribir. Una aproximación histórica.* México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Dondis, D.A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006.

Hagen, Rose-Marie y Rainer. *Los secretos de las obras de arte. Del tapiz de Bayeux a los murales de Diego Rivera*. España: Taschen, 2005.

Homero. *La odisea*. México: Porrúa, 2000.

Ladrón de Guevara, Moisés. *La lectura.* México: SEP, 1985.

Meek, Margaret. *En torno a la cultura escrita.* México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Miller, Frank. *Sin City. Ese miedoso Bastardo*. México: Grupo Editorial Vid, 2000.

Sartori, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. España: Taurus, 2001.

Stendhal, Robert. *Rojo y negro*. España: RBA Editores, 1995.

Stoker, Bram. *Drácula.* México: Editores Unidos Mexicanos, 2007.

[18] Anne-Marie Chartier. *Enseñar a leer y escribir. Una aproximación histórica,* México, Fondo de Cultura Económica, 2005, págs. 64-65.

Semblanzas

Celso José Garza Acuña

Licenciado en ciencias de la comunicación con acentuación en periodismo por la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL); master en periodismo profesional y prensa de calidad del *Periódico ABC* de Madrid, España, y doctor en periodismo por la Universidad Complutense de Madrid (sobresaliente Cum Lauden). Fue alumno de Gabriel García Márquez en el taller que el Nobel de Literatura impartió en septiembre de 1998 en la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, y discípulo del prestigioso cronista Jon Lee Anderson. Periodista cultural en los diarios *El Nacional*, de N.L. *El Porvenir*, *El Norte*, *La Jornada* y en el Canal 28 de televisión del gobierno de Nuevo León. Secretario de Extensión y Cultura de la UANL de 2016 a 2022, director de Publicaciones de la UANL de 2005 a 2015, fundando la Casa Universitaria del Libro y desarrollando un programa editorial que alcanzó la publicación de 300 títulos por año. Como autor ha publicado siete libros y numerosos artículos. Actualmente es profesor investigador de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL. Director cultural de la Fundación "Dr. Ildefonso Vázquez Santos" y director de proyectos culturales del Ballet de Monterrey. Asimismo, abrió la oficina de gestión de proyectos denominada *Arte(Facto)* que ha producido programas como el Festival del Libro y la Lectura "Santiago lee" para el municipio de Santiago, Nuevo León, y actividades para la capital del estado de Monterrey.

Francisco Javier Gamboa Félix

Sacerdote de la diócesis de Savannah, Georgia (Estados Unidos). Licenciado en historia con orientación en investigación por la Universidad Autónoma de Zacatecas; maestro en estudios filosóficos para el Discipulado Misionero (magna cum laude) por St. Vincent de Paul Regional Seminary en Boynton Beach, Florida; y maestro en Divinidad (summa cum laude) por la misma institución. Sirvió como misionero con estancias de servicio social y pastoral en diversas diócesis de Estados Unidos, así como en Suecia, Dinamarca e Islandia. Miembro numerario de la Sociedad Española de Estudios Medievales. Sus líneas de investigación son la historia de la iglesia, historia de la reforma protestante y expresiones del patrimonio cultural inmaterial.
Orcid: 0009-0008-8182-690X.

Efrén Montoya Ortega

Licenciado en antropología con especialidad en arqueología por la Universidad Autónoma de Zacatecas; especialidad en TIC para la educación; maestro en tecnología informática y doctor en estudios novohispanos, todas por la UAZ. Ha sido subdirector de Investigación Histórica en la Junta de Protección y Conservación de Monumentos y Zonas Típicas del estado de Zacatecas, donde elaboró y promovió declaratorias de protección sobre patrimonio edificado ante la Legislatura del estado. Colaborador de la Universidad de Washington en St. Louis de los Estados Unidos, en conjunto con el Dr. Charles Trombold, en proyectos de investigación arqueológica, histórica y cultural desarrollados en el estado de Zacatecas. Miembro de la mesa directiva de la Cátedra Refugio Reyes (UAZ). Certificado en el *In-service Certificate in English Language Teaching* (ICELT), Universidad de Cambridge y certificado en *Teaching Knowledge Test* (TKT), Universidad de Cambridge, con un puntaje de banda 3 en los tres módulos. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) como candidato. Sus áreas de especialidad son la arqueología de centro norte de México; cerámica prehispánica y colonial; arquitectura prehispánica, novohispana y contemporánea; urbanismo prehispánico, novohispano

y contemporáneo; tecnología aplicada a las humanidades y la educación; patrimonio y cultura material e inmaterial; enseñanza y difusión de las humanidades y elaboración de programas de estudio. Orcid: 0009-0006-1323-5468.

Daniel Canché Villarreal

Estudiante de licenciatura en historia con orientación en investigación por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Ha participado como ponente en dos ediciones del Café Historiográfico Literario, UAZ, la primera en 2021 con la ponencia titulada *Análisis literario de la obra "Ana Karenina"* y en 2023 con las ponencias *El gremio de maestros de las primeras letras en la Nueva España y Tomóchic, censura y recortes: crítica textual y literaria.* Miembro organizador del XLIV Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia en Zacatecas 2022, participó en el X Encuentro Regional de Estudiantes de Historia en Guanajuato 2023. Sus temas de investigación son la minería y la migración.
Orcid 0009-0008-6013-1199.

Lidia Medina Lozano

Licenciada y maestra en humanidades en el área de historia y doctora en humanidades y artes por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Es docente-investigadora de la licenciatura de la Unidad Académica de Historia y de la Unidad Académica de Estudios de las Humanidades de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Sus líneas de investigación versan en el estudio del arte, la arquitectura, la ciudad y la imagen. Desde 2003 a la fecha tiene ininterrumpidamente el reconocimiento de perfil deseable para el mejoramiento del profesorado Prodep. Es nivel I en el Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI). Fundadora del grupo de investigación: Estudios interdisciplinarios sobre arte, imagen, ciudad y vestigios arquitectónicos. Creadora del eje de historia del arte y de la Academia de Historia del Arte de la licenciatura en historia, UAZ. Orcid: 0000-0003-2184-9444.

Álvaro Luis López Limón

Docente-investigador en el doctorado en estudios novohispanos de la Unidad Académica de Estudios de las Humanidades y en la Unidad Académica de Psicología de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Coordinador académico de la Unidad Académica de Estudios de las Humanidades UAZ (2021-2025). Miembro honorario de la Academia de Psicología Social. Coordinador del seminario permanente Clínica de la Subjetividad Contemporánea. Miembro fundador del grupo de investigación: Estudios interdisciplinarios sobre arte, imagen, ciudad y vestigios arquitectónicos. Participación en seminarios, coloquios y congresos nacionales e internacionales; ha publicado libros como autor, capítulos en libros colectivos y artículos. es candidato en el Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) y perfil Prodep.
Orcid: 0000-0002-9708-5383.

Hesby Martínez Díaz

Licenciada en humanidades con especialidad en historia, maestra en historia y doctora en historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Docente-investigadora de la Unidad Académica de Letras y de la Unidad Académica de Preparatoria de la UAZ. Coautora de un libro sobre historia de la medicina; coordinadora de libros sobre historia social y semiótica; autora en varios libros colectivos y de artículos en revistas y suplementos culturales. Fue coordinadora de la Asociación de Historiadores "Elías Amador". Actualmente es la coordinadora general de Paradoja Editores, especializada en libros académicos. Sus líneas de investigación son la historia de la ciencia, la medicina e historia de la higiene.
Orcid: 0000-0003-4888-1751.

Ilse Guadalupe Jaramillo Luna

Licenciada en historia con orientación en docencia y difusión por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Se ha desempeñado como asistente de dirección y producción en la compañía de teatro infantil "Foro Diez" y laborado en el sector educativo, impartiendo clases

y talleres para infantes y adolescentes. Sus temas de investigación son la educación histórica, historia de la educación y movimientos sociales.
Orcid: 0009-0006-1380-8430.

Dania de los Ángeles Trejo Retiz

Estudiante de licenciatura en historia con orientación en docencia e investigación por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Ha realizado movilidad internacional en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata en Buenos Aires, Argentina, espacio donde realizó la investigación *Eva Perón y el voto femenino: análisis desde el discurso*. Compagina su actividad académica con la militancia feminista y la creación de espacios de producción de conocimiento situado por y para mujeres. Sus líneas de investigación son la historia de mujeres, historia de género e historia de los feminismos, principalmente en el contexto latinoamericano.
Orcid: 0009-0000-8744-1770.

Reyna Valladares Anguiano

Doctora en arquitectura (con mención honorífica). Es perfil deseable para el mejoramiento del Profesorado (Prodep), nivel I en el Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI). Es profesora investigadora titular B en la Universidad de Colima, adscrita a la Facultad de Arquitectura y Diseño, en donde ha tenido varios cargos. Ha formado parte de comités editoriales y de arbitraje de libros y revistas a nivel nacional e internacional, así como evaluadora de diferentes becas y proyectos de la SECIHTI; en la Universidad de Colima ha sido parte del jurado evaluador de profesorado y nuevas plazas; e invitada por la UABC, la UAM y la UNAM para evaluar proyectos de investigación y el ingreso de estudiantes a sus programas de posgrado y proyectos en proceso. Sus temas de investigación están relacionados con la habitabilidad urbana, la inseguridad y el urbanismo de género.
Orcid: 0000-0002-9370-9769.

Susana Aurelia Preciado Jiménez

Doctora en estudios latinoamericanos por la Universidad de Tulane y licenciada en trabajo social por la Universidad de Colima. Es perfil deseable para el mejoramiento del profesorado (Prodep). Profesora-investigadora de tiempo completo adscrita a la Facultad de Trabajo Social y ha impartido cátedra también en la Facultad de Medicina y Economía. Ha participado en comités editoriales y de arbitraje en revistas de investigación nacionales e internacionales, y distintos cargos en la Universidad de Colima. Sus líneas de investigación se han centrado en temas de familias, familias migrantes, familias y adultos mayores, comunidades trasnacionales, así como el desarrollo de propuestas de metodológicas e instrumentos de investigación social.
Orcid: 0000-0002-4491-1549.

Martha Eugenia Chávez González

Doctora en arquitectura (con mención honorífica). Es profesora-investigadora titular B en la Universidad de Colima, adscrita a la Facultad de Arquitectura y Diseño. Nivel I en el Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI), certificada con perfil Prodep-SEP con grado preferente; ha participado en varios proyectos de investigación financiados por Conavi-Conahcyt (ahora SECIHTI), la Secretaría de Desarrollo Social (Sedesol), el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (Pacmyc) y el Fondo "Ramón Álvarez Buylla" de la Universidad de Colima. Como investigadora sus trabajos han versado sobre suelo, vivienda y pobreza urbana. Ha participado en comités editoriales y de arbitraje en revistas de investigación nacionales e internacionales.
Orcid: 0000-0002-2341-5861.

Grecia Jacqueline Saucedo Barragán

Estudiante de licenciatura en historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas con eje de docencia. Ha participado en eventos académicos como ponente con temas de la teoría del arte y apreciación estética.
Orcid: 0009-0003-9834-1910.

Ana Cristina Gurrola Robledo

Estudiante de la licenciatura en historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas con ejes en historia del arte y en docencia. Es becaria del Consejo Zacatecano de Ciencia, Tecnología e Innovación (Cozcyt) por excelencia académica. Colaboró en estancias de identificación y clasificación de patrimonio documental en el Archivo de la parroquia de la Purificación en Fresnillo, coordinadas por el Archivo General de la Universidad Autónoma de Zacatecas (AGUAZ). Es integrante del Programa Mentorías del Centro de Aprendizaje y Servicios Estudiantiles (CASE), donde apoya a estudiantes con dificultades de aprendizaje.
Orcid: 0009-0003-1803-011X.

Martina de Jesús Riva Palacio Villagrana

Estudiante de la licenciatura en historia con los ejes en administración y organización de acervos e historia del arte y estudiante de la licenciatura en música con énfasis en violín, en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Es integrante de la Orquesta Sinfónica Juvenil de la Unidad Académica de Artes de la UAZ y participante en el Festival Cultural de Zacatecas durante sus ediciones 2022, 2023 y en el 7° Festival de Jóvenes Músicos, 2023.
Orcid: 0009-0000-9821-3183.

Leticia Flores Sánchez

Estudiante de la licenciatura en historia en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Su interés por la historia y las humanidades la ha llevado a participar activamente en diversas actividades académicas. Su dedicación a la escritura no sólo ha sido una constante, sino también una herramienta para explorar y compartir su comprensión del mundo histórico y cultural. Con una profunda convicción, planea consolidar su legado como una ferviente defensora del conocimiento y la creatividad. Su compromiso con la educación y la expresión literaria promete contribuir significativamente al campo de las humanidades y al enriquecimiento cultural de su comunidad.
Orcid: 0009-0004-5576-9367.

Lesli Yanzet Campos Morales

Estudiante de la licenciatura en historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Participante en la convocatoria para el diseño de un boceto del 16vo Festival Internacional de Poesía "Ramón López Velarde" 2023. Integrante del equipo de logística en el XLV Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia en Mérida, Yucatán, y en el café historiográfico 2024 de la licenciatura en historia, de la UAZ; participó como ponente en el XXI Seminario de las Artes en 2024 y fue integrante del grupo Quark, asociación mexicana dedicada a la divulgación científica en el Museo de Ciencias de la UAZ.
Orcid: 0009-0009-3070-5726.

Emmanuel Ramos Bañuelos

Estudiante en la licenciatura en historia de la UAZ, con enfoque en historia del arte. Asistente de encuentros de estudiantes de historia, y ponente en los seminarios XX y XXI de las Artes, llevado a cabo en la Unidad Académica de Historia, en Zacatecas, con los trabajos titulados *Museo Francisco Goitia*, *La historia de la animación* y "*Ventana sin fecha*" *de Francisco Almaraz*.
Orcid: 0009-0004-5938-7219.

Sofía Gamboa Duarte

Doctora en historia del arte (con mención honorífica) en Casa Lamm, licenciada y maestra en filosofía por la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Es crítica y curadora de arte, así como docente-investigadora en la UAZ. Candidata en el Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI), perfil deseable Prodep. Ha publicado libros, catálogos y más de 200 ensayos sobre arte; ha traducido poesía del italiano al español y cine del francés al español; ha colaborado en programas de radio y televisión; y ha realizado la curaduría, museografía y presentación de decenas de exposiciones en México y el extranjero. Participa como jurado en concursos y bienales artísticas nacionales e internacionales. Sus líneas

de investigación son la estética, teoría e historia del arte; la crítica y análisis del arte, y la enseñanza-aprendizaje de la historia del arte.
Orcid: 0000-0003-0093-1238.

Carlos Flores Cortés

Maestro en enseñanza de la lengua por la UAZ. Es docente-investigador de la Universidad Autónoma de Zacatecas en el área de lengua y literatura en la UAPUAZ. Periodista, editor y ha participado en varios libros colectivos sobre la enseñanza del español. Ha publicado en varias revistas y suplementos culturales.
Orcid: 0009-0004-6250-9782.

Disertaciones históricas y estéticas desde la academia, por Sofía Gamboa Duarte (coordinadora), fue editado en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad 333, Colima, Colima, México, www.ucol.mx, en coedición con la Universidad Autónoma de Zacatecas, Jardín Juárez 147, Centro Histórico, Zacatecas, Zacatecas, México, www.uaz.edu.mx. La edición digital se terminó en abril de 2025. En la composición tipográfica se utilizó la familia ITC Veljovick Book. El tamaño del libro es de 22.5 cm de alto por 16 cm de ancho. Programa Editorial No Periódico: Eréndira Cortés Ventura. Gestión administrativa: María Inés Sandoval Venegas. Diseño de portada: José Guillermo Campanur Galván. Diseño de interiores: José Luis Ramírez Moreno. Cuidado de la edición: Myriam Cruz Calvario.

Disertaciones históricas y estéticas desde la academia reúne investigaciones que abordan temas históricos como la controversia pascual en Irlanda, reflexiones teórico-conceptuales de ciudades novohispanas, el campo social minero, el control de los animales domésticos en Zacatecas, las morismas de Bracho, el liderazgo de Eva Perón y la homogeneidad fisonómica; así como perspectivas estéticas en las obras de Pascual Hijuelos, Ismael Guardado, Claude Weisbuch, Omar Rodríguez-Graham y Francisco Almaraz, además muestra el urbanismo, paisajismo y la arquitectura turca, y las artes como elementos didácticos. Es una coedición de la Universidad de Colima y la Universidad Autónoma de Zacatecas que refleja el compromiso de ambas instituciones con la excelencia académica para generar impacto en el entorno. Este volumen no sólo destaca el talento y la pasión tanto de estudiantes como de docentes por la investigación, sino que también invita a reflexionar sobre el pasado y el presente, conectando la teoría con la práctica en beneficio de la sociedad.

ISBN (UCOL): 978-607-8984-79-4
9 786078 984794

ISBN (UAZ): 978-607-555-252-1
9 786075 552521

UNIVERSIDAD DE COLIMA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS FRANCISCO GARCÍA SALINAS