

# Perspectiva histórica del arte II

Coordinadora • María Esther Pacheco Medina



## **Perspectiva histórica del arte II**

Instituto de Artes

Área Académica de Artes Visuales



CONSEJO  
EDITORIAL

La publicación de este libro se financió con recursos del Programa de Fortalecimiento de la Calidad Educativa (PFCE) 2016.

# Perspectiva histórica del arte II

María Esther Pacheco Medina  
Coordinadora



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO  
Pachuca de Soto, Hidalgo, México  
2022



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO**

Octavio Castillo Acosta  
*Rector*

Julio César Leines Medécigo  
*Secretario General*

Marco Antonio Alfaro Morales  
*Coordinador de la División de Extensión de la Cultura*

Elvia Yanet Sierra Vite  
*Directora del Instituto de Artes*

**Fondo Editorial**

Asael Ortiz Lazcano  
*Director de Ediciones y Publicaciones*

Joselito Medina Marín  
*Subdirector de Ediciones y Publicaciones*

Primera edición electrónica: 2022

D.R. © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO  
Abasolo 600, Col. Centro, Pachuca de Soto, Hidalgo, México, C.P. 42000  
Dirección electrónica: [editor@uaeh.edu.mx](mailto:editor@uaeh.edu.mx)

El contenido y el tratamiento de los trabajos que componen este libro son responsabilidad de los autores y no reflejan necesariamente el punto de vista de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

**ISBN: 978-607-482-736-1**

Esta obra está autorizada bajo la licencia internacional Creative Commons Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada (by-nc-nd) No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas. Para ver una copia de la licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



Hecho en México/*Printed in México*

# Índice

|                                                                                                       |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Introducción                                                                                          | 7          |
| <b>1. Los otomíes de los siglos XVI y XVII en el Oriente</b>                                          | <b>11</b>  |
| Enriqueta M. Olguín                                                                                   |            |
| <b>2. El arte indocristiano en el catecismo de fray Pedro de Gante</b>                                | <b>29</b>  |
| Gabriel Márquez Ramírez                                                                               |            |
| <b>3. Una aproximación a la obra de los franciscanos en el actual estado de Hidalgo, siglo XVI</b>    | <b>49</b>  |
| Arturo Vergara Hernández                                                                              |            |
| <b>4. Un proyecto ilustrado: la sala de dibujo y la Academia de Bellas Artes en Puebla, 1814-1820</b> | <b>69</b>  |
| Jesús Márquez Carrillo                                                                                |            |
| <b>5. El Neoclásico en Cienfuegos</b>                                                                 | <b>81</b>  |
| Lilia Martín Brito                                                                                    |            |
| <b>6. El estado de Hidalgo en las exposiciones universales del siglo XIX</b>                          | <b>101</b> |
| Carmen Lorenzo Monterrubio                                                                            |            |

|                                                                                                                          |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>7. La perseverancia de nocheztli. Breve descripción de la historia y algunos usos de la grana cochinilla mexicana</b> | <b>129</b> |
| Juan Carlos Franco Rodríguez                                                                                             |            |
| <b>8. Cambio de paradigma: las nuevas imágenes de culto</b>                                                              | <b>145</b> |
| María Esther Pacheco Medina                                                                                              |            |
| <b>9. Documentando la historia reciente de la investigación en educación musical: Roger P. Phelps (1920-2014)</b>        | <b>169</b> |
| Susana Carbajal Vaca                                                                                                     |            |
| <b>10. Representación de Hiroshima a Fukushima en las artes visuales</b>                                                 | <b>195</b> |
| Miki Yokoigawa                                                                                                           |            |

# Introducción

El estudio del arte puede enfocarse desde distintas perspectivas, este libro tiene como objetivo difundir diez investigaciones que se han realizado en el campo de las artes y que dan cuenta de las transformaciones que el arte ha experimentado a lo largo de más de cinco siglos. Las investigaciones fueron realizadas por investigadores y un ex alumno de este Instituto, y por tres investigadores que laboran en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y en la Universidad de Cienfuegos, Cuba. Esperamos que pueda contribuir al conocimiento y apreciación de la historia y del arte.

Los trabajos se organizaron en tres apartados, de acuerdo con el periodo que estudian. En el primero se incluyeron los trabajos de la doctora Enriqueta M. Olguín, del maestro Gabriel Márquez Ramírez y del doctor Arturo Vergara Hernández. Sus investigaciones se sitúan en el siglo XVI y se relacionan con el proceso de evangelización. En el segundo se incluyeron los trabajos del doctor Jesús Márquez Carrillo y de las doctoras Lilia Martín Brito y Carmen Lorenzo Monterrubio, quienes tienen como marco el siglo XIX. En el último, el inicio de los trabajos se plantea en siglos anteriores, pero tienen su detonante en pleno siglo XXI, como las investigaciones del pasante de Artes Visuales, Juan Carlos Franco Rodríguez, de la maestra María Esther Pacheco Medina y de las doctoras

Susana Carbajal Vaca y Miki Yokoigawa.

En el primer capítulo, “Los otomíes de los siglos XVI y XVII en el Oriente”, la doctora M. Olguín analiza las relaciones que se establecieron entre la Nueva España y la Nueva Castilla (Filipinas), a través del estudio de los trabajos de incrustación de concha realizados por los otomíes del Valle de Mezquital y en los cuales vislumbra la influencia de las culturas de Oriente. Su trabajo es un interesante viaje que inicia con el proceso de evangelización y nos lleva a través de la carrera que realizaban la Nao de China y otras embarcaciones comerciando productos de ambos lados del Pacífico.

El maestro Márquez, en “El arte indocristiano en el catecismo de Fray Pedro de Gante”, cuestiona la hipótesis de que el catecismo de fray Pedro de Gante sea considerado testeriano, pues a partir de su investigación deduce que es más antiguo que los del padre Testera.

El doctor Vergara, en su texto “Una aproximación a la obra de los franciscanos en el actual estado de Hidalgo, siglo XVI”, realiza un recuento del proceso de evangelización que llevaron a cabo los franciscanos en los territorios del actual estado de Hidalgo, de las construcciones que realizaron los hermanos menores y de los elementos que aportaron para el estudio de las culturas antiguas que poblaron nuestro país.

El doctor Márquez Carrillo escribió “Un proyecto ilustrado: la sala de dibujo y la Academia de Bellas Artes de Puebla, 1814-1820”, su trabajo se basa en el estudio de diversos documentos que resguarda la biblioteca Lafragua, entre los que se cuentan ilustraciones, actas, recibos. Describe además los antecedentes y la formación de la Academia de Bellas Artes de Puebla y compara la situación de la misma con la de la Academia de San Carlos de la Ciudad de México.

El trabajo de la doctora Martín Brito, “El Neoclásico en Cienfuegos”, nos

permite vislumbrar el desarrollo de este estilo en la moderna ciudad de Cienfuegos a partir de la influencia de Juan Bautista Vermay, quien fuera un destacado alumno del pintor francés Jacques- Louis David y fundador de la Academia de Pintura y Dibujo de San Alejandro, y la del Obispo de Espada de exquisito gusto neoclásico. Todo esto al amparo de la pujante industria azucarera.

La doctora Lorenzo analiza la participación del estado de Hidalgo en diversas exposiciones mundiales que se llevaron a cabo en el siglo XIX en diversas partes del mundo, y da cuenta de los distintos objetos y productos presentados, así como de los premios obtenidos a partir de una minuciosa investigación en los periódicos de la época y de otras fuentes documentales.

En el último apartado, Juan Carlos Franco Rodríguez analiza el uso del pigmento obtenido de la grana cochinilla en distintos sustratos, investiga desde sus usos más antiguos hasta la época actual con base en el trabajo que él mismo realiza como artista visual.

La maestra Pacheco analiza el cambio de paradigma, los cambios que la religiosidad popular ha experimentado a partir del estudio de los distintos patronos de la Ciudad de México, en particular de los santos venerados en el antiguo templo de San Hipólito, iglesia barroca que se construyó en honor de ese santo y en la que actualmente se practica el culto a san Judas Tadeo.

La doctora Carbajal, en su texto, “Documentando la historia reciente de la investigación en educación musical: Roger P. Phelps (1920-2014)” analiza el método desarrollado por Phelps y estudia las repercusiones que este ha tenido en la enseñanza de la música a lo largo de varias décadas.

Por su parte, la doctora Yokoigawa en “Representación de Hiroshima a Fukushima en las artes visuales”, realizó una detallada cronología de los artistas y sus obras, tomando como temas el estallamiento de las bombas atómicas en las

ciudades de Hiroshima y Nagasaki, y el accidente nuclear ocurrido en la planta de Fukushima.

Este libro está lejos de agotar los resultados de todas las investigaciones que han concluido o que se continúan desarrollando en el Instituto de Artes, de ahí la importancia de perseverar en la publicación de esta serie que lleva como nombre Perspectiva Histórica del Arte.

# 1. Los otomíes de los siglos XVI y XVII en el oriente

*Enriqueta M. Olguín*

*UAEH-Instituto de Artes*

## **Introducción**

Desde hace tiempo se ha trabajado la hipótesis de que desde el siglo XVI y hasta los inicios del siglo XVII, las comunidades otomíes del Valle del Mezquital aportaron fuerza de trabajo en el desarrollo de viajes e intercambios culturales que se hacían entre Nueva España y la Nueva Castilla (Filipinas), y viceversa.

Este planteamiento se ha realizado con base en las similitudes formales que existen entre la *hyoka b'ida*, los enconchados novohispanos y el arte *namban*.

La decoración de la artesanía otomí de incrustación de concha, se denomina en *hñanhü* (dialecto de la lengua otomí del Valle del Mezquital, Hidalgo), *hyoka b'ida*, expresión que significa “pelar o labrar guitarras”. Tal artesanía consiste en tallar en madera la forma de pequeños cordófonos cuyo exterior se adorna profusamente con motivos fitomorfos y ornitomorfos recortados en concha e incrustados o utilizados a manera de mosaicos (figura 1).





FIGURA 1. Vista anterior de una colección de cordófonos huecos elaborados hacia 1930, posiblemente en la comunidad otomí de Orizabita, Ixmiquilpan, Hidalgo. Foto: Alejandro Aguilar.



La *hyoka b'ida* es el resultado de una conjunción de técnicas de muy diversas procedencias, tanto prehispánicas como europeas y tal vez orientales. Lo mismo sucede con los materiales de los que está hecha, pues son de distinto origen: la madera y el hueso se consiguen en el Valle del Mezquital, mientras que la concha se ha conseguido, durante distintas épocas, en lugares como la Ciudad de México, la Costa del Golfo y la Costa del Pacífico (Figura 2).



FIGURA 3. Mapa antiguo Acapulco-Manila, en el cual es posible observar las rutas que cubriría la Carrera de Indias (en rojo la ruta del viaje, hacia el sur y en negro la del tornaviaje, al norte). Tomado de <http://www.amigosmap.org.mx/2013/06/28/el-tornaviaje-que-le-dio-la-gloria-al-galeon-de-manila/> Asociación de Amigos del Museo de Arte Popular en la Ciudad de México. Consultado el 28 de marzo del 2017.

Tales motivos florales y de aves se presentan en los marcos de las pinturas enconchadas, conocidas también como enconchados. Dichos marcos forman parte

FIGURA 2. Vistas anteriores y posteriores de cordófonos sólidos en proceso de elaboración. Taller del señor Nicolás Pedraza Corona Tepetate, elaborados hacia 1993-1995, en la comunidad otomí de El Nith, Ixmiquilpan, Hidalgo. Foto: Enriqueta M. Olguín.

de lo que quien suscribe denominó “cenefas” y otros marcos independientes de la pintura reconocidos con el nombre de “marcos”.<sup>1</sup> Años después, Sonia Ocaña los distinguió utilizando los términos “marcos integrados” y “marcos exentos”,<sup>2</sup> respectivamente (figura 3).

Ahora bien, entre la decoración de los marcos de los enconchados y las obras de arte *namban*, también hay parecidos considerables.

El término *namban* deriva del vocablo chino *namban-jin*, que significa “bárbaros del sur”. Servía para designar a cualquier extranjero que entrara a territorio chino, incluso a los japoneses. Luego los nipones adoptaron este término para referirse a los portugueses que llegaban desde Macao y de Malaca (o península Malaya o península de Malasia) y Sri Lanka (Ceilán) y a los novohispanos que llegaban de Manila. Con el paso del tiempo los objetos laqueados que se hacían para venderse a los extranjeros se denominaron lacas *namban*.<sup>3</sup>

Las similitudes formales observadas en las decoraciones de los tres tipos de obras, permiten especular sobre la interrelación que pudo darse entre las lacas *namban*, los enconchados y la *hyōka b'ida*; sobre el origen de sus respectivos productores y sobre su desarrollo temporal continuo desde China y el Japón hasta la Nueva España, durante el funcionamiento de la Carrera de Indias, cuyo

---

1 Enriqueta M. Olguín, *Nácar en manos otomíes*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2004; pp. 36-37.

2 En Europa el uso de los marcos exentos se consolidó en el siglo XV, antes de esas fechas los marcos de las pinturas estaban integrados a ellas. En el caso de los enconchados se dan los dos tipos de marcos: exentos e integrados (Sonia Ocaña Ruíz, “Marcos Enconchados. Autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2008, pp. 117 – 156, vol. XXX, n. 92; pp. 118-120, 150-151.

3 Rodrigo Rivero Lake, *El arte Namban en el México Virreinal*, Estilomexico Turner, Madrid, 2006; pp. 15, 11, 60.

protagonista central en América fue el Galeón de Manila, llamado también el Galeón de Acapulco o la Nao de China.

### **El intercambio en el actual sudeste asiático**

Pocas veces somos conscientes de que nuestro país formó parte de la monarquía hispánica y con ello de la gran movilidad de objetos, de personas, de lenguas y de culturas que se sucedieron en el territorio de dicha monarquía, el Imperio donde literalmente nunca se ocultaba el sol.

Recientemente se han realizado muchos trabajos sobre nuestra tercera raíz, definida por la inclusión en la cultura mexicana de parte de las distintas culturas propias de diferentes etnias africanas que llegaron a suelo americano entre los siglos XVI y XVIII. Sin embargo, para comprender el carácter multicultural de la cultura mexicana, enriquecida y forjada en el crisol que constituyó el virreinato, falta considerar a las culturas de lo que se denominó en el siglo XVI las Indias Orientales o Insulindias y que a finales del siglo XX y lo que va del siglo XXI se ha dado en llamar la Cuenca del Pacífico o la Cuenca Asia-Pacífico.<sup>4</sup>

Temerario resulta numerar por importancia cada una de las raíces culturales del mexicano, pues sería limitado y empobrecedor solo reconocer una raíz indígena, una raíz ibérica y una raíz africana, porque fueron muchas las culturas amerindias, hispanas y africanas que convergieron en lo que antaño fue la Nueva España. Este panorama sería incompleto al olvidar las raíces mexicanas procedentes del sudeste asiático y de la India: ¡Qué sería de los mexicanos sin la canela!,<sup>5</sup> la

---

4 Banco Central de Colombia, [www.banrep.gov.co/es/contenidos/page/qu\\_cuenca-del-pac-fico](http://www.banrep.gov.co/es/contenidos/page/qu_cuenca-del-pac-fico) (Consultado el 14 de marzo del 2017); Portal: Sureste\_Asiático Wikipedia, [es.wikipedia.org/wiki/Portal: Sureste\\_Asiático](http://es.wikipedia.org/wiki/Portal:_Sureste_Asiático) (Consultado el 14 de marzo del 2017).

5 Luis Alonso Álvarez, “Repartimiento y Economía en las Islas Filipinas bajo Dominio Español. 1565-1815”, en *El Repartimiento forzoso de Mercancías en México, Perú y Filipinas*, Ed. Margarita

palma de coco (*Cocos nucifera*);<sup>6</sup> los elegantes trajes de las mujeres del Istmo de Tehuantepec sin sus bordados de seda;<sup>7</sup> la legendaria china poblana;<sup>8</sup> los rebozos de trama reservada;<sup>9</sup> los paliacates;<sup>10</sup> las peleas de gallos;<sup>11</sup> el elegante delantal de las mujeres jarochas,<sup>12</sup> y muebles enconchados y con embutidos de marfil y lacas, además de muchos otros bienes suntuarios.<sup>13</sup>

---

Menegus, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora y UNAM, Centro de Estudios sobre la Universidad, México, 2000, pp. 170-216; p. 32.

6 Déborah Oropeza Keresey: “La Esclavitud asiática en el virreinato de la nueva España, 1565-1673”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, México, 2011, vol. LXI, n. 1, pp. 5-57; pp. 37-38.

7 Laura Machuca, “El impacto del repartimiento de mercancías en la Provincia de Tehuantepec durante el siglo XVII: los pueblos de la Grana”, en *El Repartimiento forzoso de Mercancías en México, Perú y Filipinas*, ed. Margarita Menegus, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora y UNAM Centro de Estudios sobre la Universidad, México, 2000, pp. 120-145; p. 138.

8 Déborah Oropeza, Keresey, “La Esclavitud asiática en el virreinato de la nueva España, 1565-1673”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, México, 2011, vol. LXI, n. 1, pp. 5-57; pp. 17-40.

9 Amalia Ramírez, “Los textiles de urdimbres reservadas en el ámbito del galeón de Manila: la transferencia de un saber técnico”, en *Congreso Internacional. 450 años del Viaje de Miguel López de Legazpi a las Filipinas*. 24 y 25 de noviembre de 2014, El Colegio de Jalisco, Zapopan, Jalisco, (en prensa).

10 Virginia Aspe Armella, “La Influencia Asiática en la Indumentaria Novohispana”, en *La presencia Novohispana en el Pacífico Insular*, Universidad Iberoamericana, México, 1992, pp. 51-60; p. 54.

11 Luis Weckmann, *La herencia Medieval de México*, El Colegio de México, México, 1984; p. 254, T. 1.

12 Virginia Armella, *op. cit.* 62.

13 Gustavo Curiel, “Tránsito de obras suntuarias a la Nueva España. Reflexiones sobre el comercio artístico trasatlántico”, en *España y nueva España: sus acciones Transmarítimas. Memorias del I Simposio Internacional Celebrado en la Ciudad de México*, Ed. Comisión Puebla V Centenario, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Iberoamericana, Centro de Estudios de Historia de México, embajada de España, Transportación Marítima Mexicana, Gobierno del Estado de Puebla, México, 1990, pp. 141-169; pp. 143-146.

A pesar de la distancia, las Filipinas y todo lo que representaron nada tenían de ajeno para los novohispanos; muy por el contrario, fue una realidad de ida y vuelta, mucho más familiar de lo que la actual población mexicana se pueda imaginar.<sup>14</sup>

Es pertinente observar que la interacción cultural, económica y política de China y Filipinas entre los siglos XII y XVI se dio en lo que hoy se conoce como el sudeste asiático, que comprende los territorios insulares Formosa (Taiwan), Luzón (Punta de Bolinao), Filipinas, Mindanao, todo el Mar del Sur de China, Borneo, Célebes, Filipinas, Molucas, Irian, Papua, Timor, Java, Indonesia, Borneo y Sumatra. Por otra parte, el circuito se completaba en una porción de las costas de Hong Kong, Hainan y Corea (vecina de China) y Japón,<sup>15</sup> la Conchinchina (Vietnam), Siam (Tailandia), Kampuchea (Camboya),<sup>16</sup> Malasia (o Malaya) y Birmania. De ahí las redes de intercambio se extendían hasta Goa, (India) y Sri Lanka (Ceilán).<sup>17</sup>

Las zonas económicas más importantes donde confluía el comercio de objetos de tan diversas procedencias fueron Guangdong (Cantón) y Fujian en China, donde también coincidían personas y mercancías procedentes de las islas meridionales de lo que hoy es Japón, de Indonesia y de la península Malaya. Era

---

14 Juan Carlos Ruiz, Guadalajara “En lo más dilatado de la monarquía: Manuel Antonio de Ocio y Ocampo, la Nueva España y el horizonte Filipino”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, México, 2012, vol. LXI, n. 3, pp. 849-931; p. 850.

15 Rodrigo Rivero, *op. cit.*, 203.

16 Rosa Dopazo Durán y Diego Álvarez *El Galeón de Manila. Los objetos que llegaron de Oriente*, Ed. La Otra Escalera y Castillo, México 2005, p. 23; Takeshi Fushimi, “Presentación”, *Istor. Revista de Historia Internacional. Migraciones Chinas*, Centro de Investigación y Docencia Económicas, México, 2006, N. 27, pp. 4-6; pp. 4-5.

17 Portal: Sureste\_Asiático Wikipedia, [es.wikipedia.org/wiki/ Portal: Sureste\\_Asiático](https://es.wikipedia.org/wiki/Portal:_Sureste_Asiático) (Consultado el 14 de marzo del 2017).



solo en estas dos zonas donde llegaban productos del interior de China, cuyas relaciones con lo que sería el sudeste asiático estaban muy lejos de ser cordiales.<sup>18</sup>

En particular, las relaciones entre China y Filipinas, luego de la llegada de los europeos a esta zona, la diplomacia entablada era voluble y volátil. Hacia 1402-1424, los chinos realizaron una gran exploración marítima, encabezada por el líder musulmán *Zheng He*, que nació en *Yunnan* (China, que limita al suroeste con Birmania, al sur con Laos y al sureste con Vietnam) y que realizó siete expediciones marinas de reconocimiento, de modo que a la llegada de los españoles a Filipinas, los chinos reclamaron derechos sobre las islas y les exigieron tributo, lo que provocó una gran batalla que perdieron los chinos.<sup>19</sup>

Pese a la derrota, los españoles se esmeraban en calmar la situación mediante la diplomacia, y así pasaron los años. En este sentido el agustino fray Martín de Rada desempeñó un papel importante en 1575.

Es menester detenerse aquí un momento para hablar con amplitud sobre Martín de Rada, porque es un enlace crucial para conocer, entender y especular sobre el punto central de este texto: la presencia de otomíes en Filipinas y muy posiblemente en todo el reino de Nueva Castilla.

Fray Martín de Rada nació en Pamplona en 1533, fue cosmógrafo y matemático, estudió en la Universidad de París y posteriormente en el convento de San Agustín de Salamanca. Martín de Rada fue uno de los primeros evangelizadores agustinos entre los otomíes; fue el autor del *Arte de la Lengua Otomí*, el primer diccionario de esa lengua. Luego de realizar su tarea entre los otomíes, durante veinte años, hizo un viaje a Filipinas, en 1564, acompañando a fray Jerónimo Marín y a fray Andrés de Urdaneta, el brillante agustino que encontró la ruta del tornaviaje del

---

18 Fushimi (*Ibídem*).

19 Fernando Benítez, “Introducción”, en *El Galeón del Pacífico Acapulco-Manila (1565-1815)*. Gobierno del Estado de Guerrero, México, 1992, p. 32; Fushimi, *op. cit.* 4-6, mapa.

Galeón de Manila en 1565.

Antes de la llegada de Rada y Marín, fue fray Jerónimo González de Santiesteban quien dirigió la evangelización en Hispanasia por la orden agustina.<sup>20</sup> Los dos recién llegados, se unieron a sus compañeros y Rada comenzó a evangelizar en Cebú, el 27 de abril de 1565, desde ahí se dirigió a muchos otros lugares. Defendió a los nativos (llamados indios chinos o indios filipinos que se destinaban para trabajar en los obrajes), de los tratos injustos y de la esclavitud y ocupó el cargo de Provincial.

La principal dificultad que tuvieron los frailes en las Filipinas para desarrollar su trabajo de evangelización era la gran variedad de lenguas que se hablaban entre los habitantes de las islas más grandes o más accesibles de un conjunto de 7,100, sirvan de ejemplo las lenguas tagala, igorrote, ifugao, el boholano, la lengua mandaya, la de los sangleyes,<sup>21</sup> y aquella que hablaban los negritos.

Frente a este gran obstáculo lingüístico, la experiencia de fray Martín de Rada entre los otomíes debió resultar muy útil en Filipinas para interpretar de un modo más antropológico a las culturas locales, pues su práctica en el Valle del Mezquital lo llevó de manera inevitable a afirmar sobre la población de los “negritos”, mangianes y zambales de Filipinas, quienes eran los chichimecas de Filipinas, pues entre aquellos grupos encontró la costumbre guerrera de cortar las

---

20 Leoncio Cabrero, “La política colonizadora del virrey don Antonio de Mendoza en las Islas del Pacífico”, en *América: encuentro y asimilación*, Ed. la Diputación Provincial de Granada, Sociedad de Historiadores Mexicanistas, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Granada 1989, pp. 177-188; p. 181. Los agustinos descalzos básicamente evangelizaron en las Filipinas, aunque su cometido era hacerlo en todo Oriente, por eso se les conocía con el nombre de agustinos filipinos o chinos. Algunos de sus miembros llegaron a la Nueva España en 1606 (Arturo Guevara, Sánchez *Los Agustinos Descalzos. Breves Noticias de su Vida y Logros en México y Filipinas*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Obra Diversa, México. 2006, pp. 9, 19, 79).

21 Guevara, *op. cit.* 78.



cabezas de sus enemigos para emplearlas como trofeos.<sup>22</sup> Las mismas opiniones expresó el dominico Domingo de Salazar, quien conocía a los chichimecas que habitaban en lo que hoy es el estado de San Luis Potosí.<sup>23</sup>

Las comparaciones que hizo fray Martín de Rada entre los grupos originarios de Filipinas y los chichimecas, sugieren que poseía un profundo conocimiento sobre los chichimecos y seguramente sus impresiones sobre los otomíes, quienes trabajaron como indios flecheros, defensores del territorio del centro de la naciente Nueva España de los indómitos chichimecas.

La pasión de fray Martín de Rada por conocer y hablar otras lenguas, para potencializar su tarea evangelizadora, era tal que por eso no es extraño que empezara a estudiar la lengua china con un natural que procedía de la numerosa colonia del Celeste Imperio en Filipinas,<sup>24</sup> para seguir viajando. Rada visitó Fukien en 1572, en la costa China,<sup>25</sup> ahí escribió una relación que le sirvió de fuente a González de Mendoza para escribir su *Historia de las cosas más notables, ritos, y costumbres del gran reino de China*.<sup>26</sup>

En 1574, un corsario chino (llamado Limahon) asaltó Manila causando mucho daño. Las relaciones diplomáticas entre las Filipinas y China ya estaban establecidas, por lo que los españoles recibieron ayuda de un capitán chino

---

22 Arturo Guevara, *op. cit.* 97.

23 Juan Carlos Ruiz, *op. cit.* 856.

24 Carlos Juan *Revista Pauta y Pensamiento*, jueves, Febrero 14 del 2013, <http://reflyan.blogspot.mx/2013/02/martin-de-rada.html> (Consultado el 24 de marzo del 2017).

25 Fujien, hoy Fujian, Está situada al norte de Cantón y al sur de Zhejiang, en las costas del mar de China, frente a la isla de Taiwán situada a 180 kilómetros de distancia. Una parte de la provincia, en concreto los archipiélagos de Quemoy y Matsu, está bajo la administración directa del gobierno de la República de China (en Taiwán).

26 Luis González, “Nueva España en el Oriente”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, México, 1959, vol. XIV, n. 2, pp. 206-226; p. 222.

que controló al corsario y aceptó que fuesen dos evangelizadores agustinos a territorio chino. Fue así como fray Jerónimo Marín y Martín de Rada llegaron a la provincia de Hoquien y a la ciudad de Chincheo en noviembre de ese año.<sup>27</sup>

En 1575, fray Martín de Rada y fray Jerónimo Marín, zarparon de Manila el 12 de junio de ese año junto con dos españoles: Miguel de Loarca y Pedro Sarmiento para llegar a Bolinao y de allí partir a China. Ellos serían los primeros hispanos en visitar la China Imperial.<sup>28</sup>

Los cuatro españoles zarparon de Manila el 12 de junio de 1575, dirigiéndose a Bolinao y de allí rumbo a China, fondeando en el puerto de Toncoco (*Tiong-sosu*), el 5 de julio de 1575. Viajaron por las ciudades de Toncoco, Tangoa, Chincheo y Hochin, en las que fueron recibidos por las respectivas autoridades, quienes les agasajaron con banquetes y regalos. De paso, aprovecharon para ir recogiendo información sobre los usos y costumbres del país, sobre religión e historia, administración y navegación, etcétera, sin llegar hasta el Emperador. En ese momento –como era su deseo–, decidieron regresar a Manila. Fray Martín de Rada y la expedición española, estaban de vuelta en Manila el 28 de octubre de 1575.

Además de aquello que vio y oyó Martín de Rada, había adquirido en China más de cien libros sobre historia, religión, agricultura, costumbres, que servirían para completar su información y escribir la “Relación del Viaje”, que enviaría tanto a las autoridades de México como a Felipe II. En esta, ofrece información sobre los alimentos y banquetes, las armas y la guerra, la casa y las ciudades, la

---

27 Martín de Rada, 1576: Carta de Martín de Rada a Felipe II, Manila 1 de mayo de 1576, Archivo General de Indias, Audiencia de Filipinas, Filipinas 84. Localización y Transcripción: Dolores Folch Fornesa. [www.upf.edu/asia/projectes/che/s16/rada](http://www.upf.edu/asia/projectes/che/s16/rada) 10.htm. (Consultado el 25 de marzo de 2017); Guevara *op. cit.* 83-84.

28 Martín de Rada (*Ibíd.*).

agricultura y sus productos, la religión y los ídolos, la escritura y la administración de la justicia, los trajes del país, las facciones fisionómicas de sus habitantes, los entierros, etcétera.<sup>29</sup>

De la información que aquí se ha dado sobre fray Martín de Rada, han de notarse dos elementos importantes relacionados con el asunto que aquí interesa. Por una parte, se dio a la tarea de conocer perfectamente la lengua otomí, tanto así que escribió el primer diccionario de esta lengua, y sus equivalencias a la lengua castellana. Por otra parte, sus incursiones a diversos lugares de las Filipinas y a China.

Del conocimiento que adquirió sobre la lengua otomí, se infiere que su contacto con los indígenas de esa etnia fue prolongado y personalizado, lo cual implica que pudo tener ayudantes o sirvientes que bien pudieron acompañarlo a Filipinas.

Ese mismo conocimiento posiblemente sirvió para formar agustinos de origen otomí, pues dicha orden registra entre sus miembros a varios de ellos, como a fray Francisco de Siles, otomí nacido en Real del Monte y nombrado Arzobispo de Manila, aunque murió antes de llegar a este lugar.<sup>30</sup>

Hay noticias sobre una petición hecha por el agustino fray Pedro Suárez de Escobar, español, quien fue obispo de Guadalajara a propósito de la necesidad de enviar más ministros para continuar evangelizando Filipinas. Suárez de Escobar

---

29 Museo Oriental de Valladolid <http://www.museo-oriental.es/> (Consultada el 9 de mayo del 2014).

30 Mariano Berinstain, *Diálogos Patrióticos entre Filoparto, Acerayo y Moros*, en *Colección de Escritos Publicados en Nueva España por diferentes cuerpos y sujetos particulares con motivo de los alborotos acaecidos en algunos pueblos tierra dentro en septiembre de 1810*. Imprenta de José Estévan, Valencia, 1811; p. 133; José Uriel Patiño Franco, *La Iglesia en América Latina: Una Mirada Histórica Al Proceso Evangelizador Eclesial en el Continente de la Esperanza. Siglos XV al XX*. Ed. San Pablo, Bogotá. 2002; p. 101.

viajó a Manila en 1581.<sup>31</sup>

## Conclusiones

La existencia de las similitudes entre la artesanía de la *hyoka b'ida* y los trabajos orientales de laca y concha, ya mencionadas, se hace patente a fines del siglo XX y en el lapso temporal de los inicios del siglo XXI, al punto de que en distintos centros turísticos de México la artesanía otomí se hacía pasar como hecha en China o en Japón.

Tales similitudes hacen necesario investigar y reflexionar no solo en la historia virreinal particular de la comunidad otomí, donde existen hasta ahora las evidencias de la elaboración de esta artesanía, sino en la historia de Ixmiquilpan y del Valle del Mezquital.

Hubo otomíes que ocuparon puestos religiosos importantes y hubo quienes se dedicaron a la evangelización directa en Filipinas. Hasta el momento, quien suscribe ignora la existencia de trabajos de investigación detallada sobre el desarrollo de cada uno de aquellos frailes de raíz indígena en ultramar. Se hace necesario indagar sobre cuántos y quiénes fueron los agustinos de dicho origen étnico que protagonizaron la evangelización en la Nueva Castilla. Más aún, habría que considerar quiénes de la servidumbre que acompañó a todos esos religiosos, fueron de origen otomí, pues es muy probable que varios de ellos regresaran a la Nueva España con conocimientos que transmitieron a diversas personas de su misma etnia o a los miembros de otra, e incluso a los mestizos. Los medios y el papel que jugaron las transmisiones orales de las técnicas de varias artesanías

---

31 Juan de Grijalva, *Crónica de la Orden de NPS Agustín en las provincias de la Nueva España en quatro edades desde el año 1533 hasta el de 1592 por el PMF Ioan de Grijalva prior del Convento de NPS Agustín de México dedicada a la provincia del Santísimo nombre de Iesus de México*. Porrúa, México 1985; p. 170.

novohispanas (como por ejemplo las lacas de Michoacán), esperan a convertirse en objetos específicos de investigación.

## Referencias

- ÁLVAREZ, Luis Alonso, “Repartimiento y Economía en las Islas Filipinas bajo Dominio Español. 1565-1815”, en *El Repartimiento forzoso de Mercancías en México, Perú y Filipinas*, Ed. Margarita Menegus, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora y UNAM, Centro de Estudios sobre la Universidad, México, 2000, pp. 170-216.
- ASPE Armella, Virginia, “La Influencia Asiática en la Indumentaria Novohispana”, en *La presencia Novohispana en el Pacífico Insular*, Universidad Iberoamericana, México, 1992, pp. 51-60.
- BENÍTEZ, Fernando, “Introducción”, en *El Galeón del Pacífico Acapulco-Manila (1565-1815)*. Gobierno del Estado de Guerrero México, 1992, p. 32.
- BERINSTAIN, Mariano, *Diálogos Patrióticos entre Filoparto, Acerayo y Moros*, en *Colección de Escritos Publicados en Nueva España por diferentes cuerpos y sujetos particulares con motivo de los alborotos acaecidos en algunos pueblos tierra dentro en septiembre de 1810*. Imprenta de José Estévan, Valencia, 1811.
- Curiel, Gustavo “Tránsito de obras suntuarias a la Nueva España. Reflexiones sobre el comercio artístico trasatlántico”, en *España y nueva España: sus acciones Transmarítimas. Memorias del I Simposio Internacional Celebrado en la Ciudad de México*, Ed. Comisión Puebla V Centenario, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Iberoamericana, Centro de Estudios de Historia

- de México, embajada de España, Transportación Marítima Mexicana, Gobierno del Estado de Puebla, México, 1990, pp. 141-169.
- CABRERO, Leoncio, “La política colonizadora del virrey don Antonio de Mendoza en las Islas del Pacífico”, en *América: encuentro y asimilación*, Ed. la Diputación Provincial de Granada, Sociedad de Historiadores Mexicanistas, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Granada 1989, pp. 177-188.
- “Cuaderno 1º. Escritura de Compra y Venta que los naturales del Pueblo de Orizava han hecho a don José de la Fuente y composiciones que con S.M. tuvieron en el año de 1712”, expediente incluido en el *Archivo del Pueblo de Orizabita. Tierras, Títulos e Instrumentos Correspondientes a la Comunidad de Orizabita 1693-1729*, que se encuentra en el Fondo Documental del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- DOPAZO Durán, Rosa y Álvarez, Diego *El Galeón de Manila. Los objetos que llegaron de Oriente*, Ed. La Otra Escalera y Castillo, México 2005.
- FUSHIMI, Takeshi, “Presentación”, *Istor. Revista de Historia Internacional. Migraciones Chinas*, Centro de Investigación y Docencia Económicas, N. 27. , pp. 4-6, México, 2006.
- GONZÁLEZ, Luis, “Nueva España en el Oriente”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, México, 1959, vol. XIV, n. 2, pp. 206-226.
- Grijalva, Juan de, *Crónica de la Orden de NPS Agustín en las provincias de la Nueva España en quatro edades desde el año 1533 hasta el de 1592 por el PMF Ioan de Grijalva prior del Convento de NPS Agustín de México dedicada a la provincia del Santísimo nombre de Iesús de México*. Porrúa, México 1985.

- GUEVARA Sánchez, Arturo, *Los Agustinos Descalzos. Breves Noticias de su Vida y Logros en México y Filipinas*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Obra Diversa, México.2006.
- MACHUCA, Laura, “El impacto del repartimiento de mercancías en la Provincia de Tehuantepec durante el siglo XVII: los pueblos de la Grana”, en *El Repartimiento forzoso de Mercancías en México, Perú y Filipinas*, Ed. Margarita Menegus, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora y UNAM Centro de Estudios sobre la Universidad, México, 2000, pp. 120-145.
- Monografía del Estado de Hidalgo*, Gobierno del Estado de Hidalgo, Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, Pachuca, Hidalgo, México, 2002.
- OCAÑA Ruiz, Sonia, “Marcos Enconchados. Autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2008, vol. XXX, n. 92, pp. 117-153.
- OLGUÍN, Enriqueta M., *Nácar en manos otomíes*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2004.
- OROPEZA Keresey, Déborah, “La Esclavitud asiática en el virreinato de la nueva España, 1565-1673”, en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, México, 2011, Vol. LXI, N. 1, pp. 5-57.
- Patiño Franco, José Uriel, *La Iglesia en América Latina: Una Mirada Histórica Al Proceso Evangelizador Eclesial en el Continente de la Esperanza. Siglos XV al XX*. Ed. San Pablo, Bogotá, 2002.

Ramírez, Amalia, “Los textiles de urdimbres reservadas en el ámbito del galeón de Manila: la transferencia de un saber técnico”, en *Congreso Internacional. 450 años del Viaje de Miguel López de Legazpi a las Filipinas*. 24 y 25 de noviembre de 2014, El Colegio de Jalisco, Zapopan, Jalisco, México 2016 (en prensa).

RIVERO Lake, Rodrigo, *El arte Nambam en el México Virreinal*, Estilomexico Turner, Madrid, 2006.

Ruiz Guadalajara, Juan Carlos, *En lo más dilatado de la monarquía: Manuel Antonio de Ocio y Ocampo, la Nueva España y el horizonte Filipino en Historia Mexicana*, El Colegio de México, México, 2012, Vol. LXI, N. 3, pp. 849-931.

Weckmann, Luis, *La herencia Medieval de México*, El Colegio de México, México, 1984, 2 tms.

### **Fuentes electrónicas**

Banco Central de Colombia, [www.banrep.gov.co/es/contenidos/page/qu\\_cuenca-del-pac-fico](http://www.banrep.gov.co/es/contenidos/page/qu_cuenca-del-pac-fico) (Consultado el 14 de marzo del 2017).

Carlos Juan *Revista Pauta y Pensamiento*, jueves, febrero 14 del 2013, <http://reflyan.blogspot.mx/2013/02/martin-de-rada.html> (Consultado el 24 de marzo del 2017).

Fujian [es.wikipedia.org/wiki/Fujian](http://es.wikipedia.org/wiki/Fujian) (Consultado el 29 de marzo de 2017).

Museo Oriental de Valladolid <http://www.museo-oriental.es/> Consultada el 9 de mayo del 2014.

Portal oficial del Gobierno del Estado de Guerrero <http://administracion2014-2015.guerrero.gob.mx/articulos/la-nao-de->



china/ 2015. guerrero.gob.mx/articulos/la-nao-de-china/ (Consultado el 28 de marzo del 2017).

Portal: Sureste\_AsiáticoWikipedia, es.wikipedia.org/wiki/ Portal: Sureste\_Asiático(Consultado el 14 de marzo del 2017).

RADA, Martín de, 1576: Carta de Martín de Rada a Felipe II, Manila 1 de mayo de 1576, Archivo General de Indias, Audiencia de Filipinas, Filipinas 84. Localización y Transcripción: Dolores Folch Fornesa. www.upf.edu/asia/projectes/che/s16/rada 10.htm. (Consultado el 25 de marzo de 2017).

## 2. El arte indocristiano en el catecismo de fray Pedro de Gante

*Gabriel Márquez Ramírez*

*UAEH- Instituto de Artes*

### **El arte indocristiano**

Durante los primeros contactos de los españoles con los pueblos indios, se estableció una nueva relación intercultural que alteró y modificó profundamente el mundo religioso, político, social y económico de los pueblos indios. Para iniciar el adoctrinamiento cristiano, los frailes utilizaron una gran variedad de metodologías: comunicación del evangelio por intérpretes, por mímica, teatro evangelizador, sermonarios, cartillas, catecismos y pintura mural en capillas, conventos y ermitas.

Cuando los frailes no se daban abasto para adoctrinar a tantos indígenas fue necesario auxiliarse de los mismos indios, para que ellos llevaran la doctrina cristiana a los pueblos de su comarca, incluso hasta en su propio idioma. De la misma manera en que habían adquirido la doctrina, aprendieron a cantar, a esculpir imágenes religiosas, a escribir en náhuatl, en castellano y en latín. El escenario de lo que sería el nuevo arte cristiano con participación indígena fue toda la Nueva España, pero la región más importante se generó en el Altiplano

Central, los territorios ocupados por los ahora estados de Morelos, México, Hidalgo, Puebla, Tlaxcala y la Ciudad de México. En estos sitios nació una nueva forma de arte híbrido: el indocristiano.

Se entiende por arte indocristiano la fusión de dos manifestaciones culturales producidas por individuos de razas y religiones distintas, estas manifestaciones preferentemente se relacionan con la evangelización y cristianización que los frailes dispensaban a los indios. Los ejemplos de este tipo de arte pueden apreciarse en la arquitectura, en la pintura de caballete, murales, plumería, escultura de madera, en papel con fines escultóricos, en caña, piedra, yeso y barro. Este tipo de arte también llamado tequitqui tuvo su esplendor en las primeras décadas del siglo XVI, a partir de 1521. Perduró por mucho tiempo, incluso por siglos y hasta la actualidad.

Los primeros años de la evangelización fueron los de mayor producción y creatividad. Los documentos religiosos como los catecismos, las iglesias, los conventos y a veces los edificios civiles, se vieron abarrotados por múltiples aportaciones de este nuevo concepto estético cuya finalidad consistió en dar a conocer por medio de la imagen, los símbolos y las enseñanzas de la doctrina cristiana.

Sobre el arte indocristiano, Constantino Reyes argumenta que en Nueva España los frailes emplearon a los tlacuilos indígenas que tenían experiencia en estos menesteres por el impulso creador mostrado ya en su propio arte. En tales individuos los frailes concentraron sus esfuerzos y, mediante una enseñanza catequética supervisada, lograron que los pintores indígenas plasmaran en dibujos los primeros catecismos para la enseñanza de la doctrina. Esto significó para los artistas indios abandonar la religión y tradiciones de toda una vida y que habían persistido durante generaciones, para adaptarse al nuevo estatus que imponía el

catolicismo de los frailes. En esta lucha dolorosa para unos y otros se encuentra también parte de la explicación de este arte tan lleno de vitalidad y de impulso creador hecho por el indio cristianizado o a medio cristianizar.<sup>1</sup>

En el arte indocristiano se manifiesta claramente la mano de obra indígena. Es cristiana porque su temática obedece a los intereses didácticos y religiosos del cristianismo promovidos por los frailes. Es indígena porque es posible apreciar motivos y detalles propios de la pintura prehispánica. La presencia indígena se manifiesta en los colores y tonos utilizados, así como en la ruda o tosca expresión de los personajes representados: Cristo, la Virgen María y los santos.<sup>2</sup>

### **Metodología evangelizadora**

Al llegar a Nueva España, Gante y después sus compañeros franciscanos, recurrieron al estudio y conocimiento directo de las culturas indígenas, estudiaron la lengua y las creencias religiosas prehispánicas para deducir de ellas la metodología evangelizadora más adecuada. De esta forma, las primeras metodologías hicieron su debut en el nuevo escenario indiano, la mímica para comunicar el evangelio, la utilización de intérpretes, la aparición del teatro evangelizador y la elaboración de los primeros documentos religiosos como los catecismos en dibujos. Los franciscos, incluido Gante, también comenzaron a elaborar sermonarios para la evangelización. La etapa inicial de cristianización (1523-1530) incluyó las primeras enseñanzas cristianas y la administración de los sacramentos, así como la construcción inicial de los conventos en México, Texcoco, Huejotzingo, Cholula y Tlaxcala. A este periodo, Robert Ricard lo tituló “Cristianismo y paganismo frente a frente”, también de preparación etnográfica y

---

1 Constantino Reyes Valerio, *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, SEP/INAH, México, 1978, pp. 153-154.

2 Fidel J. Chauvet, *Cartas de fray Pedro de Gante*. México, PSEM, 1980, p.25.

lingüística.<sup>3</sup> La etapa se caracterizó por la resistencia que los indígenas ofrecieron al evangelio. Resistencia que fue combatida por los franciscanos, quienes no tuvieron ninguna consideración para persuadir o castigar a sacerdotes, caciques y hechiceros que se oponían a la enseñanza de la nueva religión.

Los franciscanos, después los agustinos y dominicos, utilizaron los catecismos prácticamente en todos los lugares donde predicaban el evangelio. Y la técnica que utilizaron fue siempre la misma: localizaban a los tlacuilos versados en la elaboración de los códices prehispánicos, para entrenarlos en la doctrina cristiana y, posteriormente, bajo la guía y supervisión de los mismos frailes, los convencían de pintar catecismos utilizando las técnicas del arte prehispánico para crear imágenes o pictogramas católicos.

### **El arte indocristiano en el catecismo de fray Pedro de Gante**

El franciscano fray Pedro de Gante desembarcó en Veracruz con sus compañeros de comunidad, fray Juan de Tecto y fray Juan de Ayora,<sup>4</sup> el 30 de agosto de 1523. Casi de inmediato se estableció en Texcoco, sitio privilegiado donde fundó escuelas de oficios y artes. Después de consagrar su vida a la enseñanza y educación de su feligresía indígena, Gante sintetizó su labor con estas palabras: “En el día enseñó a leer, escribir y cantar: en la noche leo la doctrina cristiana y predico”.<sup>5</sup>

En el México recién conquistado, desde 1523 y por los siguientes cincuenta años, Fray Pedro trabajó por atraer a los indígenas a la fe. Misionero paciente, comenzó por ganarse la confianza de los indios. Procuró, sin pausa, su conversión

---

3 Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*. México, FCE, 1980. pp. 75-108 y 111-163.

4 Fray Juan de Ayora es conocido también como Fray Juan de Aora e incluso como Fray Juan de Agora.

5 Fidel J. Chauvet, *Cartas de fray Pedro de Gante*. México, PSEM, 1980, p.25.

y dignificación humana: les predicó la fe en su propia lengua y les enseñó oficios y trabajos manuales para su promoción en el nuevo orden establecido por los hispanos. Pedro de Gante fue el primer franciscano misionero dedicado al bien espiritual, moral y material de los indígenas.

Probablemente el fruto más importante del trabajo misionero de Gante fue el catecismo en dibujos (pictogramas), utilizado por primera vez en el Virreinato de Nueva España para comunicar la doctrina cristiana a los indígenas. Este catecismo es de gran valor, tanto artístico como socio-religioso y podemos afirmar que es una obra emblemática del arte indocristiano en el nuevo orbe por las siguientes razones:

- Gante fue el primer misionero en llegar a la Nueva España e iniciar formalmente el trabajo de evangelización.
- Fue el primero en utilizar los dibujos como recurso didáctico para la comunicación del mensaje cristiano.
- Fue el misionero que presentó a los indígenas los primeros símbolos cristianos pintados por un tlacuilo indígena, en un estilo que se aproximaba a los códigos prehispánicos.
- Fue el primero que estableció contacto con los indígenas sobrevivientes de la conquista, especialmente con los sacerdotes mexicas, para conocer la religión prehispánica, con la finalidad de preparar las mejores metodologías de evangelización.
- El catecismo de Gante fue el primero en elaborarse en la Nueva España (1525-1528) y sentó las bases y el modelo para la elaboración de los posteriores catecismos elaborados durante el siglo XVI y XVII.

## ¿El catecismo de Gantes es testeriano?

De acuerdo con la historiografía de la evangelización, los catecismos producidos durante el siglo XVI se denominan testerianos gracias a Jacobo de Testera, a quien se le adjudica la invención del catecismo en dibujos. Sin embargo, gracias a las aportaciones de Justino Cortés Castellanos, es posible decir que este tipo de metodología didáctica es una aportación de fray Pedro de Gante. Es decir: por tradición, se conoce la opinión de dos autores que, unánimemente, atribuyen la creación o descubrimiento del sistema de dibujos a fray Jacobo de Testera: Aubin y León-Portilla. Tomando como base el testimonio del franciscano Gerónimo de Mendieta en su *Historia Eclesiástica Indiana*, se dice que por primera vez esa metodología la aplicó fray Jacobo de Testera. Estos autores fundamentan su opinión en las siguientes palabras de Mendieta, referentes al modo de predicar de Testera:

“Venido á esta tierra, como no pudiese tomar tan en breve como él quisiera la lengua de los indios para predicar en ella, no sufriendo su espíritu dilación (como era tan ferviente), dióse á otro modo de predicar por intérprete, trayendo consigo en un lienzo pintados todos los misterios de nuestra santa fe católica, y un indio hábil que en su lengua les declaraba á los demás lo que el siervo de Dios decía, con lo cual hizo mucho provecho entre los indios.”<sup>6</sup>

Entonces, del texto de Mendieta no se puede concluir que Testera haya sido el primero entre todos los franciscanos, que se valió del método en cuestión, sino simplemente lo utilizó porque quiso comenzar de inmediato su tarea evangelizadora. Ahora bien, si se toma en cuenta que Testera pasó a la Provincia del Santo Evangelio de México hasta 1529, para entonces Gante llevaba seis años

---

6 Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*. Porrúa, México, 2010, p. 287.

de misionar y conocer la cultura y la lengua de los indios. Hasta este día no se ha encontrado documento alguno donde se indique expresamente que Gante fue el primero en enseñar la doctrina cristiana por medio de dibujos. Sin embargo, se puede deducir tomando en cuenta las siguientes circunstancias: haber sido el primero en llegar, o por lo menos antes que fray Jacobo de Testera; sus primeros días en Texcoco le dieron la oportunidad de conocer la originalidad de la escritura precolombina expresada en códices y el significado de muchos de sus glifos, su visión y carácter pedagógico le hicieron ver el valor del método audiovisual para la enseñanza a la cual ya estaban acostumbrados los indígenas.

De lo anterior, posiblemente dedujo que sería sencillo aplicar tal método para la transmisión del cristianismo. Es por esto que podemos argumentar que el catecismo, (basándonos en Justino Cortés), es más bien gantiano.<sup>7</sup> Por lo arriba dicho, el catecismo de Gante se considera como una obra emblemática del arte indocristiano en la Nueva España del siglo XVI, y no debe considerarse dentro de la familia de catecismos testerianos.

La mayor parte de los catecismos en dibujos (pictogramas) son de dimensiones reducidas que van desde los 5.5 centímetros por 7.7 centímetros, hasta 21 cm x 16 cm aproximadamente. Están manufacturados en papel europeo (algodón) y el número de hojas suele ser variable dependiendo de las oraciones por las que esté constituido. En cada una de las hojas hay divisiones por líneas gruesas horizontales y continuas de color negro (que varían en cada uno de los catecismos). Los dibujos y textos se encuentran plasmados entre estas líneas. Los dibujos inician en el reverso de la primera página extendiéndose hasta el anverso de la segunda. El sentido de la lectura de los dibujos es de izquierda a derecha y de arriba abajo.

---

7 Gloria Martha Sánchez Valenzuela, *La imagen como metodología de la evangelización en la Nueva España. Los catecismos pictográficos del siglo XVI: fuentes de conocimiento para el restaurador*, UCM. Madrid, 2003, pp. 1160-169.



Los colores que se utilizan son: azul para el manto de la Virgen María, cielo y universo; rojo para el manto de Jesús, nobles, flores y sangre; amarillo en las aureolas, coronas, llamas y el verde en el tallo de las flores; negro para lo prehispánico, excepto para el maguey y las llamas que son trazadas directamente con el pincel.

En general, los catecismos coinciden en cuanto al contenido doctrinal, porque presentan el mensaje cristiano con más o menos dibujos empleados para la exposición de las oraciones y los misterios del catolicismo. Algunos se conservan íntegros y otros fragmentados con glosas o carentes de ellas. Las principales oraciones son; el padre nuestro; el ave María y el credo. El catecismo de fray Pedro de Gante fue descifrado por Justino Cortés Castellanos<sup>8</sup> y es el más extenso de todos los catecismos elaborados en el siglo XVI en el virreinato de Nueva España porque contiene la totalidad de las oraciones y misterios del catolicismo:

- *Per Signum* o la Señal de la Cruz.
- Padre Nuestro.
- Ave María.
- Credo.
- *Salve Regina*.
- Confesión General o Yo Pecador.
- Doctrina Resumida.
- Los 14 Artículos de la Fe.
- Los Mandamientos de la Ley de Dios.
- Los Mandamientos de la Iglesia.

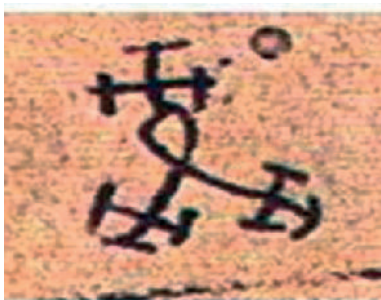
---

8 Justino Cortés Castellanos. *El catecismo en pictogramas de fray Pedro de Gante*, Fundación universitaria española, Madrid, 1987.

- Los Sacramentos.
- Las Obras de Misericordia.
- Oración Final.

El catecismo de Gante contiene más de mil pictogramas y para los intereses del presente artículo, solo presentamos ocho ejemplos (con 10 pictogramas) que permiten comprender el tremendo esfuerzo del ilustre fraile franciscano por transmitir, por medio de imágenes a su feligresía indígena, la doctrina cristiana con sus complejos misterios:

1. Las representaciones de la Trinidad (Dios padre, Dios hijo y Dios espíritu santo):



Imágenes 1 y 2. Representaciones del misterio de la Trinidad.

Catecismo pictográfico de fray Pedro de Gante. Fuente: Madrid, Biblioteca Nacional con el registro 1257B. Autor: tlacuilo anónimo. Elaborado en papel europeo aproximadamente en 1529, utilizando colores procedentes de pigmentos indígenas. Probablemente el catecismo se confeccionó en Texcoco, sitio donde Gante estableció su principal doctrina.



Imagen 3. Representación de la Trinidad con personajes.

## 2. Las representaciones del pecado y el hombre pecador:



Imagen 4. Representación del hombre pecador, el pecado y el hombre confesando su pecado.

## 3. Las representaciones de Santa María:



Imagen 5. Representaciones de la Virgen María.

#### 4. La representación del Espíritu Santo:



Imagen 6. Representación del Espíritu Santo en forma de paloma.

#### 5. La representación del Purgatorio:



Imagen 7. Representación del Purgatorio

#### 6. La representación del pecado:



Imagen 8. Representación del Yo pecador.

## 7. La representación de la confesión:



Imagen 9. Representación de la confesión de pecados.

## 8. La representación de la Santa Madre Iglesia:



Imagen 10. Representación de la Santa Madre Iglesia.

El catecismo que Pedro de Gante utilizó para la enseñanza de la fe, en la práctica, cumplió una función de aculturación porque preparaban e inducían al catecumenado indígena a la adopción de nuevos estilos de vida cristianos para practicar una vida apegada a los valores morales de la sociedad hispana.<sup>9</sup> En vista de lo anterior, es posible argumentar que el arte indocristiano del catecismo de Gante,<sup>10</sup> además de exponer la doctrina, tuvo una finalidad socio-religiosa en

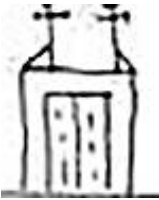
---

9 Véase Rubial García, Antonio. *La evangelización de Mesoamérica*. CNCA. México, 2002.

10 El catecismo de Gante fue estudiado por Justino Cortés Castellanos en 1987.

el sentido de alinear a los indígenas a la hegemonía de la Corona española. El examen cuidadoso del catecismo gantiano lleva a identificar dibujos o pictogramas destinados a la colonización religiosa y social de los indios:

**Tabla 1. Pictogramas vinculados con la colonización socio-religiosa**

|                                                                                     |                          |                                                                                                                                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    | <p>Santa<br/>Iglesia</p> | <p>La Iglesia como la institución que regula la vida y conducta de los recién conversos y como la madre de la religión cristiana.</p>           |
|    | <p>Cristiano</p>         | <p>El buen modelo a seguir por los tlaxcaltecas.</p>                                                                                            |
|   | <p>Cruz</p>              | <p>Único símbolo de Cristo que ofreció su vida por los pecadores, y como el único y último sacrificio para la redención de los hombres.</p>     |
|  | <p>Beber</p>             | <p>Refiere a una conducta cristiana condenable.</p>                                                                                             |
|  | <p>Bien</p>              | <p>Refiere al concepto de policía cristiana en la cual los cristianos deben mostrar una conducta correcta apegada a los valores cristianos.</p> |

|                                                                                     |                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    | Confesión               | Se relaciona con dos aspectos fundamentales: el religioso que tiene que ver con ese sacramento, como el mediador entre Dios y los hombres, y lo social, porque con la confesión se trata de ajustar la vida personal a los valores cristianos.                                                          |
|    | Fiestas                 | El recién converso manifiesta públicamente su gozo y alegría por la religión que comulga. Por lo que debe festejar con constricción y alegría los sucesos cristianos más importantes como la Semana Santa.                                                                                              |
|   | No fornicar             | El pictograma fomenta un estilo de vida apegado a normas religiosas y morales como la santidad del cuerpo para la vida matrimonial. En lo social, induce al individuo a llevar una vida correcta en el nuevo pacto social impuesto por la dominación colonial, con autoridades, reglas y ordenamientos. |
|  | Perdonarás a tu prójimo | El pictograma refiere una conducta religiosa y social ideal que se espera de un buen cristiano; el perdón y la resignación.                                                                                                                                                                             |

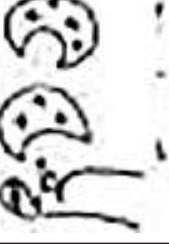
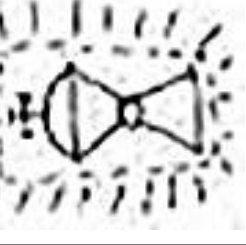
|                                                                                     |                                         |                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    | No matarás                              | El pictograma refiere la santidad de la vida humana y en lo social induce al recién converso a respetar bajo cualquier circunstancia la vida.                                                                                                              |
|    | No desear la riqueza ajena y no robarás | Los pictogramas promueven el respeto por la propiedad particular e induce “resignarse con lo que el indígena tiene”.                                                                                                                                       |
|    | No codiciar la mujer de otro            | Refiere a la santidad del matrimonio como institución cristiana fundamental para la sociedad. Socialmente indica un comportamiento basado en reglas para que el hombre tenga solo una mujer.                                                               |
|   | No caer en la tentación.                | El pictograma tiene dos características. Por un lado se refiere a la vida íntima que tiene que ser moral, recta y apegada a los mandamientos de Dios y por otro, tiene una connotación social en el sentido de respetar las reglas cristianas de conducta. |
|  | Guardar los mandamientos                | Principio fundamental para convivir en la sociedad cristiana. La guarda de los mandamientos lo integra a la cristiandad occidental.                                                                                                                        |

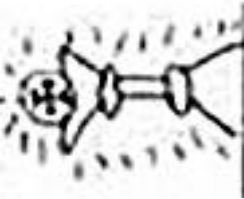
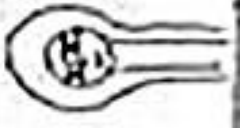


|                                                                                   |                          |                                                                                                                                                                                                                      |
|-----------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <p>Valle de Lágrimas</p> | <p>Por medio de ese pictograma, a los catecúmenos se les inculcó la idea de que la vida presente es solo una preparación para ir al paraíso cristiano, por lo que tiene que aceptar la pobreza y la explotación.</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Otros dibujos o pictogramas del catecismo de Gante tuvieron una finalidad más doctrinal:

Tabla 2. Pictogramas relacionados con la fe y la doctrina católica

|                                                                                      |                   |                                                                                      |               |                                                                                    |                     |                                                                                    |        |                                                                                    |                        |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|------------------------------------------------------------------------------------|--------|------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|
|   | Alma              |   | Bautismo      |   | Lavatorio de cabeza |   | Cielo  |   | Dios creador del cielo |
|   | Creer en el dogma |   | Crucificado   |   | Cuaresma            |   | Dios   |   | Cuerpo de cristo       |
|  | Espíritu Santo    |  | Extremaunción |  | Fruto de tu vientre |  | Gracia |  | Ir al cielo            |

|                                                                                      |             |                                                                                      |                    |                                                                                    |               |                                                                                   |            |                                                                                    |                    |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-------------|--------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------|---------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------|------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|
|   | Jesucristo  |   | Mal                |   | Mandamientos  |  | Santa misa |   | Penitencia         |
|   | Resucitar   |   | Sacramentos        |   | San Francisco |  | San Pablo  |   | San Pedro          |
|  | Santa María |  | Santísima trinidad |  | Santos        |  | Sepultado  |  | Subir a los cielos |

El catecismo gantiano y el arte que representa respondió eficazmente a la necesidad de facilitar a los frailes la formación doctrinal complementaria, pero también fue utilizado para alienar al catecumenado a la vida en correcta policía cristiana, acorde a los intereses de la Iglesia católica, de la Corona española, de los encomenderos, de las propias clases dirigentes indias y de las autoridades encargadas de la administración de los pueblos indios. De esta forma el arte fue utilizado como estrategia de evangelización porque permitió sacralizar el cristianismo a los ojos del catecumenado indio, porque en el México precolombino, los pictogramas o dibujos tenían una fuerte connotación religiosa.

## Referencias

- CHAUVET, Fidel J. *Cartas de fray Pedro de Gante*. México, PSEM, 1980.
- CORTÉS Castellanos, Justino. *El catecismo en pictogramas de fray Pedro de Gante*, Fundación universitaria española, Madrid, 1987.
- MENDIETA, Jerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. Porrúa, México, 2010, p. 287.
- REYES Valerio, Constantino. *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, SEP/INAH, México, 1978, pp. 153-154.
- RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México*. México, FCE, 1980.
- RUBIAL García, Antonio. *La evangelización de Mesoamérica*. CNCA. México, 2002.
- SÁNCHEZ Valenzuela, Gloria Martha. *La imagen como metodología de la evangelización en la Nueva España. Los catecismos pictográficos del siglo XVI: fuentes de conocimiento para el restaurador*, UCM. Madrid, 2003.



### 3. Una aproximación a la obra de los franciscanos en el actual estado de Hidalgo, siglo XVI

*Arturo Vergara Hernández*

*UAEH-Instituto de Artes*

La presencia de las órdenes mendicantes en el actual estado de Hidalgo dejó un legado artístico y social de enorme valor. Los conventos franciscanos y agustinos del siglo XVI que existen en nuestro territorio, han sido durante siglos el mayor testimonio de cultura occidental con que cuentan las poblaciones donde fueron construidos.<sup>1</sup> Los franciscanos también levantaron algunos acueductos y hospitales que beneficiaron a los pueblos donde misionaron. A pesar de las duras condiciones en que muchas veces la nueva religión fue impuesta, la población asumió como propias dichas obras y las conservó—en lo posible—como una valiosa herencia. Con esta contribución, se hace una aproximación a las condiciones que determinaron la obra que los franciscanos dejaron en nuestro territorio en el siglo XVI.

---

<sup>1</sup> De este siglo solo existen en Hidalgo conventos de esas dos órdenes. Los jesuitas tuvieron algunas haciendas y los juaninos llegaron muy posteriormente.

La llamada Conquista de América<sup>2</sup> por España a partir de 1492 fue una empresa doble: militar y espiritual. Una complementaba a la otra y tenían por finalidad la apropiación de los vastos territorios descubiertos y todo lo que en estos había, desde recursos naturales hasta seres humanos. La conversión de las almas fue una condición impuesta por el papado y asumida por España para otorgar la exclusividad de operación en una parte del continente recién descubierto.<sup>3</sup>

Cuando Hernán Cortés escribió a Carlos V para que enviase frailes a México (no miembros del clero secular pues estos tenían mala fama),<sup>4</sup> el monarca respondió enviando primero franciscanos, luego dominicos en 1526 y posteriormente agustinos en 1533. De esta manera, en 1523 llegaron desde Bélgica –que en ese entonces pertenecía a España–, los flamencos fray Juan de Tecto, fray Juan de Aora o Ayora y el célebre fraile español Pedro de Gante (primo del monarca).

---

2 Desde mi punto de vista sería más correcto llamarla invasión y dominación.

3 En el tratado de Tordesillas de 1494 se otorgó la otra la otra parte a Portugal, lo que hoy corresponde a Brasil.

4 “La manera que a mí, en este caso, me parece que se debe tener, es que vuestra sacra majestad mande que vengan a estas partes muchas personas religiosas, como ya he dicho, y muy celosas de este fin de la conversión de estas gentes, y que de estos se hagan casas y monasterios por las provincias que acá nos pareciere que convienen, y que a estas se les dé de los diezmos para hacer sus casas y sostener sus vidas, y lo demás que restare de ellos sea para las iglesias y ornamentos de los pueblos donde estuvieren los españoles, y para clérigos que las sirvan. Y que estos diezmos los cobren los oficiales de vuestra majestad, y tengan cuenta y razón de ellos, y provean de ellos a los dichos monasterios y iglesias; que bastará para todo, y aun sobra harto, de que vuestra majestad se puede servir. Y que vuestra alteza suplique a Su Santidad conceda a vuestra majestad los diezmos de estas partes para este efecto, haciéndole entender el servicio que a Dios Nuestro Señor se hace en que esta gente se convierta, y que esto no se podría hacer sino por esta vía. Porque habiendo obispos y otros prelados no dejarían de seguir la costumbre que, por nuestros pecados hoy tienen, en disponer de los bienes de la Iglesia, que es gastarlos en pompas y en otros vicios, en dejar mayorazgos a sus hijos o parientes”. Hernán Cortés, *Cuarta carta de relación*, Tenochtitlan, 15 de octubre de 1524.

Estos personajes tenían la encomienda de hacer una evaluación del territorio y preparar el arribo del primer grupo propiamente evangelizador, los famosos doce que llegaron en mayo de 1524.

No es casual que fueran doce, pues querían de alguna manera emular la primera evangelización (la de los apóstoles). Aunque desconocían la realidad que iban a enfrentar, consideraban la oportunidad de fundar una nueva Iglesia, la Nueva Jerusalén, pues la del viejo mundo había atravesado para entonces muchos sinsabores. Además, iniciaba en Europa la pérdida de fieles (inclusive países) por el alboroto luterano y América era la posibilidad de resarcir tal agravio.

Los primeros franciscanos, encabezados por fray Martín de Valencia, fueron Francisco de Soto, Martín de la Coruña, Juan Juárez, Antonio de Ciudad Rodrigo, Toribio de Benavente (quien fue llamado por los indios Motolinía, que significa “el pobre”, apodo que asumió con agrado); García de Cisneros, Luis de Fuensalida, Juan de Rivas, Francisco Jiménez, Andrés de Córdoba y Juan de Palos. Como buenos mendicantes pobres, recorrieron a pie descalzo y vistiendo un tosco sayal la distancia entre Veracruz y la Ciudad de México, y esto impactó mucho a los indígenas por el contraste entre la actitud prepotente del conquistador militar y la dócil del espiritual. Más tarde llegarían más barcadas de franciscanos, entre estas los notables Bernardino de Sahagún y Andrés de Olmos –ambos exalumnos de la universidad de Salamanca, al igual que Hernán Cortés–, quienes dejaron en el actual estado de Hidalgo una profunda huella.





IMAGEN 1. Los doce primeros franciscanos, ex convento de Huejotzingo, Puebla.

Fotografía de Arturo Vergara.

Establecidos en la Ciudad de México, los seráficos<sup>5</sup> realizaron su primer capítulo (reunión general para tomar acuerdos) y dividieron la naciente Nueva España en cuatro provincias que fueron la base territorial para llevar a cabo su labor. El actual estado de Hidalgo formó parte de la Provincia del Santo Evangelio. Cuatro fueron las ciudades donde se establecieron los primeros núcleos franciscanos: México-Tenochtitlán, Texcoco, Tlaxcala y Huejotzingo. Desde ahí organizaron la labor evangelizadora que incluía acciones de educación de los hijos de los nobles indígenas, enseñanza de los dogmas del cristianismo a la población, construcción de iglesias, acueductos y hospitales, y en general la occidentalización

---

5 Se les llama así por el episodio en el que Cristo, como ángel serafín, transmite a Francisco de Asís los estigmas en el monte Alvernia, Italia.

de la población indígena que consistió principalmente en imposición de pautas culturales europeas como vivir en policía, es decir, en pueblos ordenados y administrados al estilo europeo, aunque con ciertas limitantes, ya que por ejemplo consideraron que no era prudente que los indios aprendiesen español para no “ser contaminados” y por esa razón se dieron a la tarea de aprender ellos las lenguas nativas y escribir catecismos y otros documentos en lenguas originarias. Fue desde Texcoco que realizaron la evangelización de los primeros pueblos del actual estado de Hidalgo, pues desde Tepeapulco hasta Tulancingo esta región formaba parte en la época prehispánica del antiguo Acolhuacan, reino de origen chichimeca que formó parte de la Triple Alianza liderada por Tenochtitlan. Al terminar el siglo XVI, la Provincia del Santo Evangelio tenía 64 conventos en pueblos de la región central de México.

La estrategia de conversión consistió en fundar conventos en los principales *altépetl*.<sup>6</sup> Desde ahí llegarían a las comunidades y rancherías más pequeñas, llamadas pueblos sujetos, visitadas periódicamente. Por haber fundado los primeros conventos en poblaciones indígenas de importancia, casi inequívocamente debajo de cada convento del siglo XVI, existen restos de los adoratorios indígenas que fueron derruidos y sus piedras usadas como material constructivo de las nuevas iglesias. De esta forma se aprovecharon sitios que ya eran sagrados (incluidas sus rutas de peregrinaje) y se dejaba de manifiesto la superioridad de la nueva religión.

Dada la cercanía entre Texcoco y Tepeapulco, así como la importancia poblacional de este lugar, es muy probable que el primer convento de territorio ahora hidalguense fuese fundado en Tepeapulco en 1527. Ese mismo año, fray

---

6 Entidades étnicas y territoriales en las que se organizaban los pueblos durante el postclásico. Literalmente significa montaña de agua.

Andrés de Olmos (el primer custodio de Tepeapulco) y Juan de Padilla empezarían a atender pueblos cercanos como Tlanalapa, Apan, Zempoala, Tizayuca y Tulancingo. Este último convento hoy es sede de obispado, fundado formalmente en 1528 y a fines del siglo XVIII, reconstruido y convertido en catedral.

Fray Andrés de Olmos se considera pionero de la antropología, incluso antes que Sahagún. Escribió aproximadamente 17 obras, entre vocabularios, gramáticas y obra histórica. La suya (*Antigüedades de los indios de la nueva España*) es la primera crónica que se escribe en las indias, pero se pierde hacia 1540. Su ámbito de acción primero fue México, Texcoco (desde donde atiende el sureste de Hidalgo) y Tlaxcala, pero se considera también pionero en la evangelización de la Huasteca. Olmos fue de los mejores nahuatlatores del siglo XVI y dejó una obra importantísima en este idioma, como su “Tratado de hechicerías y sortilegios”.

Otros pequeños pueblos del sureste de Hidalgo fueron misionados por los franciscanos desde Tepeapulco, a finales de los años veinte y principios de los treinta, como Santo Tomás, San Gabriel Azteca y Santa Mónica. Las sencillas portadas platerescas de sus iglesias muestran un patrón estilístico común. Un poco más tarde, fray Alonso de Rangel del Convento Grande de San Francisco de México, fundó Tula en 1529, así como Huichapan y Tecozautla en 1531. En 1539 se crearon las misiones de Tlahuelilpan y Singuilucan, así como Tepeji del Río en 1552. En Tula y Tepeji misionaron franciscanos muy notables, como fray Juan Focher<sup>7</sup> y fray Diego de Valadés, el primero destacó por su gran influencia intelectual entre su grey, pues Gerónimo de Mendieta refirió:

Parece que lo proveyó y trajo Nuestro Señor a esta tierra en aquellos tiempos para luz de esta nueva Iglesia, como lo fue en más de cuarenta años que en ella vivió, mayormente en los principios, antes de la promulgación

---

7 Doctor en leyes por la Universidad de París.

del Santo Concilio Tridentino [...] y no solamente le preguntaban acerca de este artículo [matrimonios] sino de todos los tocantes a la administración de los demás sacramentos y de otra cualquiera materia que se ofreciese, como a verdadero manantial de sabiduría. Y a esto acudían no solo la gente común, más también los oidores y letrados de la ciudad de México, y la clerecía y religiosos de todas las órdenes. Y así fueron innumerables los casos a que respondió, haciendo muchas veces tratados enteros para la respuesta de ellos.<sup>8</sup>

Por su parte, Diego Valadés –nacido en Tlaxcala– además de misionero, fue historiador y lingüista, desempeñó también los oficios de dibujante y grabador. Su obra más importante es la *Retórica Cristiana*, tratado teológico escrito en latín y publicado en 1579 en Italia. Sus grabados fueron usados como modelos para representar el infierno en las iglesias agustinas de Xoxoteco y Actopan.<sup>9</sup>

Los franciscanos descalzos de la Provincia de San Diego de México (una de las muchas ramificaciones que tuvieron los franciscanos en aquellos años) fundaron a finales del siglo XVI un convento en Pachuca, que aproximadamente un siglo después pasó a ser Colegio de Propaganda Fide. Esto significa que aquí se preparaban los misioneros que penetrarían en el norte chichimeca y territorios ahora norteamericanos. La empresa de la Gran Chichimeca fue muy difícil y sangrienta para todas las órdenes que intentaron penetrar, y la mayor parte de estos territorios fueron controlados casi totalmente hasta el siglo XVIII (pues incluso a principios del siglo XX hubo rebeliones indígenas). En la Sierra Gorda hidalguense que formaba parte de la Gran Chichimeca, los franciscanos pachuqueños fundaron algunos conventos como los de Jiliapan y Tolimán en el siglo dieciocho.

---

8 Mendieta, Jerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*, Porrúa, 1980, p. 678.

9 Vergara Hernández, Arturo. *El infierno en la pintura mural agustina del siglo XVI, Actopan y Xoxoteco en el Estado de Hidalgo*, UAEH, 2008.



IMAGEN 2, Franciscanos muertos por chichimecas. *Historia eclesiástica indiana*, Gerónimo de Mendieta.

Los agustinos –llegados nueve años después–, ocuparían pocos lugares del Altiplano y se extenderían por regiones lejanas e inhóspitas de la Sierra, Huasteca y Valle del Mezquital, pues los franciscanos ya habían tomado para sí los mejores lugares, es decir, los más poblados y fáciles de acceder, en su mayoría de población nahua. Aparentemente no fue difícil convencer a los acolhuas de Tepeapulco, pues cuenta Motolinía que “la primera vez que llegaron los frailes [franciscanos] a este lugar, era una tarde y como

estuviese la gente ayuntada comenzaron a enseñarles, y en espacio de tres o cuatro horas, mucho de aquel pueblo antes de que partiesen supieron persignarse y el *Pater Noster*".<sup>10</sup>

Franciscanos y agustinos fueron las dos órdenes que se encargaron de la evangelización del actual estado de Hidalgo en el siglo XVI. Sus conventos son semejantes en algunos aspectos y diferentes en otros. En general, los de los agustinos son más grandes y fastuosos. Durante más de 200 años, los frailes fueron una gran autoridad (aunque a veces entraban en conflicto con la civil y la secular) en cada uno de los pueblos en que operaron, pero para 1750, la mayoría de los conventos ahora hidalguenses habían pasado de manos del clero regular al secular, porque así convenía a los intereses de los reyes borbones.

Es difícil resumir aquí la importante labor religiosa, social, artística, económica y cultural de los franciscanos en el actual estado de Hidalgo. Solamente hablaremos de ello en lo general y mencionaremos algunos casos.

Como mencioné al principio, en muchos pueblos la evidencia material de la presencia franciscana fue durante mucho tiempo, probablemente siglos, la mayor expresión de cultura occidental. El arte de los conventos (arquitectura, pintura y escultura principalmente), eran manifestaciones de sabiduría universal condensada en frases, imágenes y formas, para consumo tanto de la población indígena como de los mismos frailes. Estas manifestaciones podían proceder de la antigüedad pagana (la sabiduría de los filósofos) o de la historia de la iglesia y de la orden (muy especialmente de su fundador Francisco de Asís), pasajes bíblicos y las vidas de los santos, entre muchos otros temas.

---

10    García Icazbalceta, Joaquín. Colección de documentos para la historia de México, Biblioteca Virtual Universitaria, 2003, p. 163, descargado desde <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70604.pdf>.





Tepeapulco



Tlanalapa

IMÁGENES 3 Y 4. Parroquias de Tepeapulco, Hidalgo, y Tlanalapa, Hidalgo. Fotografías de Arturo Vergara.

Para los indígenas, rudimentos del cristianismo en arte tequitqui en los espacios destinados a los naturales; en los atrios, cruces de piedra con motivos de la pasión y, en las portadas, seres fantásticos entre follaje y elementos decorativos grutescos bajo la pauta del plateresco. Claustros, deambulatorios y espacios conventuales eran decorados con motivos que llevaban a la reflexión y a la contemplación, a ejercitar el alma para la labor de convencimiento de la población indígena, a veces reacia y a veces dócil, a la nueva palabra y forma de vida.



IMAGEN 5. La estigmatización de san Francisco en el monte Alvernia. Portada del convento de Tepeapulco. Fotografía de Arturo Vergara.

Sin embargo, la evangelización franciscana no fue todo lo cándida que muchos historiadores han dibujado. Los franciscanos, como el resto de las órdenes, colaboraron con los encomenderos para obligar a los indígenas a abandonar sus rancherías para ser congregados en nuevos pueblos y de esta manera controlarlos mejor, así como facilitar la recaudación de diezmos y tributos. Arrancarlos de sus espacios vitales y sus milpas fue cruel, y motivo en parte de la gran disminución de la población indígena, a la cual por supuesto contribuyeron las epidemias y la explotación en estancias, minas y haciendas. Por otro lado, indígenas nahuas y otomíes eran obligados a asistir a la misa y otras actividades de la iglesia, muchas veces a base de castigos corporales y amenazas de condenación eterna. Asimismo,



la persecución de la idolatría indígena significó el castigo –y en algunos casos la muerte– de quienes se resistían a abandonar a los dioses que hasta entonces los habían proveído del sustento y la vida, o que simulaban haberse convertido pero continuaban encendiendo copal y rociando de sangre a sus ídolos en cerros y cuevas. Se sabe que incluso colocaban ídolos dentro de las efigies cristianas o detrás de los altares. En esta primera etapa de la evangelización, la inquisición mexicana (personificada en el obispo franciscano Zumárraga) quemó algunos indios por idólatras,<sup>11</sup> aunque después cambió de opinión y se centró en los blancos que no tenían pretexto para desviar el camino. Personas de origen moro y judío huyeron de España tratando de evadir a la inquisición peninsular, pero también en México fueron perseguidos y procesados; el caso más significativo fue el del encomendero de Actopan Hernando Alonso (también conocido como Alonso Herrero), primer criptojudío quemado por la inquisición novohispana.

Pero, como escribió Pablo Neruda, “la luz vino a pesar de los puñales”. Los franciscanos también construyeron hospitales, acueductos, escuelas y otros espacios para alivio de los fatigados y enfermos cuerpos de los indios. Fray Andrés de Olmos, compañero de viaje del primer obispo de México, fray Juan de Zumárraga, y primer custodio del convento de Tepeapulco, fundó en 1527 el hospital de indios de “Nuestra Señora de la Concepción”, que también se puede considerar el primero en tierras hidalguenses.

---

11 El caso más conocido es el del cacique de Texcoco, Carlos Ometochtzin.

**Quic. ij.** ipan micoa yni mihuh, mie  
icu.

**M**uilete, ympan, ihuixit hila, inla  
llaque: iot nerhavalou, ynovia tepetpac  
mochilacatl inmacoval: ipan vmpetaya y  
icompasapalle ynceviti, aub macuil  
huil ycanen vntem. **Y. y.** ihuixit quicaya  
ipan icompasit hebreo: inipan ihuixit miqua  
inipilzilzint motenavaya. **flacateh** me  
yempa tepetpac: iot inatpa novian moq  
quicaya inmatlaquah pigaoac, itechmopi  
pilouya inamat, holtica, flacuiloli, motene  
vaya amatatviti. **Aub** iniquac ynotaqiz  
tonatuh. **Aub** iniquac ynotaqiz, vrica  
mochi quicaya, ycalpa mochivaya teteviti.  
in vnot diablo itoaleo, mulin in quicaya in  
macevalti, inipilzi, inhecehiti, ipapa y mo  
tenavaya teteviti xalacuilloya: iot flayavalo  
loya, aub inatlloua vnot tepaanaya vnte  
nana mictivia yniclavaca lola: quiquech  
panahviti y inatviti.

**Y**me ontil flacaxepovalziti iquac inmiqua mamali  
ioa flalacati, quicetevaya, iot iquac nemia in  
xixipeme: iniqua quicaya inmevaya yot  
xixipeme: iot onca quoloya ynicolpali. **flac**  
flacacatl, iot olchicatl, quicaya yteuazhiti.  
**Y. y.** ihuixit quicaya, ypan icompasit vnicaya  
te hebreo. **Ympan** iquac miqua, iot quicaya  
ya, mamali, iot flalacati, **Aub** ymnozlayoz  
ypan inipilzi temallacac, quiquechaya, onca quicaya  
vavaya quicetevaya. **Aub** inmevaya quicetevaya  
y quicaya flaca, conmaquaya, compasit huil  
michihnenca: ipan tequixit lola ineval, qn  
mochitit volquicaya inmacovalti, vallalahaya  
ioa inipilziyoc cacapa valnemano. **Y. y.** iquac  
yancaya nequiloa ymnozlayo flaca, ynicmima  
cacapa, camohelolaya yacatl, inipa quicaya  
maza xixipeme, iot matenaya yteuachitlo aub  
ymic mochivaya canoa vmpetaya inotileya in  
cha diablo canaqueh flacatl mochilacatl yya  
cach inipa mihaya inipilzi inmacovalti aub  
inempa hianquiza vmpa inechivaya inotileya  
macevalti mochi flacatl yyaacach ymipa mihaya  
ymipa ihuixit icompasit huil mochilacatl valci  
catequiza ymipogolico atepet, mochilacatl icmochi  
chivaya ynic, cecayaca, ynicchi chitli.

**Y**me etel moteneoa tocoyonthi iquac xochimanolaya:  
ioa covacal manalaya. **Y. y.** micoaya xochimanolaya,  
yebica iniqua yancaya cuxpona nepapa xochitl  
iclamanolaya. **Aub** yme moteneoa covacal mana  
loya, yebica incooa, flaco, moxaya iniclamano  
la ipan motenaya inveni yme vntamano la yni  
cha diablo **Inilhu** **Aub** inla aca caci covat aya  
mo quicaya, quicaya in covacal manalo iquac  
vel quicaya. **Cano** tubqui xuchitl ayayac vel quicaya,  
achtopa iclamanolaya **Inilhu** quicaya ipa covat  
omey marco. **Y. y.** micoaya hevatitilo inimitaya  
hevatitilo, iquac incompasit huil oncaquilo ymipa  
vaya, flaca, catepa corihaya inotileya covacaya, con  
halpachoaya vnic palaya.



IMAGEN 6. Primeros memoriales de Tepeapulco, foja 250 r.

Durante el posclásico tardío Tepeapulco había sido un asentamiento nahua muy importante, se dice que parte de la antigua nobleza texcocana vivía aquí en el primer tercio del siglo XVI. Probablemente por esa razón fue que Bernardino de Sahagún –llegado a México en 1529–, escogió el lugar para recabar la información de sus *Primeros Memoriales*, que posteriormente serían la base de su magna obra *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Los ancianos de Tepeapulco respondían a preguntas previamente diseñadas por Sahagún sobre la cultura y religión nahua y sus respuestas eran registradas ideográficamente (a manera de códice) por los tlacuilos que acompañaban al franciscano. Ellos eran indígenas nahuas educados en Tlatelolco, quienes habían sido sus alumnos y se encargaban también de transcribir fonéticamente al náhuatl en caracteres latinos. Sahagún escribía después una traducción en español. De esta forma la obra se organiza en dos columnas: la de la derecha en náhuatl y la de la izquierda en español.

Por haber empleado en su pesquisa un método que se asemeja mucho al que en la actualidad usa la antropología, se considera a fray Bernardino y a Tepeapulco, padre y cuna de esa ciencia en el Nuevo Mundo, respectivamente. Aunque Sahagún actuó con la lógica de que “hay que conocer la enfermedad para curarla” (es decir, sus motivos eran antes que nada religiosos) terminó siendo gran admirador de la sabiduría indígena pues escribió en el prólogo al libro I de su obra que “los mexicanos de ese entonces estaban un paso delante de otras naciones que presumían de ser muy diplomáticas”.

Un aspecto a resaltar de la acción franciscana en el estado de Hidalgo, es la construcción de acueductos para llevar agua limpia a las poblaciones indígenas. Estos fueron contruidos para paliar la mortandad nativa, pues los jagüeyes (especie de lagunas artificiales que captaban el agua de lluvia y que eran la principal fuente de abastecimiento en época de estiaje) habían sido contaminados

por el ganado menor y mayor que trajeron los españoles cuando entraba a abreviar ahí. Existen dos en Hidalgo excepcionalmente importantes y en muy buen estado de conservación: el que sus anónimos constructores hicieron para llevar agua a Tepeapulco desde el pueblo de Alcantarillas (hoy municipio de Apan), y el que a partir de manantiales ubicados en la falda del extinto volcán Tecajete en el actual municipio de Zempoala, llevaba agua a los pueblos de Zempoala y Otumba (este último en el hoy estado de México).



IMAGEN 7. Caja de agua, Tepeapulco. Fotografía de Arturo Vergara.

El primero de 27 kilómetros, se hizo en solo cuatro años (de 1541 a 1545). Remata en una bellísima estructura de aire mudéjar, llamada por los lugareños “La diosa del agua”. Su estructura incluye dos arcadas de medio punto sobre



columnas semi empotradas; los muros rematan en una cornisa superior donde se puede leer la leyenda: “Siendo visorrey don Antonio de Mendoza y tlatoani Carlos V, siendo gobernador don Diego de Velázquez, llegó por agua la verdadera fe y el inmaculado Dios”. Parte del arte de esta fuente son sus brocales labrados con forma de león y los remates superiores, verdaderas alegorías de la vida.

Esta fuente con lavaderos era para el abastecimiento público en cántaros, pero algunos edificios y casas del primer cuadro recibían el agua directamente a sus aljibes por tuberías de barro.



IMAGEN 8. Alegoría de la vida. Remate de la Caja de Agua de Tepeapulco. Fotografía de Arturo Vergara.

Del otro acueducto sí se conoce el nombre del constructor, el padre Francisco de Tembleque. En 2015 este monumento recibió el reconocimiento como Patrimonio Mundial de la Humanidad por la UNESCO, junto con el paisaje magueyero que lo acompaña.<sup>12</sup>

Con aproximadamente 48 kilómetros de longitud total, el acueducto del padre Tembleque es un portento de ingeniería y supera muchos records por lo que constituye un patrimonio valiosísimo. Entre las muchas cosas que asombran está la historia de su construcción pues fue realizado en contra de la voluntad de los mismos españoles de la época que lo consideraban un proyecto inviable por la escasísima diferencia de niveles entre los puntos de inicio y llegada, y por el hecho de que sustraía mano de obra indígena de sus haciendas y encomiendas; por ello no contó con financiamiento oficial y fueron los propios pueblos quienes lo financiaron. Sorprende también porque en aquella época no existía la tecnología topográfica de la que hoy se dispone y porque solo al estar totalmente concluido, podía mostrar su efectividad.

Aunque las partes más importantes del trayecto –como la arquería de la barranca de Tepeyahualco– se encuentran casi intactas, muchas secciones fueron destruidas a lo largo de los siglos, pero actualmente se trabaja en su reconstrucción porque se considera que hacerlo funcionar nuevamente sería el mejor homenaje a su constructor, aquel “frailecillo cosa de nada” como lo llamara Octaviano Valdés, su principal biógrafo.<sup>13</sup> El de Tepeapulco afortunadamente se conservó casi intacto en su totalidad y aún funciona para sorpresa de propios y extraños.

---

12 Recientemente (octubre de 2015), la UNESCO otorgó también el reconocimiento “Memorias del Mundo” a la Obra de Fray Bernardino de Sahagún por el Códice Florentino y Códice Matritense, este último incluye los “Primeros Memoriales” que fueron escritos en Tepeapulco en 1558-1560. Por esta razón se develó una placa en el atrio del convento franciscano.

13 Octaviano Valdés, *El Padre Tembleque*, Ed. Jus, México.



IMAGEN 9. Arquería mayor del acueducto de Tepayahualco, sección central. Fotografía de Arturo Vergara.

Sólo estos dos ejemplos dan cuenta de la importante labor social de los franciscanos en territorios ahora hidalguenses y de la enorme influencia que tuvieron en todos los ámbitos de la vida de los pobladores de la naciente Nueva España.

## **Referencias**

CORTÉS, Hernán. Cartas de Relación, Editorial Porrúa, México, 2013.

GARCÍA Icazbalceta, Joaquín. Colección de documentos para la historia de México, Biblioteca Virtual Universitaria, 2003.

MENDIETA, Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, Editorial Porrúa, México 1980.

RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México*. Editorial Jus, México, 1947.

VERGARA Hernández, Arturo, El infierno en la pintura mural agustina del siglo XVI, Actopan y Xoxoteco en el estado de Hidalgo, UAEH, Pachuca, 2008.





## **4. Un proyecto ilustrado: la sala de dibujo y la Academia de Bellas Artes en Puebla, 1814-1820**

*Jesús Márquez Carrillo*

*BUAP/Facultad de Filosofía y Letras-*

*Centro de Estudios Universitarios*

Definida a sí misma como el lugar privilegiado y legítimo desde donde se realiza la transmisión del saber y los valores de la sociedad, la escuela pasó a ocupar en el absolutismo ilustrado un papel importante, con los propósitos explícitos de activar la economía a través de los saberes útiles y generalizar el sometimiento de los individuos a nuevas formas de control social.

Considerando que al estudiar la modernidad como proyecto y las rutas que siguió en cada país o región, lo válido y legítimo en el ámbito de la investigación histórica es decantar en sus orígenes y evolución el carácter diverso de las ilustraciones que la acompañaron y le dieron forma, el presente trabajo se propone describir y analizar los orígenes y la transformación de una parte del proyecto educativo ilustrado en la ciudad de Puebla, el cual desembocaría en la Academia de Bellas Artes.

## La Real Junta de Caridad

En medio de la fragmentación política y la profunda crisis económica, a diferencia de Francia, cuyas ideas ilustradas tuvieron en su base cuestiones filosóficas, en España y sus dominios la Ilustración se caracterizó fundamentalmente por promover y defender un pensamiento utilitarista. La cuestión no era preguntar los por qué, sino investigar los cómo. Y desde esta perspectiva, en 1765, Carlos III aprobó el establecimiento de la Sociedad Vascongada de Amigos del País, cuya idea era “fomentar la industria y procurar el beneficio y el engrandecimiento de la Patria”.<sup>1</sup> Asimismo, casi 10 años más tarde ordenó fuesen fundadas sociedades similares en España y sus colonias, previa autorización suya.<sup>2</sup> Puesto que en la Ciudad de México no se había conseguido establecer una Sociedad Económica, en 1796 el presbítero Antonio Ximénez de las Cuevas entró en contacto con la Sociedad de Guatemala. Esto se deduce de la Memoria hecha en 1825.<sup>3</sup> Suprimida esta en 1799, el presbítero concibió, con otros poblanos, la idea de fundar una Junta o Academia de Puebla, como paso previo para establecer una Sociedad Económica de Amigos del País y con el propósito de impulsar la economía, la educación y las artes.<sup>4</sup> Pero, pese a varios intentos, la organización solo se aprobó hasta el 28 de abril de 1812.<sup>5</sup> En este caso, su nacimiento se interpretó como un privilegio del rey y un premio a la lealtad de los poblanos antes y en los primeros

---

1 Vicente María de Santivañez, *Elogio de Ambrosio Meabe, caballero de la Orden de Santiago, de la Real Sociedad Bascongada en sus juntas generales de Vergara de 1782*, pp. 5-11.

2 Alma Margarita Carvalho, *La Ilustración del despotismo en Chiapas, 1774-1821*, pp. 120-121.

3 *Vid.* Establecimiento de la Junta de Caridad, 1825, pp. VIII-IX.

4 Establecimiento de la Junta de Caridad, 1825, p. IV; Gómez Haro, 1910, p. 84. “Estatutos de la Real Sociedad Económica de Amantes de la Patria de Guatemala”. *Vid.* BLAABA. Ms. Estatutos, Guatemala 1796, ff. 1-6; García Zambrano, 1984a, pp. 12- 13; Castro Morales, 1994, p. 46.

5 *Diario Extraordinario de México*. 10/IX/1813, pp. 4-5; Isunza, 1820, s/p.; Establecimiento de la Junta de Caridad, 1825, pp. XIV; Galí Boadella, 1997, p. 237.

años de la lucha por la Independencia. Entre 1789 y 1810, el alto clero mucho contribuyó en la producción y reproducción de las relaciones sociales de poder, mediante un discurso autoritario de fidelidad y apoyo a la corona y de censura a la revolución y a los filósofos franceses.<sup>6</sup> De cualquier modo, esta organización nacía para promover la educación ilustrada entre la niñez y la juventud poblanas.

### **Los avatares de la Sala de Dibujo y la Academia de Bellas Artes**

En el convite para asistir a la fundación de la Real Junta de Caridad, su director mencionó que también contaría con una academia nocturna de agricultura y artes, no solo con una escuela de primeras letras. “Se tratará en ella –dijo– de introducir las artes industriales que faltan en el reino, y mejorar y adelantar las existentes con más cómodos instrumentos y fáciles operaciones”.<sup>7</sup> Conforme a estos principios, la noche del 26 de julio de 1813, la Real Junta de Caridad inició sus actividades. En esa ocasión, se leyó el discurso de apertura de la Academia de Agricultura y Artes prácticas.<sup>8</sup> Subsidiaria del pensamiento ilustrado español e influida por las actividades que antes había promovido la Sociedad Económica de Guatemala, esta Junta se proponía estudiar y sugerir medidas para resolver los problemas económicos y sociales de la región, particularmente el agrícola.<sup>9</sup> Por desgracia, sus propósitos originales no llegaron a buen término. Con excepción

---

6 Cfr. Cervantes Arroyo y Franco, 1793, pp. 9-10, 12; Pérez Martínez, 1794, pp. v-vii; Pérez Martínez, 1809, p. 10; Díaz y Tirado, 1795, pp. XXI-XXII. Vid. Connaughton, 2001, pp. 31-52, 99-122. Para una comparación entre el discurso tapatío y la especificidad del discurso poblano, de 1820 a 1822, Connaughton, 2001, pp. 32-38, 53-72.

7 Diario Extraordinario de México. 10/IX/1813, p. 2.

8 Diario Extraordinario de México. 10/IX/1813, p. 5.

9 Ángel Julián García Zambrano, *El remodelado interior de la catedral de Puebla, México, 1850-1860*, p. 13. Sobre las actividades de la Sociedad Económica de Guatemala hasta antes de que fuese suprimida, Carvalho, 1994, pp. 117-123.

de las escuelas de primeras letras y la explicación de la doctrina cristiana en los templos, la cátedra de agricultura no tuvo éxito. En su lugar, comenzó a tener peso la idea de establecer una escuela de dibujo.

En el siglo XVIII se había empezado a difundir esta materia.<sup>10</sup> Su objetivo no era tanto artístico como técnico, porque se empezó a considerar al diseño como una herramienta fundamental para el mejoramiento de la industria popular y artesanal, desde la cerámica hasta la carpintería. El 3 de enero de 1814 abrió sus puertas la sala de dibujo.

La ventaja del aprendizaje del dibujo en el adiestramiento artesanal era que se podía ofrecer la misma enseñanza a artesanos de distintos oficios y se promovería entre ellos el gusto artístico. A diferencia del sistema gremial en el cual el maestro enseñaba directamente a cada aprendiz, en las clases de dibujo se podría enseñar a muchos artesanos y debilitar el tradicional vínculo maestro-aprendiz, además de ser el pórtico hacia el estilo neoclásico.<sup>11</sup> Es particularmente significativo que el gremio de las nobles artes del dibujo y pintura, cincelado y grabado, se haya propuesto transmitir a los artesanos, quizá porque entre las organizaciones gremiales era el menos fuerte.<sup>12</sup> Antes, el 9 de diciembre de 1813, los profesores del gremio habían firmado con la Junta unas capitulaciones. Conforme a estas, la instrucción sería fundamentalmente gratuita, destinada a jóvenes, incluso hombres artesanos, quienes serían tratados con las consideraciones que reclamaban su

---

10 Brown ha subrayado la importancia de las Escuelas de Dibujo como antecedentes directos de las Academias de Bellas Artes en la Nueva y la Vieja España. Vid. Brown, 1976, pp. I: 22, 25, 28, 35, 39.

11 Dorothy Tanck de Estrada, *Historia de la alfabetización y de la educación de adultos en México*, p. 80.

12 Formado apenas por 14 elementos en 1819, le pidió al Municipio que en vista de la decadencia visible por la que atravesaba su arte, se le eximiera de “sacar el ángel” y por lo tanto de “pagar la contribución que tal costumbre traía consigo”. Gómez Haro, 1996, 157; Pérez Salazar, 1963, p. 97.

edad y condición. Los profesores, por su parte, se comprometían a “uniformarse en los principios especulativos y prácticas de la enseñanza adoptando el sistema más análogo al alcance de la juventud” y se obligaban a que al ir dando lecciones prácticas de dibujo, las acompañarían de los principios especulativos sacados de Antonio Palomino de Castro (*El museo pictórico*), Leonardo Vinci (*El tratado de la pintura*), Francisco Pacheco (*Arte de la Pintura*), fray Juan Interian de Ayala (*El pintor cristiano y erudito*) u otros autores. Las capitulaciones se encuentran en el Archivo de la Academia de Bellas Artes, pero se citan conforme a Castro Morales, aunque sin el orden en que aparecen signadas.<sup>13</sup> Por lo general, los historiadores del arte han querido ver desde el principio en este establecimiento una orientación artística directamente vinculada con el neoclasicismo y la Academia de San Carlos, en la Ciudad de México.<sup>14</sup> Sin embargo, el estudio más completo sobre dicha academia muestra que “los españoles progresistas de México tuvieron tanto empeño como sus hermanos peninsulares en convenir que las artes fuesen una rama utilitaria y necesaria en la enseñanza, que debía ser alentada y apoyada al igual que otras disciplinas más experimentales”.<sup>15</sup> Así pues, la Sala de Dibujo que se inauguró el 3 de enero de 1814 en Puebla correspondía sin duda a este horizonte. Al mismo tiempo, el anuncio público sobre dicha sala mencionaba que las clases durarían “una hora de reloj, comenzando desde el toque de las oraciones” para que enseguida los alumnos puedan pasar “a la cátedra de agricultura y artes prácticas”; pero en septiembre de 1814, ante su escasa demanda y la falta de recursos, se acordó suprimirla por un tiempo y

---

13 Efraín Castro Morales, 1994, “José Agustín Arrieta. Su tiempo, vida y obra” p. 49. Vid. BLAABA “Papeles sueltos. s/f”; Isunza, 1820, s/p.

14 Ángel Julián García Zambrano, El remodelado interior de la catedral de Puebla, México, 1850-1860, p. 13.

15 Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, pp. I: 28.

despedir a don Francisco Álvarez Coria, su maestro.<sup>16</sup>

### **La Academia de Bellas Artes**

En las capitulaciones de 1813 también se decía que en tanto la Junta careciera de fondos, los maestros se comprometían a establecer algunos medios para estimular la aplicación de los discípulos. Por fortuna para los estudios de dibujo, la llegada a la mitra del doctor Joaquín Antonio Pérez Martínez Robles (1763-1829) fue un acontecimiento importante. Como patrono de la Junta, aficionado al arte y convencido de hacer cumplir la cédula real de fundación, en 1816 estableció los premios, consistentes en 100 pesos en oro y otorgados a José Juan Pola (30 pesos), Miguel Martínez (16 pesos), Mariano Fernández, Lorenzo Fernández, Joaquín Prado (10 pesos, cada uno), Francisco Javier Traslosheros y José María Rugerio (ocho pesos, cada uno). Ellos concursaron en dibujo de figura humana, que abarcaba figura entera y estampa historiada; principios mayores, que incluía, estudio parcial de la figura humana, medio busto, principios de cabeza, manos o pies completos, y principios menores: estudios de ojos, boca, narices, orejas, etcétera.<sup>17</sup> El obispo Pérez Martínez había aprendido a cultivar en Europa su gusto por las obras de arte. Fue en Puebla el primer coleccionista y mecenas munífico. Habiendo tomado posesión de su cargo, “sus aficiones se hicieron notar en el decoro de su palacio y en el patrocinio dispensado a la Academia de Bellas Artes”; a esta le prestó apoyo tanto de su propio peculio como de su

---

16 BLAABA “Casa Pública de la Academia. Anuncio de establecimiento y apertura de la Sala de Dibujo. 1813”. d.i., 1 f.; BLAABA “Papeles sueltos. s/f”; Francisco Pérez Salazar y Venegas, “La Academia de las Bellas Artes”, pp. 66-67.

17 BLAABA “Real Casa de la Academia y Junta de Caridad. Convocatoria a premios. 1816. d.i., 1 f. El tercer premio de ocho pesos se quedó sin adjudicar”.

potestad eclesiástica.<sup>18</sup> Fue justamente con él que la sala de dibujo se convirtió en Academia de Bellas Artes –en un establecimiento donde se enseñaría grabado, pintura, escultura– y debido a sus afanes los premios se siguieron otorgando hasta la consumación de la Independencia.

El apoyo económico y moral que le brindó a la Academia la hizo convertirse en una institución educativa regional modelo, frente a la crisis que desde 1814 envolvería a su congénere de la Ciudad de México. “En diciembre de 1814, escribe Brown, se terminaron los ahorros; la institución se vio reducida a la impotencia financiera. Después de aquel día la historia de San Carlos es la de una decadencia constante”.<sup>19</sup> Por el contrario, la de Puebla prospera en esos años, gracias a su ubicación estratégica entre México y Veracruz, al apoyo que le brinda el clero, la burocracia y las “familias notables”, y a que en ningún momento la ciudad fue tomada por las tropas insurgentes. Como una “deuda de honor” frente a las restricciones impuestas por la Ciudad de México, los ilustrados poblanos y de otros lares se suman a un proyecto que consideran propio; su autosuficiencia financiera, además, le permite mantenerse al margen de los controles establecidos por el gobierno novohispano, y ser una instancia innovadora, que hasta consigue en 1819 la dispensa del servicio militar para los estudiantes. En todo esto del éxito, Pérez Martínez fue, sin duda, una pieza clave, debido a su capacidad de convocatoria entre criollos y peninsulares y a las redes políticas y sociales que tejió dentro y fuera de Puebla.<sup>20</sup> Por eso, los años de 1816 a 1821 –mientras en la Ciudad de México y otras ciudades novohispanas se sufría casi un letargo en las

---

18 Francisco Javier Cabrera, pp. 19-21. *Sobre el coleccionismo de Pérez Martínez, Romero de Terreros*, pp. 184-185. Entre los favorecidos por su largueza estuvo el pintor Julián Ordóñez (1784-1853).

19 Thomas A. Brown, 1976, pp. II: 124.

20 Ángel Julián García Zambrano, pp. 5, 8, 9, 16.



actividades académicas y culturales– fueron bastante productivos.

En 1818, por ejemplo, el director de la Academia de San Carlos visitó a la academia poblana y donó colecciones de pinturas, libros, grabados y modelos de yeso de inspiración clásica. En 1819, el obispo Pérez Martínez, con una dotación anual de mil pesos, estableció las cátedras de matemáticas, director de dibujo, arquitectura y geometría.<sup>21</sup> El número de alumnos se incrementó.

Pero sin duda uno de los logros más importantes de este instituto fue la formación de una biblioteca especializada y un gabinete de estampas y material propio para la enseñanza del grabado, la pintura y la escultura. Desde el convenio de 1813, conforme al cual las lecciones prácticas se acompañarían de lecciones especulativas, se fue creando la conciencia del papel que tendría la biblioteca en los nuevos aprendizajes. Cuando la Junta anunció la apertura de la sala de dibujo, señaló que se establecía al mismo tiempo una biblioteca pública para los interesados, y poco a poco fue engrosando su caudal con las donaciones de sus benefactores. En 1814 don José García Huesca regaló “una exquisita colección de estampas”, en 1815 el padre Antonio de la Rosa o Rosas, algunos libros de su biblioteca; la Academia de la Ciudad de México cooperó también con este esfuerzo: individuos e instituciones se prestaron a engrandecerla. Grabados de Rubens, obras de Serlio, Vignola, Piranesi, Pacheco, Interian de Ayala, Azara, Palomino de Castro y Blondel, por citar algunos autores, moldearon el gusto de los estudiantes.<sup>22</sup>

---

21 José Mariano Isunza, s/p.; García Zambrano, pp. 9, 14.

22 Entre otros documentos pueden consultarse: BLAABA “Donaciones que desde principios del año de 1818 se han hecho por personas amantes de la pública ilustración a la biblioteca que se va formando... 1818”; José Mariano de Isunza, 1820, s/p.

## Una consideración final

En 1820, la Junta le podía decir al ayuntamiento que la cátedra de agricultura y artes entró desde el principio en el plan de nuestra constitución y se abrió con fondos de la casa dos años antes que la aprobara Fernando VII, es decir en 1810. Esta asamblea acordó pagar 300 pesos anuales y se reservó el derecho a extender el título del profesor a la persona que designara el municipio, quien destinaría un campo de sus ejidos “para las respectivas observaciones”. Pero, la “desgracia de los tiempos” impidió que tal iniciativa se pusiera en marcha.<sup>23</sup> Una institución propuesta para estudiar y resolver sobre los graves problemas del entorno regional poblano, no tuvo el eco esperado. Las cuestiones son: ¿por qué?, ¿fue tan dura la crisis en el campo que la clase propietaria lo consideró una causa perdida? La enorme afluencia de campesinos a la ciudad y su transformación en tejedores, ¿hizo que ellos se olvidaran del terruño? En términos culturales, ¿se consideraba a la agricultura un oficio digno y para todos? Hay sin duda muchas más interrogantes.

Con todo, la vitalidad mostrada por la Academia de Bellas Artes y los vaivenes políticos del obispo de Puebla, le aseguraron un nuevo lugar recién consumada la Independencia. Frente a la manifiesta crisis de la Academia de San Carlos y el poco entusiasmo que mostró esta por Iturbide, el emperador no solo dio la espalda a los críticos problemas de la escuela sino, mostrando claras actitudes de desafío y animadversión hacia ella, nombró al obispo Pérez Martínez y al pintor Julián Ordóñez “asistentes de cámara en lo tocante a las ceremonias, el gusto y los programas artísticos de la corte”, y destinó una partida 16 veces superior al “presupuesto anual de la moribunda escuela”.<sup>24</sup> Así, la academia poblana llegó al

---

23 José Mariano de Isunza, 1820, s/p.

24 Cuadriello, s/a., p. 2.

cenit de la fama. El regreso no fue menos lento, cuando en 1824 pasó a manos del Estado.<sup>25</sup> En los siguientes años viviría únicamente del recuerdo.

## Referencias

- BLABA: Biblioteca Lafragua, Puebla. Archivo de la Academia de Bellas Artes.
- BROWN, Thomas A, 1976. *La Academia de San Carlos de la Nueva España*. Traducción de María Emilia Martínez Negrete Deffis. México: Secretaría de Educación Pública.
- CABRERA, Francisco Javier, 1988. *El coleccionismo en Puebla*. México: Editorial Libros de México.
- CARVALHO, Alma Margarita, 1994. *La Ilustración del despotismo en Chiapas, 1774-1821*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- CASTRO Morales, Efraín, 1994. “José Agustín Arrieta. Su tiempo, vida y obra”, en *Homenaje Nacional a José Agustín Arrieta (1803-1874)*. México: Museo Nacional de Arte, pp. 35-115.
- ESTABLECIMIENTO de la Junta de Caridad, 1825. *Establecimiento de la Junta de Caridad y Sociedad Patriótica para la buena educación de la juventud en la ciudad y estado de la Puebla de los Ángeles*. Puebla: Imprenta Nacional.
- GARCÍA Zambrano, Ángel Julián, 1984. *El baldaquino de la catedral de Puebla*. Mérida (Venezuela): Ediciones La Imprenta.
- GARCÍA Zambrano, Ángel Julián, 1984. *El remodelado interior de la catedral de Puebla, México, 1850-1860*. Mérida (Venezuela): Universidad de los Andes/Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico.

---

25 El Caduceo de Puebla. 16/V/1824, No. 46, pp. 181-182, y 1/VI/1824, No. 62, p. 256; Colección de los decretos y órdenes, 1827, p.

- GÓMEZ Haro, Eduardo, 1910. *La ciudad de Puebla y la guerra de Independencia. Historia de que Puebla tomó en el movimiento bélico que emancipó a México de España*. Puebla: Imprenta El Arte Tipográfico.
- GÓMEZ Haro, Eduardo, 1910. *La ciudad de Puebla y la guerra de Independencia. Historia de que Puebla tomó en el movimiento bélico que emancipó a México de España*. Puebla: Imprenta El Arte Tipográfico.
- ISUNZA, José Mariano de, 1820. *Estado actual de la Real Junta de Caridad y Sociedad Patriótica para la buena educación de la Juventud de la ciudad de Puebla de los Ángeles [...]* Puebla: Oficina del Oratorio de san Felipe Neri.
- PÉREZ Salazar, Francisco, 1963. “La Academia de las Bellas Artes”, en *Historia de la pintura en Puebla*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PÉREZ Salazar, Francisco, 1963. *Historia de la pintura en Puebla*. Edición, introducción y notas de Elisa Vargas Lugo; revisión y notas de Carlos de Ovando. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SANTIVÁÑEZ, Vicente María de, 1782. *Elogio de Ambrosio Meabe, caballero de la Orden de Santiago, de la Real Sociedad Bascongada en sus juntas generales de Vergara de 1782*. En Vitoria, por Gregorio Marcos de Robles y Revilla.
- TANK de Estrada, Dorothy, 1994. *Historia de la alfabetización y de la educación de adultos en México*, México, Instituto Nacional para la Educación de los Adultos Unidad de Investigación.



## 5. El Neoclásico en Cienfuegos

*Lilia Martín Brito*

*Universidad de Cienfuegos Carlos Rafael Rodríguez*

La ciudad de Cienfuegos nació bajo el signo del Neoclásico. En esta, tradición y modernidad se dan la mano bajo el hilo conductor y el influjo bienhechor de un clasicismo ya tardío convertido en el paradigma que servirá de rasero a sus mejores aspiraciones constructivas. La mayoría de los mejores edificios del siglo XIX se realizan a partir de 1860, por lo que este neoclasicismo desde sus propios inicios ya puede considerarse como ecléctico. Estas obras arquitectónicas toman al clasicismo y todo lo que este puede representar en cuanto a la armonía, la medida y la elegancia, como punto de partida para simbolizar a la ciudad burguesa por excelencia, donde el comercio y la industria dan vida a su desarrollo sociocultural desde los inicios. En ella el neoclásico se impuso por derecho propio, independientemente de ciertos resabios tradicionales que la identifican en los primeros años de su fundación.

Cienfuegos surgió en el moderno siglo XIX, al unísono con otras ciudades que respondieron al movimiento urbanizador que llevó aparejado el desarrollo de la industria azucarera en Cuba. Entre ellas Sagua La Grande, Cárdenas, Caibarién, por solo mencionar algunas. Todas estas ciudades en sus inicios responden a una

tradición constructiva, donde se mantienen en la primera mitad del siglo XIX, una serie de edificaciones que, salvo algunas pequeñas modificaciones, tienen que ver más con lo construido hasta el momento en la región central de Cuba en ciudades como Trinidad, Remedios, Sancti Spíritus, etcétera. No se debe olvidar que mientras Cienfuegos y las mencionadas ciudades surgían en el moderno siglo XIX, España aún imponía sus Leyes de Indias en lo que quedaba de sus colonias de América. Así lo reconoce Luis de Clouet, fundador de la Colonia Fernandina de Jagua –nombre que recibió Cienfuegos en sus primeros diez años de fundada– cuando expresa en 1831 los derechos que le otorgan dichas leyes en el “Libro de Asiento de los Solares y tierras distribuidas a los colonos”, en su carácter de Teniente Gobernador de la recién nombrada Villa de Cienfuegos: “El Sr. Fundador Gobernador se reserva la cuarta parte que le pertenece, y a escoger, según previene la Ley 7ma. del tomo. 2do., libro 4to. título 7 de las Leyes de Indias a que S. M. lo ha declarado acreedor por el artículo 7. de la Rl. Cédula de 20 de mayo de 1829.”

Frente a la plaza proyectada en el centro del poblado inicial conformado por 25 manzanas de cien varas castellanas por cada lado, quedaron concebidos los espacios para los edificios cívicos que incluían el ayuntamiento, la iglesia, la cárcel, la aduana y el hospital. En la temprana fecha de 1833, los tres últimos serían reorientados hacia zonas de la periferia, aunque la construcción de ninguno de ellos fue anterior al año 1840 y la nueva cárcel no se termina hasta 1863.

Apesar de estos elementos que la unen a la tradición, la fundación de Cienfuegos ocurrió entre dos hechos muy importantes, por un lado, el discípulo de Jacques-Louis David, Juan Bautista Vermay fundó la Academia de Pintura y Dibujo de San Alejandro en noviembre de 1817, esta muy pronto trazaría las pautas principales apoyada por el obispo de Espada en cuanto al gusto neoclásico en la capital. Más

tarde, el capitán general Dionisio Vives mandaba construir el templete que sería inaugurado el 28 de marzo de 1828, el mismo debía conmemorar la primera misa y la fundación de La Habana, así como la inauguración del propio edificio. El pequeño templo constituyó en adelante un hito modélico de todo aquello que se construyera en Cuba con aires ilustrados o pretensiones de modernidad. Hacia 1830, el obispo de Espada mandaba a retirar los altares barrocos de la catedral y colocaba en su lugar otros neoclásicos que quizás estuvieron entre los primeros de su tipo en las colonias americanas.

La nueva tendencia se dejaría ver en forma muy modesta en los edificios más representativos de la Villa de Cienfuegos, tales como la iglesia, el ayuntamiento y la aduana. En la primera mitad del siglo XIX, en la joven Villa se evidencia muy poco desarrollo económico y la mayoría de los edificios, incluidas las viviendas, se construirán según la tradición. En las primeras décadas la mayoría de las construcciones eran de madera, otras de guano o embarrado, algunas de ladrillos y tejas, con cubiertas de dos aguas que algunas veces formaban un portal a manera de colgadizo en su exterior y las menos en su interior, soportados por horcones ochavados. Las casas estaban desprovistas de toda decoración en su fachada, como no fuera un alero muy simple en forma de caveto inverso, forrado en su parte cóncava de tabloncillo y las rejas de las ventanas con una incipiente decoración en su parte superior e inferior.

Es por ello que el cementerio municipal fundado en 1839, se realizó bajo los más modernos preceptos de salubridad, por los que apostara el obispo de Espada, desde los inicios de su labor episcopal, asesorado por su médico y amigo, Tomás Romay. Dicho cementerio adquiere parte de su verdadera fisonomía neoclásica en 1860, fecha en que se construye una capilla al fondo y centro del mismo a la manera de un pequeño templo clásico, lográndose con su ubicación una perfecta



simetría bilateral del espacio. Ese año el cura párroco Sebastián de Troya pidió permiso al ayuntamiento para ocupar unas varas más en la parte delantera del cementerio, con objeto de reparar el camposanto y construir un pórtico que tendría una sala a cada lado para autopsias y habitación del sepulturero, con eso se completó la fisonomía del recinto y se cerró el espacio rectangular que hace concordar la composición del cementerio con los postulados neoclásicos.

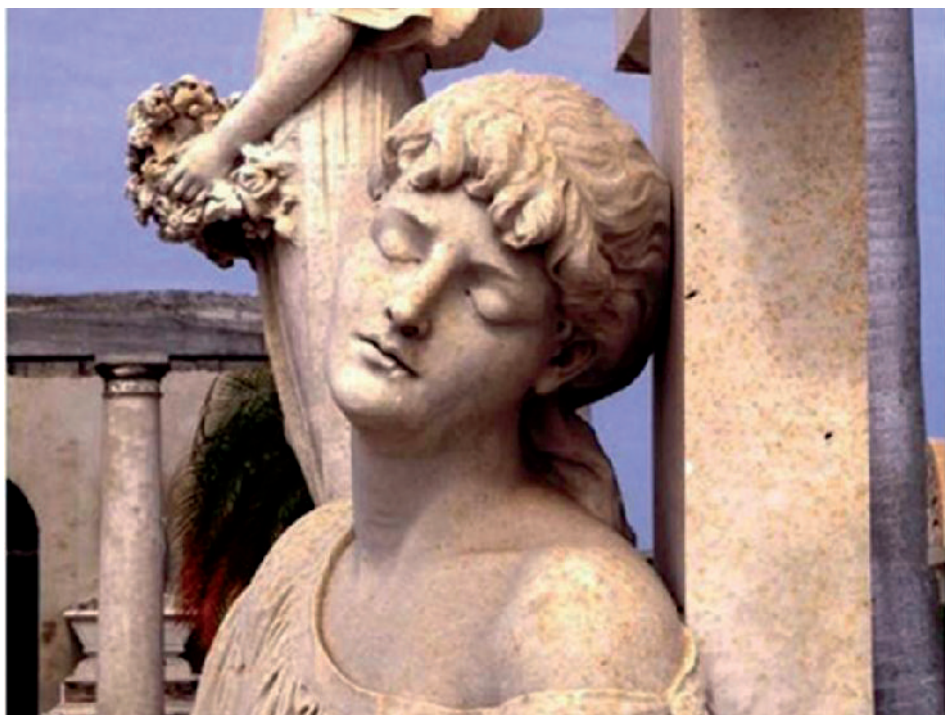


FIGURA 1. Escultura funeraria en estilo neoclásico, cementerio municipal o de Reina, Cienfuegos, Cuba.

Bajo el pórtico de la capilla se colocarían más tarde dos hermosos sepulcros dedicados a la familia de sus benefactores, Nicolás Jacinto Acea y Pérez, quien mandara a construir la capilla y Nicolás Salvador Acea y de los Ríos, el que se ocuparía de hacer un segundo remozamiento y ampliación del cementerio en

1886. La capilla poseía en su hueco central una reja datada en 1904, fecha en que muere este último, por lo que estos sepulcros pudieran datar de este año.

No solo la capilla y la concepción espacial del cementerio en su primera etapa dan una imagen neoclásica, algunos nichos decorados con plañideras vestidas con peplos o túnicas grecolatinas, así como ciertos ángeles y figuras femeninas que sirven de custodias a los sepulcros, algunos pertenecientes a mausoleos construidos a inicios del siglo XX, se encargan de complementar las aspiraciones estéticas afiliadas al clasicismo en Cienfuegos.



FIGURA 2, Viviendas eclécticas de estilo neoclásico de la segunda mitad del siglo XIX. Calle de San Carlos entre San Luis y Bouyon, Cienfuegos, Cuba.

El edificio del ayuntamiento se completa en 1861 con otro edificio que funcionaría como casa consistorial, el mismo se adicionó a la casa de gobierno ya existente. De esa fecha debió datar la arcada clásica soportada por dobles

columnas toscanas en su pórtico como una de las máximas expresiones constructivas en cuanto a los cánones del neoclásico, que por lo tardío del hecho puede ya clasificarse como ecléctico y de estirpe tradicional por su interpretación un tanto ingenua y artesanal. Este edificio desapareció cuando en 1928 comenzó uno más moderno que es el que existe en la actualidad.

A finales de la primera mitad del siglo XIX, en la casa del fundador, ubicada frente a la entonces Plaza de Recreo, se adiciona un sencillo pórtico a manera de entablamento, sostenido igualmente por columnas toscanas. Esta casa dejaba sobre el pórtico un espacio a manera de terraza, con habitaciones retiradas sobre la segunda crujía o nave del edificio que era similar a algunas viviendas construidas por esos años en la Calzada del Cerro en La Habana, y así creó una tradición constructiva en Cienfuegos que copiaron otras edificaciones decimonónicas.

La casa del francés Julio Leblanc, de una sola planta y dentro de la concepción de un neoclásico sobrio, pero con un hermoso patio soportado por arcadas de medio punto sobre pilares, se construye en los inicios de la segunda mitad del siglo XIX, este quizás es el único de su tipo construido en Cienfuegos en dicho siglo.

La vocación neoclásica de la ciudad queda muy marcada con su primera iglesia que, aunque extremadamente sencilla, fue descrita por Jacobo de la Pezuela en 1862:

Es una obra correcta que no carece de elegancia, aunque su techumbre azoteada (sic) parezca más propia de un edificio particular que de una parroquia. La nave recibe luz por los huecos de una bonita torre octogonal de un solo cuerpo con media naranja y cúpula que se destaca del centro del edificio sobre el espacio que domina y corresponde al de la puerta principal. La fachada es de buen gusto, abriendo con dos puertas laterales que dejan

en medio otra mayor arqueada, con dos columnas y una cornisa triangular sobre la parte superior. Precede a este frente un espacioso vestíbulo ceñido de en verjadura (sic) y por una pared de mampostería, contigua á la iglesia hay habitaciones para el cura párroco y algunos de los dependientes de la parroquia.

Hacia 1867 se inicia el remozamiento de la misma, a partir de la propuesta del ingeniero norteamericano Santiago Murray, el cual propuso una fachada de orden clásico con torres idénticas a cada lado, este remozamiento fue paralizado, suponemos que por los inicios de la Guerra de los Diez Años, y por ello su edificio muestra una fachada incompleta, con los vestigios de cómo quedó en 1869, cuando se celebra su inauguración, aún sin terminar: De esta época se conservan el reloj de cuatro esferas, el altar y el órgano (se plantea que este último fue sustituido en 1929 pero aún mantiene elementos neoclásicos en su decoración), todos se colocaron en la iglesia a partir de donaciones de vecinos pudientes, en consonancia con el pretendido estilo de la iglesia que muestra en una de su torres, vestigios del moderado, casi ingenuo clasicismo del primer edificio.

El historiador Enrique Edo describe prolijamente cómo quedó en 1869 y, en resumen, corrobora la estirpe clásica a que se aspiraba con sus transformaciones cuando afirma:

El orden arquitectónico del interior dórico denticular, el de las capillas y naves, toscano; la fachada principal de orden dórico mutular con tres puertas de entrada (...). Debía tener a cada lado en su fachada dos torres iguales, pero solo se construyó por completo la de la derecha de 40 varas de elevación, también de orden dórico, quedando a la izquierda la misma torre de menor altura que resultaba al centro en la fachada de la anterior derruida iglesia.

Cienfuegos deberá esperar a que transcurra la primera mitad del siglo XIX, a partir de un acelerado desarrollo económico en el que confluyeron tres factores importantes: su magnífica bahía, sus tierras fértiles y vírgenes y la introducción temprana del ferrocarril. En 1881 ya había alcanzado el título de ciudad y en las tres últimas décadas del siglo, experimentó una evolución urbana y arquitectónica, como pocas ciudades de Cuba conocieron, tanto, que solo empezó a evidenciar cierto estancamiento, a partir de la crisis económica mundial de 1929.

Deben mencionarse varios edificios, concebidos en un neoclásico tardío y por lo tanto eclécticos, serán el Palacio de Blanco (1871-1878) el Palacio de José García del Noceda (1881), el Teatro Tomás Terry (1889). Hacia 1893 se construyeron varias viviendas de una sola planta con su fachada hacia el parque, que ofrecen un conjunto de fachada a partir de arcadas sobre pilares, quizás sea la más bella de todo el entorno. Las fachadas en tira de cuatro a seis viviendas se pusieron de moda y muchas de ellas ayudan a caracterizar el Paseo del Prado desde los finales del siglo XIX hasta los inicios del XX, solo que en dicho paseo priman los pórticos con cubiertas a manera de entablamentos donde se alternan las columnas toscanas para las viviendas de fines del siglo XIX y casi siempre las corintias para las de inicios del XX.

Toda la riqueza edilicia de esta época, independientemente de las guerras de independencia ocurridas en Cuba en la segunda mitad del siglo XIX, tiene su origen en el auge de la industria azucarera ocurrido en la zona producto del proceso de la centralización de dicha industria, apoyado por los grandes capitales de comerciantes, lo cual permitió a los más poderosos soportar la crisis acelerada por la aplicación de la tea incendiaria que empobreció a muchos dueños de ingenios devenidos en colonos productores de caña de azúcar, enriqueciendo a su costa a otros que se hicieron aún más poderosos.

En el siglo XX continuó el auge constructivo de la segunda mitad del siglo XIX. Todavía Cienfuegos viviría años de gran auge económico en los años de las llamadas vacas gordas, donde el azúcar alcanzó precios inusitados. En las tres primeras décadas del siglo fueron construidos edificios muy importantes, todos dentro del llamado eclecticismo, pero algunos de marcada filiación neoclásica.



FIGURA 3. Teatro Tomás Terry, fundado en 1890. Edificio ecléctico de estirpe neoclásica. Cienfuegos, Cuba.

En la temprana fecha de 1908, la viuda de Nicolás Acea de los Ríos, Francisca Toste García, mandó construir una casa que podría decirse es uno de los edificios más imponentes de la ciudad y posiblemente el más logrado en cuanto a búsquedas neoclásicas tanto en el siglo XIX como en el XX. A pesar de no dar



dos calles como los de la mayoría de su clase, es la única vivienda construida de cantería encontrada en la ciudad hasta la fecha. Su fachada está guarnecida de pilastras estriadas de orden dórico en la primera planta y jónicas en la segunda. La primera de estas tiene una cornisa a manera de entablamento con friso decorado con metopas y triglifos. Dicha cornisa decorada con canes, sostiene el balcón corrido de la segunda planta. Ésta, a su vez, tiene un friso corrido decorado con dentillones y molduras en forma de ovas similares a las del friso inferior, pero un poco más complejas. Sobre las ventanas hay guardapolvos con el mismo tipo de molduras descrito, pero de menor escala. Sobre la segunda planta, un pretil corrido sirve de cierre, decorado a intervalos por mascarones alados a manera de angelotes y en el extremo superior unas figuras esféricas sirven de remate.



FIGURA 4. Viviendas neoclásicas tardías o eclécticas, fines del siglo XIX. Calle de Argüelles esquina con San Luis, Cienfuegos, Cuba.

Independientemente de su clasicismo, esta casa sigue la tradición constructiva del siglo XIX, su cubierta es de azotea de losa por tabla, posee un patio cuadrado al que dan balcones corridos protegidos por barandas de hierro forjado sostenidas por amplias vigas cuyos extremos están moldurados en forma de pecho de paloma, siguiendo las formas constructivas tradicionales. Los huecos que dan al patio están formados por arcos escarzanos protegidos por vidrieras de colores y persianas. En el zaguán se conserva la escalera de balaustres torneados de madera dura, la cual es una de las más elaboradas que se conservan en Cienfuegos, sobre él se observa un bello cielo raso de tabloncillo pintado de blanco con motivos decorativos florales de color verde.

Posteriormente se realizan otros edificios de estirpe neoclásica, pero dentro de un eclecticismo tardío que busca ante todo mantener la imagen de una ciudad que desde sus inicios se precia de ser moderna, y tal parece que es el gusto neoclásico el que más se aviene a estas aspiraciones, hasta tanto no lleguen a Cuba y por ende a Cienfuegos, los verdaderos aires modernos de siglo XX.

De todos estos edificios construidos en las primeras décadas del siglo XX, el más significativo en el orden cívico es el edificio del Palacio Episcopal construido en 1910. El mismo posee dos pisos y está edificado a partir de una planta en C que rodea un patio cuadrado, bordeado por corredores y arquerías en dos de sus lados. Su fachada principal da al Paseo del Prado y por el costado da la calle de San Carlos, a pesar de ser un edificio ecléctico, de nuevo insiste en los cánones neoclásicos que refuerza con una capilla inaugurada en 1939.





FIGURA 5. Sede del Obisado de Cienfuegos, 1910. Paseo del Prado, Cienfuegos, Cuba.

El edificio es de un neoclásico austero y equilibrado. Posee dos plantas cuyo frente, en la primera, está constituido por un pórtico sostenido por arcadas de medio punto sobre pilares, quizás este y el del teatro Tomás Terry sean los únicos de la ciudad en el orden civil, porque como se sabe, la mayoría de los pórticos de la ciudad son a manera de entablamento clásico. Las ventanas laterales de la primera planta están conformadas por huecos rectangulares que en su parte superior también cierran con arco de medio punto, en correspondencia con los arcos de la fachada. Sobre estas, en la segunda planta, las ventanas son perfectamente rectangulares y se decoran con guardapolvos en forma de pequeños frontones, las mismas están separadas entre sí por pilastras toscanas. Estas ventanas se

interrumpen con un balcón central en la fachada, cuyo hueco también conforma un arco de medio punto. Como remate se encuentra el pretil liso decorado a intervalos por motivos geométricos que, a manera de cierre, justamente sobre el balcón, posee un relieve representativo de los blasones episcopales



FIGURA 6. Monumento a Ceferino Méndez, 1919. Paseo del Prado, Cienfuegos, Cuba.

En los primeros años del siglo pasado, varias esculturas decoraron el paseo de la Independencia, actualmente conocido como Paseo del Prado. Algunas de ellas, todas conmemorativas de algún personaje o hecho importante, se acompañaron de una dama representativa de la figura de la república, como la que se dedicó en 1917 en el Paseo del Prado (entonces Paseo de la Independencia) a los mártires de las Guerras de Independencia. La dedicada al alcalde Ceferino Méndez fue erigida en 1919, en este caso, la figura femenina que la custodia es una figura femenina que representa a la ciudad de Cienfuegos.

Estas esculturas evidentemente fueron los antecedentes de la que en 1925 se adicionó a la estatua de José Martí, para formar un conjunto escultórico que se encuentra en el parque que lleva su nombre. La del apóstol había sido realizada en 1906 por el escultor italiano Nicoli Manfredi. La dama de 1925 es anónima, representa a la república y va vestida, como las demás, a la usanza grecolatina.

En la segunda década del siglo XX se construye un edificio ecléctico que continúa la búsqueda en el neoclasicismo, se trata del Banco Nacional de Cuba que a la manera norteamericana elige el estilo neoclásico de orden corintio, el cual parece haber adquirido carácter simbólico en cuanto a garantía y empaque para la clase burguesa a través del tiempo. Los años veinte son ricos en este tipo de edificios, pueden mencionarse: la logia Asilo de la Virtud y el asilo para huérfanos, este último lo mandaría construir la viuda de Nicolás Acea según indicaba su testamento. Todos acudieron al tema del frontón sobre columnas a manera de templo o templete grecolatino.

Otro edificio dedicado a oficios de banco desde su construcción, ocurrida en 1925, fue *The Royal Bank of Canada*. En 1948, el mismo respondía a la razón social de Banco Comercial Panamericano, hacia los cincuenta fue remodelado interiormente y se convirtió en *The Trust Company of Cuba*, y en los sesenta

pasó a ser el Banco de Crédito y Comercio. Su fachada continuó con las líneas clásicas como prototipo estético, pero esta vez el edificio con respecto del anterior ha ganado en empaque y elegancia, el motivo clásico es solo eso, un elemento decorativo que se convierte en reminiscencia, como obligado *leit motiv*, dentro de un geometrismo pronunciado que lo acerca al Art Déco. No obstante su pórtico con dobles columnas corintias que sostienen un pequeño balcón, armoniza perfectamente con las despejadas líneas de un edificio que se sirve del neoclásico como referente, pero ya está colocado totalmente dentro de la arquitectura moderna, por otro lado, no olvida los resabios tradicionales en el balconcillo de la fachada y en el pretil liso con balaustrada a intervalos que lo remata en su parte superior, así se mantiene en ese eclecticismo clásico que convierte a Cienfuegos en una ciudad tan unitaria y lógica a la vez.

Entre 1926 y 1929, por encargo de la Sucesión de Nicolás Salvador Acea y de los Ríos, se construyó un edificio frente al parque José Martí, que albergaría los colegios de Artes y Oficios y la Escuela de Hogar para niños y niñas pobres, con los nombres de San Lorenzo y Santo Tomás, respectivamente. La totalidad del edificio está ocupado actualmente por la Escuela Secundaria Básica “Cinco de Septiembre”. El mismo es de dos plantas, inspirado en un neoclásico tardío que introduce ciertos elementos Art Déco, cuyo diseño y construcción estuvo a cargo del ingeniero civil y arquitecto cienfueguero Jorge Lafuente del Moral. Por la fachada que da al parque exhibe un pórtico soportado por columnas toscanas, sobre él, su frontón donde se aprecian relieves alegóricos de las artes y los oficios de anónima y poco lograda factura. Recorren toda la fachada, a manera de friso, unas enormes grecas que pretenden reforzar la estirpe neoclásica del ecléctico edificio, mientras que por otro lado, su gran escala, de conjunto con ciertos motivos geométricos del pretil, acercan al edificio a las formas Art Déco.

Sobre este, una cornisa con canes decorativos refuerza el pretendido clasicismo del edificio. Por la fachada lateral, un modesto frontón curvo sirve de guarnición a su entrada principal, las ventanas rectangulares muy sencillas son más cercanas a la modernidad que a las búsquedas clásicas.



FIGURA 7. Colegio San Lorenzo. Escuela de Artes y Oficios, fundada en 1927. Cienfuegos, Cuba.

El cementerio Tomás Acea se terminó en 1926, fue otra obra financiada por Francisca Toste bajo el proyecto del arquitecto Pablo Donato Carbonell para el edificio principal. El plano de los terrenos y la dirección de las obras estuvieron a cargo de Luis Felipe Ros. Este último realizó estudios sobre los más modernos cementerios de Norteamérica y extrajo de los de tipo jardín su modelo para el que luego sería uno de los más modernos y bellos cementerios de Cuba. Poco



antes de su fabricación, el señor Ros publicó un artículo en la revista *Páginas*, de 1922, denominado “Por el Progreso de Cienfuegos. Como debe ser el nuevo cementerio”, y en este alude a la obra “Modern Park Cemeteries” realizada por Howard Evarts Weed. En dicha publicación exhibe un dibujo muy similar a la disposición que más tarde tendrían las parcelaciones internas del Tomás Acea.

Si es valiosa la concepción de jardín del cementerio, todo cubierto de césped, cuyas avenidas están protegidas de árboles maderables y frutales, no se queda detrás el imponente edificio en el que de nuevo se acude a las más depuradas formas clásicas para los exteriores, aunque en su interior se aprecien algunos elementos Art Déco, sobre todo en sus ventanales. El gran edificio concebido como un impresionante pórtico a manera de propileos, está constituido sobre un espacio rectangular bordeado por una galería perimetral soportado por 64 columnas dóricas de grandes proporciones, que quedan compartidas a cada lado de sus fachadas frontal y posterior, en número de siete. Al centro, a manera de pórticos centrales, otras seis se pronuncian un tanto hacia adelante, mientras soportan un frontón liso para diferenciar la galería abierta que sirve de entrada techada y acceso a los edificios de administración, capillas, etcétera. Por cada uno de los dos laterales, otras seis columnas complementan el conjunto que está recorrido en su entablamento por un friso de sencillas metopas y triglifos, la cornisa moldurada es también muy simple. En realidad, lo imponente del conjunto es su escala y lo equilibrado de sus proporciones. Sin embargo, la mayoría de sus mausoleos no tienen que ver con el neoclasicismo sino están elaboradas según la tendencia del Art Déco, y quedan dentro de él en perfecta armonía.

Como puede apreciarse, son muchos los ejemplos de edificaciones que dentro del gusto neoclásico se construyeron en Cienfuegos, pero desde que surge es ecléctico, ya sea por lo tardío y el apego a la tradición de sus primeras

manifestaciones que buscaban ante todo ser modernas, o por la modernidad de las últimas que, queriéndolo y no, se introducían en las nuevas tendencias del siglo XX. Seguir el hilo conductor del neoclasicismo de Cienfuegos en edificios de los siglos XIX y XX, nos coloca en una nueva visión de la ciudad y nos ayuda a comprenderla un poco más.

Aunque solo hayan sido analizadas algunas de las edificaciones más relevantes de Cienfuegos, todo parece indicar que, a través de su desarrollo sociocultural, el estilo neoclásico es el de mayor preferencia para sus pobladores más adinerados, así como para la oficialidad gubernamental de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. De marcadas costumbres burguesas, sus ciudadanos encuentran en dicho estilo la lógica y el equilibrio que proponen las tendencias clásicas, sus elementos simbólicos tradicionalmente son asumidos dada la imagen de estabilidad económica que necesitan ofrecer, así como resulta ser el lenguaje más adecuado a las pretensiones de modernidad a que siempre aspiraron.

Transcurrido más de un siglo de desarrollo urbano desde los inicios de la fundación de Cienfuegos hasta bien avanzado el siglo pasado, su arquitectura es moderna dentro de la tradición clásica y además se vincula de forma intrínseca al eclecticismo. Esto le ha conferido ese sello especial de carácter único que la hizo meritoria de ser incluida en la lista mundial del Patrimonio Cultural de la humanidad.

## **Referencias**

EDO Llop, Enrique. *Memoria histórica de Cienfuegos y su jurisdicción*. Impr. Úcar, García y Cía, La Habana, 1943.

- FAIVRE, D'Areirer Sabine. *Vermay. Mensajero de las Luces. Imagen Contemporánea*. La Habana, 2004.
- GARCÍA Martínez, Orlando. *Estudio de la economía cienfueguera desde la fundación de la colonia Fernandina de Jagua hasta mediados del siglo XIX*. Islas, (55\_56): 117\_170, UCLV, sep. 1976-abril 1977.
- GARCÍA Santana, Alicia. *Contrapunteo Urbano del arco y el horcón*. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1999.
- MARTÍN Brito, Lilia. *El cementerio de Reina*. Islas, 83: 42-68, UCLV, enero-abril, 1986.
- MARTÍN Brito, Lilia. *El desarrollo urbano de Cienfuegos en el Siglo XIX*. Ediciones Mecenaz, Cienfuegos, Cuba, 2006.
- PEZUELA, Jacobo de la. *Diccionario Geográfico, Estadístico, Histórico, de la Isla de Cuba*, 4 t., Imprenta del Establecimiento de Mellado, Madrid, 1863.
- ROVIRA González, Violeta. *Apuntes sobre la organización de la economía cienfueguera y significación de fundadores de ella. Introducción a la historia de Cienfuegos, 1819\_1860*. Islas, (52\_53): 3\_98, UCLV, sep. 1975-abr. 1976.





## 6. El estado de Hidalgo en las exposiciones universales del siglo XIX

*Carmen Lorenzo Monterrubio*

*UAEH- Instituto de Artes*

### **México en las exposiciones universales**

Las Exposiciones Universales exhibían los adelantos tecnológicos de cada época, las culturas y las costumbres de diferentes pueblos del mundo en el llamado proceso de civilización. Diversas fueron las exposiciones internacionales, la primera fue la de 1797 en París, pero hasta 1884 México tomó parte en estas.

Las Exposiciones Universales sirvieron además para abrir los mercados del mundo y dar a conocer la producción de cada región, país y continente, con toda su variedad y diversidad. Durante la primera mitad del siglo XIX, las exposiciones fueron nacionales, ya que la mayoría de los países, excepto Inglaterra, ponían fuertes obstáculos al comercio extranjero, con el fin de proteger las nacientes industrias locales. Después de 1850 la situación fue diferente, primero Francia y luego los demás países europeos redujeron sus barreras arancelarias y surgieron nuevas posibilidades del comercio internacional reflejadas en las exposiciones que se convirtieron en universales.<sup>1</sup>

---

1 Benevolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili, S. A.

A través del escaparate de las Exposiciones Universales se podía ofrecer al mundo una imagen de modernidad y progreso. En este sentido, México buscó durante el largo periodo de gobierno de Porfirio Díaz (1876-1911) reflejar una imagen de orden, paz y prosperidad, donde se glorificaba el pasado prehispánico, pero a la vez se intentaba ingresar a la economía mundial. Como dice Mauricio Tenorio, se representaba “una entidad nacional con un pasado glorioso pero dispuesta a ajustarse a los dictados del nacionalismo cosmopolita, y ansiosa por incorporarse a la economía internacional”.<sup>2</sup>

La palabra modernidad es clave para entender el fenómeno de las Exposiciones Universales. Las ciudades de Londres, París y Chicago, fueron iconos de la modernidad, donde se podía observar el surgimiento del progreso moderno, industrial y capitalista.<sup>3</sup>

El México porfirista, incluido el recién constituido estado de Hidalgo, buscó ofrecer al mundo esa imagen de progreso y modernidad, con el fin de pertenecer, aunque de manera efímera, a ese concierto mundial, sin considerar las contradicciones inherentes a esta idea.

El objetivo del gobierno porfirista fue, además, abrir los mercados nacionales y atraer la inversión extranjera en la industria extractiva y fabril. En este proceso, la nación y el estado de Hidalgo, buscaban forjar una identidad propia. Según Raquel Franklin, “la forma como un país se presenta ante el mundo es reflejo de su propia dinámica política y económica, de sus aspiraciones para integrarse a la comunidad de naciones desarrolladas, de atraer la inversión extranjera o de presentar una imagen cultural determinada que promueva un sentido de

---

Barcelona, España. 1999, p. 129.

2 Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna: México en las Exposiciones Universales, 1880-1930*. Fondo de Cultura Económica. México, 1998, p. 103.

3 Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna...*, p. 13.

autodefinición”.<sup>4</sup>

En este trabajo se analiza la participación del estado de Hidalgo en las siguientes Exposiciones Universales de los años 1884 a 1900.

| <b>Exposición</b>                                                           | <b>Año</b> |
|-----------------------------------------------------------------------------|------------|
| Exposición Universal de Nueva Orleans.                                      | 1884       |
| Exposición Universal de París.                                              | 1889       |
| Exposición Universal de Chicago<br>( <i>World's Columbian Exposition</i> ). | 1893       |
| Exposición Internacional de París.                                          | 1900       |

### **Exposición de Londres (1851)**

La primera Exposición Universal tuvo lugar en Londres en 1851. La llamada *Great Exhibition* fue un parteaguas en la historia del hombre, al pasar de una producción agrícola a una producción industrial. Con esta exposición surgieron nuevas tendencias en la arquitectura y el diseño, con la construcción del famoso Palacio de Cristal.

Las sucesivas exposiciones pondrán de manifiesto los progresos de la industria de la construcción, de la ingeniería y de la siderurgia, para consolidar el poder y el prestigio de las naciones, como en la exposición de Nueva York en 1853, la exposición de París en 1855, la segunda Exposición Universal de 1867, también en París, la Exposición Universal en Viena, 1873, y la exposición de Filadelfia en 1876.

---

4 Franklin U., Raquel. “La interpretación de “lo mexicano” en los pabellones posrevolucionarios: (1922-1929), en *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*. Museo Nacional de San Carlos. CONACULTA, México, 2010, p. 30.

## **Exposición de Filadelfia (1876)**

En 1876 se llevó a cabo la exposición internacional de Filadelfia. El *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo* anunció el 19 de abril de ese año la apertura de la exposición que se celebraría el 10 de mayo, a cargo del comité ejecutivo y una gran comitiva encabezada por el presidente de los Estados Unidos. La ceremonia de inauguración incluía la interpretación de obras musicales, incluida la marcha escrita para la ocasión de Richard Wagner, y un coro de seiscientas personas cantando el “Aleluya”. Después de los discursos inaugurales, la procesión entraría al edificio de la maquinaria, donde a una señal dada por el presidente “la enorme máquina y sus trece acres de maquinaria se pondrán en movimiento, y la exposición quedará abierta al mundo”.<sup>5</sup> Después vendría la multiplicación de estas exposiciones en todo el mundo.

## **Exposición Universal de Nueva Orleans (1884)**

Esta fue la primera exposición en la que participó México durante el gobierno del general Porfirio Díaz, quien intentaba reflejar al mundo una visión conjunta de nacionalismo y modernidad.

La Exposición Universal de Nueva Orleans se inauguró el primer lunes de diciembre de 1884, y terminó a fines de mayo de 1885. Se celebró con motivo del centenario algodonero de esa nación, es decir, la primera exportación algodonera. A partir de febrero de 1884 comenzaron los exhortos para la participación de México en esta exposición, sobre la recolección de los objetos, su empaque y traslado. Los objetos podían venderse en la exposición y así beneficiar al productor.

---

5 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Apertura de la Exposición de Filadelfia”. Miércoles 19 de abril de 1876. Tomo VIII. N. 16. p. 4.

Los objetos no necesariamente tenían que ser “sobresalientes ni raros”, para ser dignos de figurar en este certamen, “sino que basta que sean útiles para el uso a que ordinariamente se destinan, para ser apreciados en el extranjero”.<sup>6</sup> En este sentido, el gobierno mexicano intentaba dar una visión al mundo de ser un país integrador, donde las clases populares tenían cabida. Desde entonces, “con la participación de estas piezas se difundió la imagen de un Estado preocupado, no solo por conocer e integrar a todos los sectores sociales, sino también para diseñar políticas vanguardistas, aspecto tangible en las innovaciones que se gestaron desde el arte y la enseñanza, que fueron aprovechadas en la circulación de un discurso oficial”.<sup>7</sup>

El señor Roberto C. Wood fue el comisionado por la Junta Directiva de la Exposición de Nueva Orleans y recomendado por el general Porfirio Díaz para organizar y difundir las ventajas de este certamen para México. El mismo general se encargó de invitar a todos los gobiernos de los estados a participar en tal evento que daría a México reconocimiento e impulso a las relaciones comerciales. Porfirio Díaz se lamentaba de la pobre participación de México en las Exposiciones Universales anteriores, iniciadas en 1851, “ya por el aislamiento en que lo dejaba la falta de buenas y fáciles vías de comunicación y ya también por los trastornos consiguientes a las conmociones políticas que tanto y por tan largo tiempo lo agitaron (*sic*)”.<sup>8</sup> Pero ya que el país se encontraba en una “situación de paz,

---

6 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. Domingo 6 de abril de 1884. Tomo XVI. N. 46. Pachuca. p. 728.

7 Avilés García, Aurora Yartzeth. “Imaginario de lo mexicano: paisajes locales, indígenas y otros arquetipos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929”, en *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*. Museo Nacional de San Carlos. CONACULTA, México, 2010, p. 68.

8 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. Domingo 6 de abril de 1884. Tomo XVI. N. 46. Pachuca. p. 729.

estabilidad, progreso y modernidad”, podía muy bien participar en la Exposición de Nueva Orleans, en todos los ramos: minería, agricultura, industria, bellas artes, arte antiguo y moderno y la enseñanza, en fin, “todas las producciones del ingenio humano en la inmensa variedad de sus concepciones”.<sup>9</sup> En ese entonces, Porfirio Díaz hizo especial referencia al trabajo de las mujeres, a las mexicanas “dotadas de exquisita laboriosidad y belleza de ideas”, para obtener su cooperación en la representación de la patria en el certamen universal.<sup>10</sup>

En el estado de Hidalgo, la dinastía Cravioto, teniendo como gobernador a Rafael Cravioto, buscaba ofrecer una visión de paz y progreso. Para organizar la participación del estado de Hidalgo en la Exposición Universal de Nueva Orleans de 1884, se crearon una junta corresponsal y juntas auxiliares, encargadas de conseguir objetos “dignos de figurar en ese certamen de la industria”. En un principio tenía que llenarse un cuestionario en el que se indicaban los ramos y los objetos que el estado podía cooperar para el Departamento Mexicano.<sup>11</sup> Se pensó desde un inicio que el estado de Hidalgo participara con una colección de minerales, tan abundantes en la región de Pachuca y Real del Monte.<sup>12</sup>

El profesor Teodomiro Manzano en sus *Anales del Estado de Hidalgo* mencionó que el día lunes 27 de noviembre de 1882, se llevó a cabo un estudio para enviar a la Exposición de Nueva Orleans en el cual se anotaban más de

---

9 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. Domingo 6 de abril de 1884. Tomo XVI. N. 46. Pachuca, p. 730.

10 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. Domingo 6 de abril de 1884. Tomo XVI. N. 46. Pachuca, p. 730.

11 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. Domingo 6 de abril de 1884. Tomo XVI. N. 46. pp. 731-732.

12 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Exposición de Nueva Orleans”. Viernes 2 de agosto de 1884. Tomo XVII. N. 20. Pachuca. p. 305.

doscientas minas en explotación en el estado.<sup>13</sup>

El gobierno de Rafael Cravioto buscó explícitamente “la apertura de nuevos y más vastos horizontes para el Estado”,<sup>14</sup> por lo que impulsó decisivamente la participación estatal en la Exposición de Nueva Orleans. Para tal efecto, una vez que se pidió la cooperación a los distritos para indicar los productos y frutos comunes,<sup>15</sup> se realizó un informe detallado de todas las plantas producidas en territorio hidalguense (en especial el maguey) y la fauna existente (animales salvajes y domésticos).<sup>16</sup> Un apartado importante es aquel referido a la Etnografía, donde se describió el origen y los grupos étnicos que habitaron el estado, identificando básicamente dos lenguas: otomí y náhuatl.<sup>17</sup> También se

---

13 Teodomiro Manzano. *Anales del Estado de Hidalgo*. Segunda parte (1869 a marzo de 1927). Colección Bicentenario. Comisión especial interinstitucional para conmemorar el Bicentenario de la Independencia Nacional y el Centenario de la Revolución Mexicana de 1910. Gobierno del Estado de Hidalgo. México. 2009 (2ª. edición), p. 62.

14 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Reseña relativa al Estado de Hidalgo que la Junta Corresponsal del mismo remite a la Exposición Universal de Nueva-Orleans”. Viernes 21 de noviembre de 1884. Tomo XVII. N. 37. Pachuca. p. 583.

15 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Exposición de Nueva-Orleans”. Jueves 1 de mayo de 1884. Tomo XVI. N. 51. Pachuca. pp. 802-803.

16 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Reseña relativa al Estado de Hidalgo que la Junta Corresponsal del mismo remite a la Exposición Universal de Nueva-Orleans”. Viernes 4 de diciembre de 1884. Tomo XVII. N. 39. Pachuca. pp. 616-620.

*Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Reseña relativa al Estado de Hidalgo que la Junta Corresponsal del mismo remite a la Exposición Universal de Nueva-Orleans”. Martes 9 de diciembre de 1884. Tomo XVII. N. 41. Pachuca. pp. 644-647.

*Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Reseña relativa al Estado de Hidalgo que la Junta Corresponsal del mismo remite a la Exposición Universal de Nueva-Orleans”. Viernes 12 de diciembre de 1884. Tomo XVII. N. 42. Pachuca. pp. 657-661.

17 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Reseña relativa al Estado de Hidalgo que la Junta Corresponsal del mismo remite a la Exposición Universal de Nueva-Orleans”. Jueves 18 de diciembre de 1884. Tomo XVII. N. 43. Pachuca. pp. 674-682. En ese entonces existía poca



hizo referencia a los distritos mineros y a las minas explotadas por la Compañía Real del Monte y Pachuca.<sup>18</sup>

## **Exposición Universal de París (1889)**

La Exposición Universal de París se llevó a cabo entre el 6 de mayo y el 31 de octubre de 1889 en la ciudad de París, Francia, para celebrar el Centenario de la Toma de la Bastilla, suceso que dio inicio a la Revolución Francesa. Para este evento se construyó de manera especial la Torre Eiffel de 300 metros de altura, en el eje del puente que lleva al Trocadero, como arco de entrada a la exposición.

La participación de México en esta exposición fue con el fin de aprender y emular el modelo francés, siendo París el “árbitro del progreso, como lo era para todo el mundo occidental del siglo XIX”.<sup>19</sup>

A inicios de 1889, la Comisión Mexicana para la Exposición Internacional de París solicitó se recopilaran las publicaciones periódicas del país para ser exhibidas en un certamen que constituiría un importante indicio del elemento de civilización alcanzado. Por tal motivo, el estado de Hidalgo envió un tomo del *Periódico Oficial* correspondiente a un año.<sup>20</sup> Todos los expositores recibirían una

---

información y presenta errores.

18 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Reseña relativa al Estado de Hidalgo que la Junta Corresponsal del mismo remite a la Exposición Universal de Nueva-Orleans”. Martes 23 de diciembre de 1884. Tomo XVII. N. 44. Pachuca, pp. 694-697.

*Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Reseña relativa al Estado de Hidalgo que la Junta Corresponsal del mismo remite a la Exposición Universal de Nueva-Orleans”. Viernes 26 de diciembre de 1884. Tomo XVII. N. 45. Pachuca, pp. 708-711.

*Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Reseña relativa al Estado de Hidalgo que la Junta Corresponsal del mismo remite a la Exposición Universal de Nueva-Orleans”. Miércoles 31 de diciembre de 1884. Tomo XVII. N. 46. Pachuca, pp. 727-729.

19 Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna...*, p. 27.

20 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Exposición Internacional de París”.

medalla conmemorativa y un diploma de honor.

México participó con el pabellón mexicano, en donde se exhibieron materias y productos del país, y el estado de Hidalgo intervino de manera especial. El 17 de abril del mismo año se nombró a Rafael Cravioto representante del estado de Hidalgo en la Exposición Universal de París, cargo que el gobernador aceptó con honor.<sup>21</sup>

El 22 de julio de 1889 fue inaugurado con toda solemnidad el Pabellón de México por el presidente de la República francesa, la delegación mexicana presidida por el doctor Ramón Fernández y la comisión especial. El estado de Hidalgo participó con colecciones de minerales y con algunos otros productos, en especial las gamuzas impresas de Actopan, que constituyeron uno de los mayores atractivos de la exposición.<sup>22</sup> México envió minerales, maderas, fibras, plantas medicinales, tabacos, pieles, alcoholes y los famosos tecalis,<sup>23</sup> que tuvieron un éxito notable entre el público que visitó la exposición. Dice así la nota:

El éxito fue brillante y completo, pues tanto nuestro severo y hermoso edificio, como la variada riqueza de nuestros productos, llamaron y siguen atrayendo la atención de los visitantes, pudiendo decirse que, en esta grandiosa Exposición internacional, México se ha colocado a la cabeza de todas las Repúblicas hispano americanas.<sup>24</sup>

---

Jueves 17 de enero de 1889. Tomo XXII. N. 3. Pachuca. pp. 33-34.

21 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “El Estado de Hidalgo en la Exposición de París”. Julio 11 de 1889. Tomo XXII. N. 28. Pachuca. p. 113.

22 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Junta de la Exposición de México en París”. Agosto 1 de 1889. Tomo XII. N. 31. Pachuca. p. 137.

23 *Tecali*: especie de ónix o mármol.

24 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Junta de la Exposición de México en París”. Agosto 1 de 1889. Tomo XII. N. 31. Pachuca. p. 137.

Se estimó que el Pabellón Mexicano fue visitado por entre 15 mil y 20 mil personas diariamente, quienes admiraron las colecciones de materias primas y artefactos, incluso se dijo que los puros mexicanos llegaron a tener más éxito que los tabacos de La Habana.<sup>25</sup>

Cada uno de los productos fue calificado por varios jurados que decidían los premios para dar a cada expositor. Este jurado estaba conformado por un jurado de clase, de los que formaron parte los miembros de la comisión mexicana; un jurado especial basado en el reglamento francés; un jurado de grupo que examinaba las propuestas del jurado de clase, y un jurado superior que se encargaba de estudiar todos los informes. Hasta septiembre de 1889, se dieron a conocer los resultados y los premios obtenidos por la Exposición Mexicana. En ese entonces, se aseguró que las recompensas que México recibiría serían más de quinientas, de las cuales el estado de Hidalgo obtendría un buen número.<sup>26</sup>

Un jurado de clase (Grupo 5º) distinguió a la Compañía de Pachuca y Real del Monte con un gran premio de honor por sus colecciones de minerales y los trabajos de minería que estas mismas colecciones representan. El estado de Hidalgo obtuvo una medalla de oro por sus muestras de sal y de sosa cáustica y una medalla de plata por las gamuzas impresas de Don Emilio Zerón de Actopan, y además reconocimientos a las colecciones de fibras y cera vegetal, a la colección de minerales de la Diputación Minera de Zimapán y un premio a las ferrerías de Ricardo Honey en el estado. Se esperaba que los jurados de grupo y superior no modificaran tales resultados.<sup>27</sup>

---

25 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “La Exposición de París”. 12 de septiembre de 1889. Tomo XXII. N. 37. Pachuca. p. 186.

26 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “La Exposición de París”. 12 de septiembre de 1889. Tomo XXII. N. 37. Pachuca. p. 187.

27 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “La Exposición de París”. 12 de



Henri Gervex. *La deliberación del gran jurado*, 1885. Óleo sobre lienzo. Fue presentado en la Exposición de París de 1889. Colección del Museo de Orsay.

El 29 de septiembre de 1889, el presidente Carnot de Francia proclamó las Recompensas asignadas a los expositores. Esta fue la lista de recompensas para el estado de Hidalgo:<sup>28</sup>

---

septiembre de 1889. Tomo XII. N. 37. Pachuca. p. 187.

28 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Recompensas obtenidas en la Exposición de París”. Noviembre 3 de 1889. Tomo XII. Núm. 46. Pachuca. pp. 257-258.

| <b>Clase</b>                                                                                                                                         | <b>Expositores</b>                                                       | <b>Recompensa</b>  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| Educación de la infancia.<br>Enseñanza primaria.<br>Enseñanza de adultos.                                                                            | Grupo 2º.<br>Estado de Hidalgo.                                          | Medalla de bronce. |
| Objetos de viaje y de<br>campamento.<br>Juguetería.                                                                                                  | Grupo 4º.<br>Gobierno del Estado.                                        | Medalla de bronce. |
| Productos agrícolas no<br>alimenticios.                                                                                                              | Grupo 5º.<br>Gobierno del Estado.                                        | Medalla de plata.  |
| Material y procedimientos<br>para hilar la cordelería.                                                                                               | Grupo 6º.<br>Premio colectivo con<br>los Gobiernos de varios<br>estados. | Medalla de bronce. |
| Cereales: productos<br>feculentos y sus derivados.<br>Carnes, pescados, legumbres<br>y fruta.<br>(Sección III). Licores.<br>(Sección II). Alcoholes. | Grupo 7º.<br>Gobierno del Estado.                                        | Medalla de bronce. |

### **Exposición Universal de Chicago, 1893 (*World's Columbian Exposition*)**

La Exposición Universal de Chicago se celebró con motivo del cuarto centenario del descubrimiento del Nuevo Mundo por Cristóbal Colón, por lo que se le nombró *World's Columbian Exposition* o Exposición Universal Colombina. Aunque existieron ceremonias dedicadas a la feria desde el 21 de octubre de 1892, se abrió al público el 1 de mayo de 1893 y terminó el 3 de octubre del

mismo año. Esta exposición tuvo un efecto directo en la arquitectura de la ciudad de Chicago, ya que para tal ocasión se diseñó con un estilo clásico europeo. En este certamen participaron 19 países y la exposición cubrió más de dos kilómetros y medio (600 acres) con doscientas construcciones de las culturas de todo el mundo. Acudieron más de 27 millones de personas, excediendo la escala y el esplendor de las anteriores Exposiciones Universales.

Anterior a esta exposición, se abrió una en la ciudad de Quito, Ecuador, en 1892. La Exposición Nacional de Quito logró recopilar una importante muestra que después sería llevada y expuesta en la *World's Columbian Exposition*. Se puede mencionar un modelo de ferrocarril de la Compañía de Ferrocarril del Corcovado de Río de Janeiro, Brasil, el progreso de la impresión desde la prensa ruda de Guttenberg hasta la prensa perfeccionada, la máquina de coser, maquinaria de agricultura y maquinaria eléctrica, entre otras cosas.<sup>29</sup>

A partir del segundo trimestre de 1892, el *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo* publicó el Reglamento para la libre importación de artículos que deben exhibirse en la Exposición Universal Colombina en Chicago, 1893.<sup>30</sup>

Clasificados en departamentos y grupos, los artículos fueron diversos y

---

29 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. "The World's Columbian Exposition". 12 de febrero de 1892. Tomo XXV. N. 6. Pachuca. p. 2.

30 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. "Circular". Abril 5 de 1892. Tomo XXV. N. 12. Pachuca. pp. 1-2.

*Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. "Circular". Abril 14 de 1892. Tomo XXV. N. 13. Pachuca. pp. 1-2.

*Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. "Circular". Abril 23 de 1892. Tomo XXV. N. 14. Pachuca. pp. 1-2.

*Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. "Circular". Abril 29 de 1892. Tomo XXV. N. 15. Pachuca. pp. 1-2.

*Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. "Circular". Mayo 5 de 1892. Tomo XXV. N. 16. Pachuca. pp. 1-2.

variados, por ejemplo, plantas, semillas, flores, frutos, vinos, animales, ganado, pesquería, minerales, minería y metalurgia, motores, aparatos hidráulicos y neumáticos, transporte, ferrocarriles, caminos, medicinas, productos químicos y farmacéuticos, aparatos de cirugía, higiene, litografía, impresión, grabados, fotografía, dibujos, pinturas, imprenta, ilustraciones, libros, mobiliario de interiores, decoraciones artísticas, bibliotecas, tapicería, espejos y adornos, objetos decorativos y artísticos, objetos de plata y oro, telas, hilos, fibras, tejidos, bordados, tapicería, vestidos y modas, pieles, joyería, juguetes, objetos de metal, electricidad, aparatos eléctricos, bellas artes, pinturas, artes plásticas y decorativas, escultura, pintura al óleo, acuarelas, al fresco, porcelana, esmaltes, grabados, objetos antiguos artísticos, exhibición de colecciones particulares, artes liberales, música y drama, colegios y universidades.

El estado de Hidalgo participó activamente en la Exposición Internacional de Chicago de 1893, para esto se creó una Junta Central por el Gobierno del Estado en la que José de Landeros y Cos fungía como presidente, Carlos R. Michel como vicepresidente, José C. Haro, Pedro Gutiérrez, Baltasar Muñoz, Nemorio Andrade, Eduardo del Corral y Francisco Rulle como vocales, y José Valenzuela como secretario. El 19 de abril de 1892 esta Junta hizo una atenta invitación a la ciudadanía hidalguense para ofrecer sus productos y exhibirlos en el certamen, en especial “a los mineros, agricultores e industriales, a fin de que envíen sus productos naturales y manufacturados a la grande Exposición del Trabajo y de la Industria, en honor del suceso más notable del Continente de América”, con el fin de dar a conocer “el grado de adelanto y de cultura en que se encuentra nuestro naciente Estado”.<sup>31</sup>

---

31 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Interesante. Junta Central del Estado de Hidalgo para la Exposición Internacional de Chicago”. 12 de mayo de 1892. Tomo XXV. N. 17. Pachuca. p. 2.

En esta exposición destacó el departamento mexicano de manufacturas, que exhibía sombreros de palma y de varias clases, ladrillo y ponchos del estado de Hidalgo,<sup>32</sup> y el de las artes liberales, que mostraba una colección de trabajos fotográficos,<sup>33</sup> y en uno de los aparadores se exhibieron pieles y cueros curtidos, en especial las gamuzas de Zerón y Villegas, de la entidad.<sup>34</sup>

Para esta exposición se nombró a Luis A. Escandón como comisionado especial para escribir y presentar la *Etnología y arqueología del estado de Hidalgo*, originalmente integrado por 20 capítulos y 221 ilustraciones, en un manuscrito, en papel pergamino, que fue enviado a la ciudad de Chicago. Por desgracia, este documento se perdió y solo un resumen se puede consultar en el *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo* y en una publicación de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo del año 2006, con introducción y notas de Enrique Rivas Paniagua.<sup>35</sup>

A este respecto, el informe de este comisionado especial muestra una franca preocupación por ofrecer información fidedigna, tratando de evitar “multitud de erróneas creencias, suposiciones infundadas y conjeturas esparcidas”, por lo que se propuso hacer un estudio sobre el terreno, visitando, por ejemplo, varios sitios

---

32 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Exposición de Chicago, correspondencia especial del representante del Estado. Manufacturas. México. Julio 15 de 1893”. Agosto 4 de 1893. Tomo XXVI. N. 31. Pachuca. p. 2.

33 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Exposición de Chicago, correspondencia especial del representante del Estado. Artes liberales. México. Julio 26 de 1893”. Agosto 10 de 1893. Tomo XXVI. N. 32. Pachuca. p. 2.

34 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Exposición de Chicago”. 9 de septiembre de 1893, Tomo XXVI, N. 36. Pachuca. p. 1.

35 Luis A. Escandón. *Etnología y arqueología del estado de Hidalgo. Informe del comisionado especial para la Exposición Colombina de Chicago, 1893*. Introducción y notas de Enrique Rivas Paniagua. Clásicos Hidalguenses, UAEH. México. 2006.



arqueológicos de la región Huasteca.<sup>36</sup>

## **Exposición Internacional de París (1900)**

La Exposición Internacional de París de 1900 fue la más grande de todo el siglo XIX, por lo que México planeó tener una gran presencia; sin embargo, “una crisis monetaria y agrícola obligó a mantener los gastos bajo control”.<sup>37</sup>

Esta exposición se realizó pensando en la necesidad de despedir el siglo XIX y mostrar a Francia y su capital, París, como vanguardia del progreso.<sup>38</sup> Constituyó la materialización de uno de los ideales de los tiempos modernos expresados a través de la grandiosidad.<sup>39</sup>

En siete meses, la exposición recibió a 39 millones de visitantes y se construyeron 75 pabellones extranjeros, entre los que se encontraba el de México.

A principios de 1900 se conformó una Comisión del Estado de Hidalgo para la Exposición de París. Esta comisión, presidida por el señor Landero, informó el 8 de marzo de ese año que había puesto a disposición en los municipios del estado la solicitud de admisión para formar parte del catálogo. Debido a la falta de respuesta a esta solicitud, se nombraron agentes que recorrieron el estado en busca de expositores, logrando reunir una cantidad de 324 pedimentos, que fueron enviados a la Secretaría de Fomento. Enseguida comenzó la recolección de plantas y fibras, y la elección y clasificación de objetos. Después de varios problemas, ya que los expositores no cumplían con mandar sus objetos, finalmente se recibieron 158, incluyendo 35 muestras de maderas finas del estado.<sup>40</sup>

---

36 Bonfilio Salazar. “Un documento para la historia de la Huasteca”, *texto mecanoescrito*, p. 1.

37 Mauricio Tenorio Trillo. *Artilugio de la nación moderna...*, p. 253.

38 Mauricio Tenorio Trillo. *Artilugio de la nación moderna...*, p. 253, según Rudorff.

39 Mauricio Tenorio Trillo. *Artilugio de la nación moderna...*, p. 254.

40 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Comisión del Gobierno del Estado de Hidalgo para la Exposición de París de 1900”. Marzo 8 de 1900. Tomo XXXIII, N. 19, p. 2. Informe de F. de Landero con fecha 6 de febrero de 1900, al secretario general del Gobierno del

La siguiente tabla muestra los objetos del estado de Hidalgo remitidos a la Exposición de París por conducto de la Secretaría de Fomento.<sup>41</sup>

| <b>Grupo</b> | <b>Clase</b> | <b>Nombre</b>               | <b>Objeto</b>                    |
|--------------|--------------|-----------------------------|----------------------------------|
| I            | 1            | Sr. Isaac González.         | Escritura al dictado.            |
| II           | 7            | Srita. María Olvera.        | Cuadro al óleo.                  |
| II           | 7            | Srita. Silviana Torres.     | Tela para abanico, pintada.      |
| II           | 7            | Srita. Natalia Acosta.      | Pintura sobre lienzo.            |
| II           | 9            | Srita. Soledad Martiarena.  | Frutas modeladas en cera.        |
| II           | 9            | Srita. Berta Rosales.       | Frutas modeladas en cera.        |
| III          | 12           | Sr. Francisco Rule.         | Fotografías (vistas).            |
| III          | 12           | Sr. Ángel Maldonado.        | Fotografías (retratos y vistas). |
| III          | 12           | Sr. José Bustamante Valdés. | Fotografías (retratos).          |
| III          | 12           | Sr. Steaamante y Trager.    | Estudios fotográficos.           |
| III          | 13           | Sr. Jesús M. Castañeda.     | Piezas musicales.                |
| III          | 13           | Sr. Carlos M. Tabuada.      | Dos danzones.                    |
| III          | 13           | Sr. Pedro López Rivera.     | Dos composiciones musicales.     |
| III          | 13           | Sr. Teodomiro Manzano.      | Geografía del Estado de Hidalgo. |
| III          | 13           | Sr. Dr. Nicolás León.       | Obras para biblioteca.           |
| III          | 13           | Sr. Abundio Lara.           | Obras de enseñanza.              |

---

Estado de Hidalgo.

41 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Comisión del Gobierno del Estado de Hidalgo para la Exposición de París de 1900”. Marzo 12 de 1900. Tomo XXXIII, N. 20, pp. 1-2. *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Comisión del Gobierno del Estado de Hidalgo para la Exposición de París de 1900”. Marzo 16 de 1900. Tomo XXXIII, N. 21, pp. 2-3.

|     |    |                                                |                                                                                  |
|-----|----|------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| III | 14 | Gobierno del Estado.                           | Registro de observaciones meteorológicas.                                        |
| III | 15 | Sr. Guadalupe Magos.                           | Cuadrante solar.                                                                 |
| V   | 25 | Compañía Real del Monte.                       | Vistas de instalaciones eléctricas para el desagüe de minas.                     |
| V   | 25 | Hacienda de Guadalupe.                         | Vistas fotográficas de instalaciones eléctricas, para la molienda de minerales.  |
| V   | 25 | Compañía de Transmisión Eléctrica de Potencia. | Vistas de instalaciones de maquinaria para la generación de corriente eléctrica. |
| V   | 25 | Compañía de Transmisión Eléctrica de Potencia. | Vistas fotográficas de la utilización del agua como fuerza motriz.               |
| VI  | 28 | Jefatura de Actopan.                           | Muestras de cal común e hidráulica.                                              |
| VI  | 28 | Municipio de Atotonilco.                       | Muestras de cal común.                                                           |
| VI  | 28 | Sr. Francisco Muñoz Cano.                      | Yeso crudo.                                                                      |
| VI  | 30 | Sres. Aguirre Hermanos.                        | Pintura para carros.                                                             |
| VI  | 31 | Sr. Raimundo Limón.                            | Silla para montar, bordada.                                                      |
| VI  | 31 | Sr. Trinidad Mercado.                          | Fuste para silla de montar.                                                      |
| VI  | 31 | Municipio de Tepetitlán.                       | Fuste para silla de montar.                                                      |
| VI  | 33 | Sr. Luis Raigadas.                             | Muestras de macoque para calafatear embarcaciones.                               |
| VII | 35 | Sr. Francisco Muñoz.                           | Guano, abono natural.                                                            |
| VII | 35 | Sr. Juan N. González.                          | Raspador de magueyes.                                                            |

|      |    |                          |                                                                  |
|------|----|--------------------------|------------------------------------------------------------------|
| VII  | 39 | Jefatura de Actopan.     | Cereales en grano.                                               |
| VII  | 39 | Municipio de Tulancingo. | Maíz, trigo, cebada y arvejón.                                   |
| VII  | 39 | Sr. Adalberto Zúñiga.    | Café en grano.                                                   |
| VII  | 39 | Sr. Teodoro Pindter.     | Dos muestras de frijol.                                          |
| VII  | 39 | Sr. Tomás Posada.        | Frijol negro.                                                    |
| VII  | 39 | Sr. Andrés Vargas.       | Frijol negro.                                                    |
| VII  | 39 | Sr. Juan Piña.           | Frijol bayo.                                                     |
| VII  | 39 | Sr. Feliciano Zapata.    | Cebada.                                                          |
| VII  | 39 | Sr. Estanislao Olguín.   | Café en grano.                                                   |
| VII  | 39 | Sr. Miguel Varela.       | Arvejón.                                                         |
| VII  | 39 | Sr. Fidencio González.   | Café en grano.                                                   |
| VII  | 39 | Sr. Conrado Carpio.      | Café en greña.                                                   |
| VII  | 39 | Sr. Filiberto Alarcón.   | Tabaco en rama.                                                  |
| VII  | 39 | Sr. Aurelio B. Romero.   | Frijol mirasol.                                                  |
| VII  | 39 | Sr. Francisco Enríquez.  | Algodón en greña.                                                |
| VII  | 39 | Sr. Urbano Fosado.       | Maíz en mazorca.                                                 |
| VII  | 39 | Sr. Teodoro Pindter.     | Maíz en mazorca.                                                 |
| VII  | 41 | Sr. Eduardo F. Luque.    | Planta de cera vegetal.                                          |
| VII  | 41 | Sr. Eduardo F. Luque.    | Hojas, tallo y fibra del Jonote.                                 |
| VII  | 41 | Municipio de Tula.       | Raíz fibrosa (Huaxalongui).                                      |
| VIII | 45 | Gobierno del Estado.     | Plantas de la familia de las<br>Cactáceas.                       |
| IX   | 50 | Sr. Pablo Leyva.         | Maderas de mora y tlacuilo.                                      |
| IX   | 50 | Sr. Aniceto Ortega.      | Maderas de bálsamo, jonote,<br>tlacuahuítl, mora y palo escrito. |

|      |    |                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|------|----|------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| IX   | 50 | Sr. Fidencio González. | Maderas de Brasil, cacate, tequiquis, mora, guayal, chichicuahuítl.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| IX   | 50 | Gobierno del Estado.   | Maderas: encino duro, cedro blanco, hueso de tigre, cedro de la Habana, olivo, algodoncillo, encino negro, tepehuaje, mora verde, aguacatillo, sahumerio, petatillo, palo de piedra, frijolillo, palo de fruta, chaca, ceiba, ojite, higuarón, chicharillo, nogal oscuro, tepame, palo de piñón, quiebra-hacha, palo correoso, capulín cimarrón, mora amarilla, palo de tlacuilo, guayacan, zapote blanco, mezquite, enebro, nogalillo de Brasil y huamuchítl. |
| X    | 55 | Sr. Mariano Martínez.  | Modelo de alambique.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| X    | 56 | Sr. Fidencio González. | Almidón de yuca.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| X    | 59 | Sr. Tomás Ramírez.     | Licores: café, naranja y lima.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| X    | 59 | Jefatura de Tula.      | Miel de tuna.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| XIII | 83 | Sr. Eduardo F. Luque.  | Tejidos de algodón hechos a mano.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| XIII | 83 | Srita. Carlota López.  | Porta pañuelos bordado.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |

|      |    |                                 |                                                                                      |
|------|----|---------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| XIII | 83 | Srita. Matilde García.          | Tapete para almohadón, camisa para niño, almohadón pequeño, pañuelo de seda bordado. |
| XIII | 83 | Srita. Evangelina Maning.       | Tarjetero de madera calado.                                                          |
| XIII | 83 | Srita. María Ordóñez.           | Camisa deshilada.                                                                    |
| XIII | 83 | Srita. Jesús Mercedes Lozano.   | Costales tramados de lana.                                                           |
| XIII | 83 | Srita. Silviana Torres.         | Pañuelo bordado.                                                                     |
| XIII | 83 | Sra. Concepción Acosta.         | Ayate y quesquémetl.                                                                 |
| XIII | 83 | Srita. Natalia Acosta.          | Tejido y guarnición de camisa.                                                       |
| XIII | 83 | Srita. Ángela Ponce.            | Servilletas caladas.                                                                 |
| XIII | 83 | Srita. Elisa Martínez.          | Tejido sobre lienzo.                                                                 |
| XIII | 83 | Srita. María de Jesús Ordóñez.  | Tejido de hilo.                                                                      |
| XIII | 83 | Srita. Carmen Muñoz.            | Flores artificiales.                                                                 |
| XIII | 83 | Srita. Luisa Martearena.        | Flores de concha.                                                                    |
| XIII | 83 | Srita. Mucia Arellanos.         | Cuadro bordado sobre seda.                                                           |
| XIII | 83 | Srita. María Tapia.             | Cuadro bordado a la acuarela.                                                        |
| XIII | 83 | Srita. María Elizabeth Monter.  | Amito bordado.                                                                       |
| XIII | 83 | Srita. Eleazar Monter.          | Camisa para niña.                                                                    |
| XIII | 83 | Srita. Guadalupe Rosas.         | Tapete de costal.                                                                    |
| XIII | 83 | Srita. Loreto Rosas.            | Colcha tejida de malla.                                                              |
| XIII | 83 | Srita. Josefa Ponce.            | Tejido y guarnición de camisa.                                                       |
| XIII | 83 | Srita. Porfiria Jiménez y Haas. | Camisa calada.                                                                       |
| XIII | 83 | Srita. María Mercado.           | Tejido de malla.                                                                     |
| XIII | 83 | Srita. Otilia Quiñones.         | Almohadón bordado.                                                                   |

|      |     |                             |                                                     |
|------|-----|-----------------------------|-----------------------------------------------------|
| XIII | 83  | Srita. María de J. Mercado. | Camisa deshilada.                                   |
| XIII | 83  | Sr. Eduardo F. Luque.       | Tejidos de ixtle.                                   |
| XIII | 83  | Sr. Arturo Cruz.            | Calzado para señora y señor.                        |
| XIII | 83  | Sr. José M. Villagrán.      | Botas de montar.                                    |
| XIII | 83  | Sr. Abelardo Lemus.         | Calzado para hombre.                                |
| XIII | 83  | Sr. Leonardo Granados.      | Hormas para calzado.                                |
| XIII | 83  | Srita. Guadalupe Ramírez.   | Flores artificiales.                                |
| XIV  | 86  | Compañía Real del Monte.    | Ácidos y álcalis.                                   |
| XIV  | 86  | Sres. Aguirre Hermanos.     | Colofonía, esencia de trementina, brea o pez negro. |
| XIV  | 87  | Jefatura de Zacualtipán.    | Papel de corteza de árbol.                          |
| XIV  | 88  | Sr. Luis G. Castillo.       | Pieles con pelo y pluma.                            |
| XIV  | 88  | Sr. Francisco Muñoz Cano.   | Pieles de achiquilichi.                             |
| XIV  | 88  | Sr. Emeterio Zerón.         | Gamuzas, pieles curtidas.                           |
| XIV  | 90  | Sr. Filiberto Alarcón.      | Tabaco labrado.                                     |
| XV   | 99  | Sr. Trinidad Ángeles.       | Juguetes, instrumentos de música en miniatura.      |
| XVI  | 110 | Atotonilco (Tula).          | Aguas termales.                                     |
| XVI  | 110 | El Grande (Atotonilco).     | Aguas termales.                                     |
| XVI  | 110 | Tecoautla (Huichapan).      | Aguas termales.                                     |
| XVI  | 110 | Municipio de Tula.          | Aguas minerales.                                    |
| XVI  | 110 | Sr. Aniceto Ortega.         | Aguas minerales de Atempa.                          |
| XVI  | 110 | Sr. José M. de los Reyes.   | Aguas termales de Ajacuba.                          |

Antes de ser enviados a París, estos objetos fueron exhibidos al público hidalguense en un departamento del Instituto Literario, y en Coyoacán en el

marco del tercer Concurso General de Agricultura, donde varios expositores del estado fueron premiados, específicamente los pertenecientes al distrito de Apan.<sup>42</sup>

El 26 de mayo de 1900, numerosas personalidades asistieron a la inauguración del departamento mexicano, quienes se deleitaron con un concierto que tocó La Marsellesa y luego el Himno Nacional Mexicano. De la presencia de México en esta exposición se comentó: “La exposición es muy completa, contiene productos de este país que cuenta con 16 millones de habitantes y que está en plena prosperidad, habiendo realizado un esfuerzo que merece ser señalado”.<sup>43</sup>

Durante casi todo el periodo revolucionario, en el estado de Hidalgo se presentó una serie de gobernadores provisionales, interinos y sustitutos. Esta inestabilidad política y económica que imperaba en México imposibilitó la participación del estado en las Exposiciones Universales celebradas durante las primeras décadas del siglo XX.

### **El estado de Hidalgo en las exposiciones universales**

Durante la segunda mitad del Porfiriato, el Gobierno del Estado de Hidalgo participó en las Exposiciones Universales con el fin de dar a conocer el progreso y la modernidad alcanzada en los adelantos tecnológicos; sin embargo, el estado exhibió básicamente productos agrícolas y objetos artesanales, con el interés de incorporar al imaginario de la identidad nacional y estatal a los grupos menos favorecidos económicamente, es decir, todos tenían cabida en el proceso de desarrollo y modernidad.

Dar a conocer lo propio y lo autóctono fue el discurso para construir la idea

---

42 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Exposiciones”. Julio 1º. de 1900. Pachuca, Tomo XXXIII, N. 49, p. 3.

43 *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. “Sobre la Exposición de París”. Junio 16 de 1900. Pachuca. Tomo XXXIII, N. 45, p. 1.



de nación y de sustentar el carácter mexicano de un país que buscaba su propia identidad. México, como el estado de Hidalgo, participó en las exposiciones universales con el fin de:<sup>44</sup>

- 1.- Ofrecer una imagen de unidad, modernidad y progreso, de México como una nación “civilizada”.
- 2.- Ofrecer una visión de estabilidad interior y adelantos en la cultura y la tecnología.
- 3.- Fomentar el comercio internacional.
- 4.- Atraer capitales extranjeros.
- 5.- Establecer o restablecer relaciones diplomáticas con diversos países.
- 6.- Potenciar la geografía mexicana para la posibilidad del establecimiento de inmigrantes.
- 7.- Crear una identidad propia.

El estado de Hidalgo buscaba, igual que la nación, posicionarse como una entidad moderna, desarrollada y en proceso de civilización; sin embargo, la imagen que dio al mundo no pudo ser más lejana a esta percepción. Los objetos que mandó para su exhibición en las Exposiciones Universales entre 1884 y 1900, fueron básicamente materias primas de origen agrícola y minerales. Por otra parte, más que artesanías se presentaron manualidades, que elaboraban las señoritas de sociedad.

A continuación, se hace un recuento de lo enviado y exhibido por el estado de Hidalgo en las Exposiciones Universales de 1884 a 1900:

---

44 Hugo Arciniega Ávila. “La exposición internacional mexicana de 1880”, en *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*. Museo Nacional de San Carlos. CONACULTA, México, 2010, pp. 16-17, haciendo referencia a la exposición internacional mexicana de 1880.

- Productos agrícolas: maíz, frijol, cebada, arvejón, café, cereales en grano, tabaco, algodón.
- Diversas plantas, fibras y maderas.
- Pieles y cueros curtidos, gamuzas, pieles de animales con pelo y plumas, pieles de *achiquiliche*.<sup>45</sup>
- Materias primas: yeso, cal, guano, almidón de yuca, miel de tuna, brea, trementina, ácidos y álcalis, aguas termales y aguas minerales.
- Licores.
- Colección de minerales.
- Objetos varios: sillas para montar, fuste para sillas de montar, calzados y botas.
- Artesanías: sombreros de palma, ponchos, ladrillos, frutas modeladas en cera, ayate y quesquémel, tejidos de ixtle, amate, juguetes e instrumentos musicales en miniatura.
- Manualidades: cuadros, pinturas, tejidos y bordados, flores artificiales, flores de concha.
- Arte: piezas musicales, fotografías y vistas.
- Ciencia: cuadrante solar, registros meteorológicos, vistas de instalaciones eléctricas en la minería, modelo de alambique.

---

45 El *achiquiliche* era un ave cuya carne servía como alimento y su piel y su plumaje eran muy estimados. Sara Cantú, en el año de 1953, hizo un llamado para conservar esta especie endémica de Metztitlán, que para entonces se encontraba en peligro de extinción, prohibiendo su caza. Ahora esta ave forma parte de la lista de especies de aves extintas. Sara Cantú Treviño. *La Vega de Metztitlán en el Estado de Hidalgo*. Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Tomo LXXV, N. 1-3. México. 1953.

- Libros y periódicos.

En resumen, el recién creado estado de Hidalgo, al igual que el resto del país, buscaba reconocer elementos culturales que lo identificaran y le imprimieran una identidad propia con un sentido de modernidad y progreso.

Entre 1884 y 1900, todavía la entidad se encontraba en este proceso y el estado en construcción ofreció al mundo lo que tenía y producía. Entonces se encontraba muy lejos de ser una entidad moderna y progresista, ya que contaba con graves problemas de desigualdad social, una población mayoritariamente analfabeta azotada por enfermedades y epidemias, y una economía basada en la explotación agrícola de autoconsumo.

Como ejemplo, Manuel Fernando Soto escribió en 1886 su *Idea general sobre la importancia, progreso y porvenir de las fincas de pulque*, mediante el cual se refiere a esta planta como fuente importante para el progreso y el desarrollo del estado, impulsando la iniciativa individual en una sociedad netamente agrícola.<sup>46</sup>

México, al igual que el estado de Hidalgo, tuvo que adaptar sus propias circunstancias a las exigencias que le imponía el mundo moderno. Al tratar de imitar los conceptos de progreso y modernidad en formas, estilos y fachadas, surgió lo mexicano y la nacionalidad mexicana.<sup>47</sup> Con la exposición de alimentos, bebidas, vestidos indígenas y tipos populares, México, como el estado de Hidalgo, satisfizo la curiosidad de lo exótico del resto del mundo, a la vez que construía una identidad propia.

Finalmente, el discurso oficial que México y el estado de Hidalgo ofrecieron

---

46 Manuel Fernando Soto. *Idea general sobre la importancia, progreso y porvenir de las fincas de pulque*. 1886. Introducción y notas de Enrique Rivas Paniagua. Clásicos Hidalguenses. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. México. 2006. p. 21.

47 Mauricio Tenorio Trillo. *Artifugio de la nación moderna...*, p. 16.

en las Exposiciones Universales de fines del siglo XIX no correspondió con la realidad, el imaginario universal se encontraba muy lejos de un país al borde de una de las mayores crisis de su historia: la Revolución Mexicana.

## Referencias

- ARCINIEGA Ávila, Hugo. “La exposición internacional mexicana de 1880”, en *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*. Museo Nacional de San Carlos. CONACULTA, México, 2010.
- AVILÉS García, Aurora Yartzeth. “Imaginarios de lo mexicano: paisajes locales, indígenas y otros arquetipos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929”, en *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*. Museo Nacional de San Carlos. CONACULTA, México, 2010.
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, España. 1999.
- CANTÚ Treviño, Sara. *La Vega de Metztitlán en el Estado de Hidalgo*. Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Tomo LXXV, N. 1-3. México. 1953.
- ESCANDÓN, Luis A. *Etnología y arqueología del estado de Hidalgo. Informe del comisionado especial para la Exposición Colombina de Chicago, 1893*. Introducción y notas de Enrique Rivas Paniagua. Clásicos Hidalguenses, UAEH. México. 2006.
- FRANKLIN U., Raquel. “La interpretación de “lo mexicano” en los pabellones posrevolucionarios: (1922-1929), en *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*. Museo Nacional de San Carlos. CONACULTA, México, 2010.

- MANZANO, Teodomiro. *Anales del Estado de Hidalgo*. Segunda parte (1869 a marzo de 1927). Colección Bicentenario. Comisión especial interinstitucional para conmemorar el Bicentenario de la Independencia Nacional y el Centenario de la Revolución Mexicana de 1910. Gobierno del Estado de Hidalgo. México. 2009 (2ª. edición).
- Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Hidalgo*. Gobierno del Estado de Hidalgo. Años: 1876, 1884, 1889, 1892, 1893, 1900.
- SALAZAR, Bonfilio. “Un documento para la historia de la Huasteca”, *texto mecanoescrito*, 2 páginas.
- SOTO, Manuel Fernando. *Idea general sobre la importancia, progreso y porvenir de las fincas de pulque. 1886*. Introducción y notas de Enrique Rivas Paniagua. Clásicos Hidalguenses. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. México. 2006.
- TENORIO Trillo, Mauricio. *Artilugio de la Nación Moderna: México en las Exposiciones Universales, 1880-1930*. Fondo de Cultura Económica. México, 1998.

## 7. La perseverancia de Nocheztli. Breve descripción de la historia y algunos usos de la grana cochinilla mexicana

*Juan Carlos Franco Rodríguez*

*UAEH/Pasante de la Licenciatura en Artes Visuales*

La presente recopilación de datos y la diversa información que aquí se encuentra documentada, se desprende de una investigación mayor en torno a los procesos de creación en las artes visuales, misma que ayuda a entender y trazar una línea de tiempo en el continuo estudio, producción, experimentación y diferente utilización técnica de un material colorante de origen mexicano en la pintura artística universal, la grana cochinilla mexicana.

*Nocheztli* es una palabra de origen náhuatl, compuesta a su vez por dos sustantivos: *noch*, que proviene de *nochtli*, palabra que designa al fruto del nopal que es la tuna<sup>1</sup> y *eztli*, que significa sangre.<sup>2</sup>

Fray Bernardino de Sahagún, en su libro *Historia de las cosas de la Nueva España* (1577), también conocido como *Códice Florentino*, menciona que la

---

1 Enrique Vela, p. 49.

2 G. Olivier, p. 12.

palabra *nocheztli*, significa “sangre de tunas” y servía para identificar a cierto tipo de gusanos a los cuales llama *cuchinillas*. Asimismo, señala que de tales insectos se obtenía un tipo de color rojo encendido, muy parecido al carmín que se conocía en occidente, la grana, la cual se comerciaba en los tianguis para ser utilizada por los maestros pintores y tintoreros.<sup>3</sup>

Gracias a las investigaciones hechas por este fraile franciscano se sabe del uso de la grana cochinilla como colorante desde tiempos prehispánicos. Otras investigaciones como las realizadas por José Antonio Alzate y Ramírez, presentadas en la *Gazeta Literaria*, hablan respecto de la naturaleza, cultivo y beneficio comercial de la grana cochinilla,<sup>4</sup> así como la obra de Joseph Thiéry de Menoville, en el libro titulado *Tratado del cultivo del nopal y de la crianza de la cochinilla precedido de un viaje a Guaxaca* (1787). La etnóloga Barbro Dahlgren, en su libro titulado *La Grana cochinilla* (1990), aborda el significado, historia, siembra, cultivo y comercio de la grana. Fernando R. Villaseñor Ulloa en *Tesoro de la Nueva España* (2010) cuenta sobre la importancia económica que tuvo, tanto en la época de la conquista, como durante el virreinato.<sup>5</sup>

La *grana cochinilla*, como ahora se le conoce, es un insecto parásito denominado *Dactylopius coccus Costa*<sup>6</sup>, que se adhiere, vive, reproduce y también muere en las pencas de los nopales, siendo la especie *opuntia ficus-indica*<sup>7</sup> una

---

3 Fray Bernardino de Sahagún. *Historia de las cosas de la Nueva España*, pp. 675-677.

4 Alzate y Ramírez, José Antonio de. “Memoria, en que se trata del insecto grana ó cochinilla, de su naturaleza y série de su vida, como también del método para propagarla y reducirla al estado en que forma uno de los ramos más útiles del comercio”. 1794, pp.199-254.

5 Ulloa Villaseñor, F.R. *Tesoro de la Nueva España*, pp. 3-9.

6 Ramírez Cruz y Llanderal Cazares. “Biología reproductiva de la hembra *Dactylopius coccus*”, p. 13.

7 Portillo, Liberato. “Biogeografía de las cochinillas del carmín (hemíptera: Dactylopiidae): Implicaciones por abordar”. p. 127.

de las mejores cactáceas hospederas para la cría y cultivo de dicho animal. Al extracto obtenido del cuerpo molido de la hembra se le conoce con diferentes nombres como *nocheztli*, grana, carmín, ácido carmínico, tinta o tintura de grana cochinilla o, en algunas nomenclaturas como colorante E-120, o Natural Red 004, las cuales hacen alusión a la utilización de dicho colorante en sus procesos de elaboración.

La grana cochinilla tiene entre sus cualidades químicas y fisiológicas una particularidad, la cual es tener un PH casi neutro, gracias a esto, de este tipo de colorante se pueden obtener varios tonos y colores, que van en una escala cromática desde los naranjas rojizos, rojos, pasando por los violáceos, y violetas, hasta los tonos tierra, todos estos dependiendo de la mezcla con otros materiales. Si alguno de los elementos con los que entre en contacto dicho material tiene en su composición química algún tipo de sal, grasa, o ácido, el ácido carmínico será influenciado y cambiará de tonalidad, por lo mismo, el uso y manejo del material mencionado es sumamente complicado.<sup>8</sup>

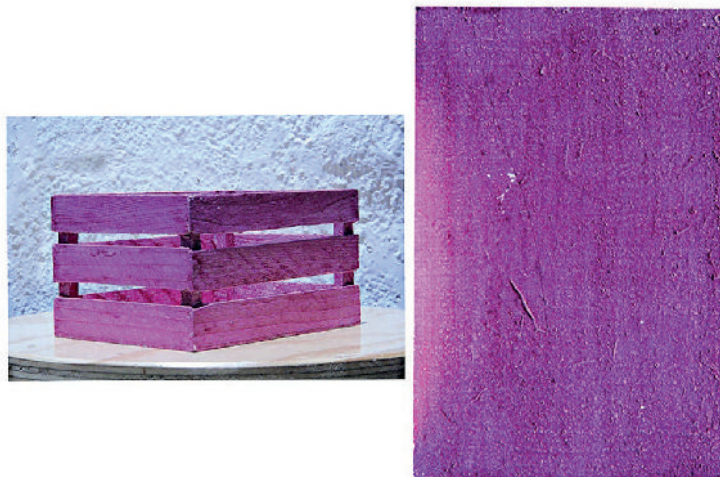


IMAGEN 1. Juan Carlos Franco. *Huacal rosa*: Pruebas de color sobre madera encretada, 2014.

---

8 Flores-Alatorre, Salinas, *et al.* “La hemolinfa de grana cochinilla. Estudio citométrico”, p. 43.



Artistas visuales y plásticos, como Leticia Arroyo, Tania Candiani, Francisco Toledo, por mencionar solo algunos en México, han utilizado la grana cochinilla para realizar diversos trabajos en los que se puede apreciar la calidad y colorido de este pigmento, mismo que ha sido y continúa siendo estudiado en los diferentes campos de la química, la biología y la antropología; también por restauradores de arte, historiadores e investigadores, todos relacionados de alguna u otra manera con el tema de la grana cochinilla en el arte.

Las propiedades químicas y físicas de la grana cochinilla le permiten ser un colorante útil para casi todo, tanto en la industria alimenticia,<sup>9</sup> cosmética,<sup>10</sup> farmacéutica, y textil,<sup>11</sup> en el teñido de algodón, lana, fibras como el henequén,<sup>12</sup> algunas cortezas como el papel amate,<sup>13</sup> y también en la disciplina artística de pintura<sup>14</sup> en la que se han utilizado de diferentes maneras tanto conceptuales, simbólicas, como técnicas, de las cuales nos centraremos en estas últimas, las aplicaciones técnicas como tinte y como laca que han hecho diferentes artistas en el pasado.

Es preciso destacar los casos que sugieren la utilización de grana cochinilla como material artístico desde la época prehispánica, mencionando en primer lugar las diversas aplicaciones técnicas y de fijación de los pigmentos sobre diferentes soportes, con la que trabajaron los tlacuilo que ayudaron en la elaboración de

---

9 Muñoz Zurita, “Gastronomía en clave rosa mexicano”, p. 66.

10 Arroyo-Figueroa, Ruiz-Aguilar, *et al.* “Aplicación de la grana cochinilla en algodón, henequén y lana”, p. 207.

11 L. Durango. “En busca de las raíces púrpuras de Mesoamérica”, p. 32.

12 Arroyo Ortiz, “Aplicación de la grana cochinilla en algodón, henequén y lana”, p. 181.

13 S. Pérez, “Nocheztli: el insecto del rojo carmín”, p. 2.

14 Coloquio Internacional sobre Grana Cochinilla en el Arte, 2014.

códices, como el Florentino<sup>15</sup> o el Borbónico.<sup>16</sup> Sin olvidar que este material también pudo ser utilizado en la elaboración del color rojo en los murales prehispánicos con técnica al temple, utilizando goma de nopal, como lo sugieren algunas investigaciones hechas por Sonia Ovarlez en los sitios arqueológicos de Monte Albán y Suchilquitongo, donde por medio de mediciones colorimétricas pudieron identificar pigmentos tanto orgánicos como minerales.

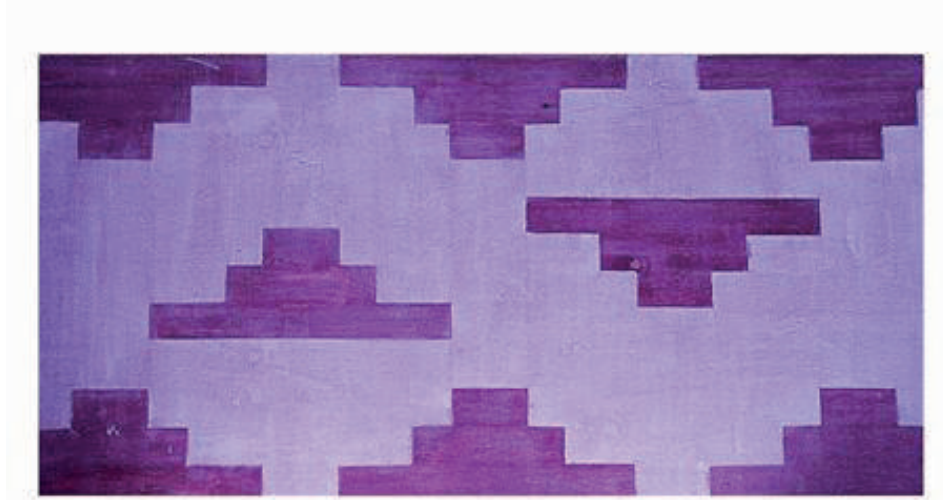


IMAGEN 2. Juan Carlos Franco Rodríguez. *Cóatl*. 2014. Grana cochinilla/temple de nopal/ madera. 60 cm x 120 cm.

Por otra parte, artistas como el flamenco Simon Pereyns o el sevillano Andrés de Concha, llegados a mediados del siglo XVI a la Nueva España, trabajaron con laca de grana cochinilla en los retablos hechos en el convento franciscano de Huejotzingo, Puebla.<sup>17</sup>

---

15 Magaloni Kepler, “Cómo leer un código”, 2013. Véase apartado de conferencias.

16 Fabien Pottier, “Cochinilla en el Códice Borbónico y Códices Mexicanos: De la Suposición a la Caracterización” 2014. Véase apartado de conferencias.

17 Elsa Arroyo. *Paños labrados de carmín en la pintura novohispana*, 2014. Véase apartado de conferencias.

De igual manera, por esas mismas fechas sus colegas pintores en Europa, como el Greco, y también Diego Velázquez, utilizaron dicho material para pintar las ropas y paños de color rojo que aparecen en algunas de sus pinturas.<sup>18</sup>

Otro gran artista que utilizó la grana cochinilla, pero a diferencia de muchos, a manera de tinte y no para pintar rojos, sino violetas, fue el pintor vanguardista francés Henri Émile Benoit Matisse.<sup>19</sup>

Asimismo, en México la experimentación y utilización de este material colorante ha continuado, como ejemplo podemos citar al artista Ramón Valdiosera Berman, a quien se le reconoce entre otras cosas por haber presentado el rosa bugambilia en Nueva York, el cual sería denominado por la prensa estadounidense rosa mexicano.

En una de sus últimas obras, el maestro oaxaqueño Francisco Toledo muestra la importancia que la grana cochinilla tiene en la cultura zapoteca, que a su vez enriquece a la cultura mexicana, con la creación de una fuente escultórica, ubicada en el jardín etnobotánico del antiguo convento de Santo Domingo de Guzmán. La obra se titula titulada *La sangre de Mitla*,<sup>20</sup> en la cual, el agua que reverbera se tiñe de rojo y púrpura al agregársele cinco kilogramos de grana cochinilla quincenalmente.

En las últimas obras elaboradas por el artista hidalguense Juan Carlos Franco Rodríguez, es posible observar los resultados obtenidos en la aplicación y fijación del pigmento de la grana cochinilla sobre diferentes soportes y superficies como

---

18 María Dolores Gayo. *El Uso de la Grana Cochinilla en la Pintura Española de los Siglos XVI y XVII*, 2014. Véase apartado de conferencias.

19 Leona Marco. *Una nueva herramienta para el análisis de tintes: una visión detallada de la historia del uso de colorantes orgánicos rojos a través de espectroscopía Raman intensificada por superficies*, 2014. Véase apartado de conferencias.

20 Laura Durango. 2013. “En busca de las raíces púrpuras de Mesoamérica”, pp. 32-35.

la madera o barro, además de la experimentación plástica, matérica, gestual y cromática que ha hecho con dicho material de origen orgánico, mismo del que se sirve como elemento distintivo con el cual exalta la importancia del color en su labor artística, tanto en la cultura mexicana como en el contexto social en el que vive.

En la siguiente obra se aplicó el extracto de ácido carmínico, el cual se extrajo con agua cero sales a temperatura ambiente y fue aplicado en forma de veladuras sobre un soporte blando de algodón (lienzo) imprimado con cal, blanco de España y zinc, disueltos en agua a temperatura ambiente.

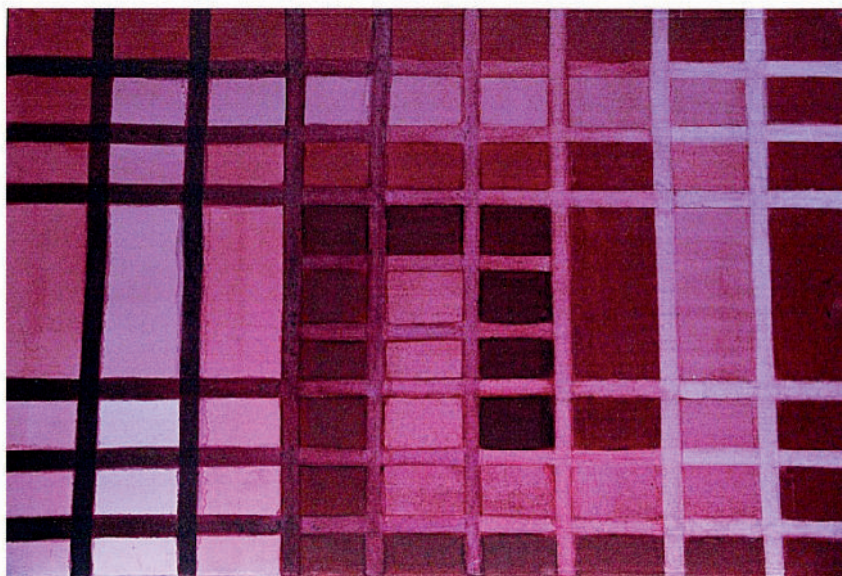


IMAGEN 3. Juan Carlos Franco. *Chichiltic*. 2014. Grana cochinilla / lienzo imprimatura de gesso. 60 cm x 90 cm.

La siguiente serie son las obras realizadas sobre soporte de madera (pino melix, cedro, caoba, fresno, roble y mezquite) selladas con caseína e imprimatura de creta, la cual fue aplicada en una solución de caseína. El extracto de ácido

carmínico se hizo con agua cero sales en una solución de temple o baba de nopal extraído con agua. Después se hizo una mezcla con la solución de caseína y extracto de ácido carmínico y baba de nopal, la cual fue aplicada a manera de veladuras a una temperatura media. Se pudo observar que en algunos casos la película formada por la caseína como sellador en la madera no permitió que el ácido carmínico tuviera contacto con el ácido tánico de la madera.



IMAGEN 4. Juan Carlos Franco. *Huacaltlalli*. 2014. Grana Cochinilla y temple de nopal sobre madera de cedro. Altura 48 cm / ancho 30 cm / largo 27 cm.

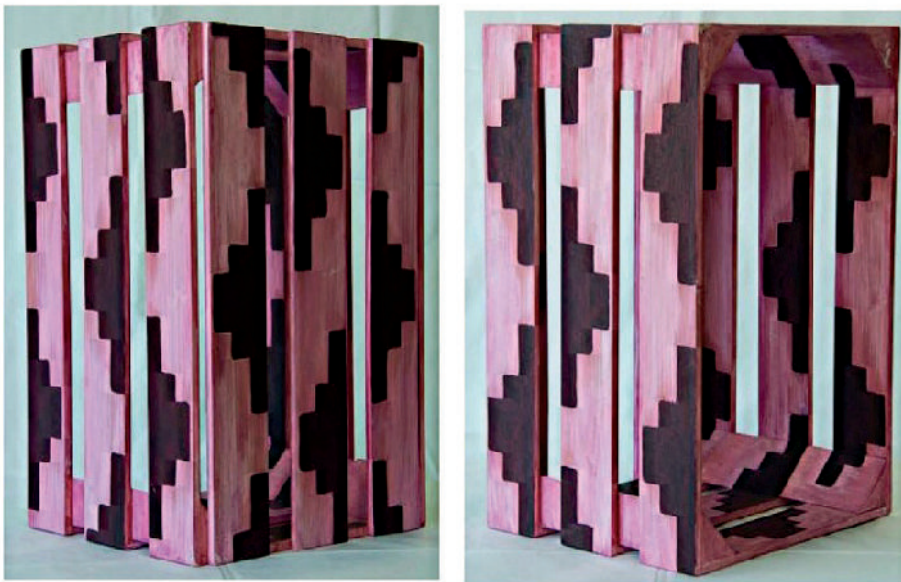


IMAGEN 5. Juan Carlos Franco. Nocheztli huacalli. 2014. Grana cochinilla y temple de nopal sobre madera. Altura 48 cm / ancho 30 cm / largo 27 cm.

La siguiente serie es de obras realizadas en soportes bidimensionales y tridimensionales de barro, imprimados con gesso, donde se aplicó el extracto de ácido carmínico con medios acrílicos.





IMAGEN 6, Juan Carlos Franco. *Positura 1*. 2014. Grana cochinilla/medio acrílico/gesso/lienzo/barro. Lienzo 80 cm X 90 cm. Cazuela.



IMAGEN 7. Juan Carlos Franco. 2014. Grana cochinilla/medio acrílico/gesso/tela/barro. Lienzo 80 cm X 60 cm/jarrón, altura 40 cm/espesor 25 cm.

En la serie de obras presentadas a continuación, el extracto de ácido carmínico fue aplicado sobre manta cruda por medio de danzas rituales, mismas que nos permiten observar las imágenes registros, únicas e irrepetibles, que se formaron durante el acto evocador y dancístico.

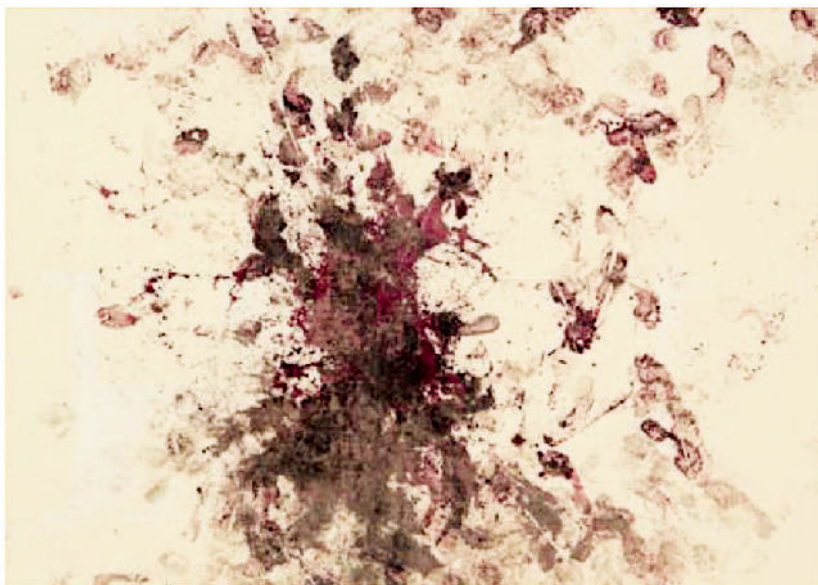


IMAGEN 8, Juan Carlos Franco. *Códigos Rituales Danza Tajín*, 2015. Grana cochinilla sobre manta. 270 cm X 250 cm.

El extracto de ácido carmínico fue preparado previamente, utilizando diferentes soluciones salinas (Sal marina y Alumbre de Metztitlán), y decantado varias veces hasta obtener un tipo de tintura densa, la cual fue fijada posteriormente.





IMAGEN 9. Juan Carlos Franco. Registro fotográfico Danza Ometéotl.

## Conclusión

La elección del color y su aplicación técnica han tenido y siguen teniendo mucha importancia para algunos artistas, mediante las cuales obtienen resultados simbólicos, perceptivos y conceptuales. Dicho de otra manera, la acción de pintar conlleva una serie de conocimientos que a veces, gracias a preferencias personales de los pintores, prácticas económicas, industriales y en ocasiones curatoriales, pasan casi imperceptibles; pero están ahí, en las obras de arte, mismas que ayudan a entender en alguna forma aspectos, técnicos, históricos, artísticos, incluso científicos, por ejemplo. Muchas veces se puede hablar del estilo y sello distintivo del artista, o se puede fechar, ubicar el espacio, el lugar, o como en esta ocasión, que nos facilita identificar el origen de los materiales utilizados, para trazar una línea de tiempo y así comprender mejor el uso artístico del colorante de la grana cochinilla mexicana.

Es importante no dejar de experimentar en el uso que se le puede dar a un material tan noble y de cualidades tan variadas, ya que sus aplicaciones tanto en el arte como en otras disciplinas y ciencias, pueden llegar a ser infinitas.

## Referencias

- ALZATE y Ramírez, José Antonio de. “Memoria, en que se trata del insecto grana o cochinilla, de su naturaleza y serie de su vida, como también del método para propagarla y reducirla al estado en que forma uno de los ramos más útiles del comercio”, en: *Gazeta de literatura*, Tomo III (26) México, 5 de febrero de 1794, pp. 199-259. <https://archive.org/stream/2172035R.nlm.nih.gov/2172035R#page/n65/mode/2up>.
- ARROYO Ortiz. “Aplicación de la grana cochinilla en algodón, henequén y lana” en Portillo, Liberato y Villegas, Ana Lilia. *Conocimiento y aprovechamiento de la grana cochinilla*. México, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad de Guanajuato, Universidad Simón Bolívar, Colegio de Posgraduados Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 13- 16.
- DAHLGREN, Barbro. *La grana cochinilla*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- DURANGO, Laura. “En busca de la raíces púrpuras de Mesoamérica”, en: *Del rojo al rosa mexicano en Artes de México*, (111), México, noviembre de 2013, pp. 32-35.
- FLORES-Alatorre Hernández Leticia, S. P. “La hemolinfa de grana cochinilla. Estudio citométrico”, en Portillo, Liberato y Villegas, Ana Lilia. *Conocimiento y aprovechamiento de la grana cochinilla*. México, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Nuevo

- León, Universidad de Guanajuato, Universidad Simón Bolívar, Colegio de Posgraduados Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 13-16.
- LÓPEZ Austin, A. “Los Ritos: un juego de definiciones” en *Arqueología Mexicana*, VI (34), México, noviembre-diciembre de 1998, p. 4-17.
- MAGALONI Kerpel, Diana. *Los colores del nuevo mundo*. México: The Getty Research Institute de Los Ángeles, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- MAGALONI Kerpel, Diana. y Falcón, Tatiana. “Pintando otro mundo: técnicas de pintura mural en las tumbas zapotecas”, en: *La pintura mural prehispánica en México*. Tomo III Oaxaca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 205.
- MENONVILLE, J. T. *Tratado del cultivo del nopal y de la crianza de la grana cochinilla precedido de un viaje a Guaxaca*. México, Mirada viajera, 1787.
- OLIVIER, G. “Nuestro vivir es la sangre”, en: *Del rojo al rosa mexicano* en *Artes de México*, (111), México, noviembre de 2013, pp. 11-17.
- ORTIZ, L. A. *Tintes naturales mexicanos* (2ª ed.). (D. G. (FAD), Ed.) México: Universidad Autónoma de México. 2014.
- PÉREZ, Sandi., Cuen, M. y Becerra, R.: “Nocheztli: el insecto del rojo carmín”, en: *CONABIO en Biodiversitas*, Año 6, (36), Ciudad de México, México, mayo de 2001, pp. 1-8.
- PORTILLO, Liberato. “Biogeografía de las cochinillas del carmín (hemíptera: Dactylopiidae): Impliaciones por abordar”, en Portillo, Liberato y Villegas, Ana Lilia. *Conocimiento y aprovechamiento de la grana cochinilla*. México, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad de Guanajuato, Universidad Simón Bolívar, Colegio de Posgraduados Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 123.

- RAMÍREZ Cruz, Arturo, y Llanderal Cazares, Celina. “Biología reproductiva de la hembra *Dactylopius coccus*” en Portillo, Liberato y Villegas, Ana Lilia. *Conocimiento y aprovechamiento de la grana cochinilla*. México, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad de Guanajuato, Universidad Simón Bolívar, Colegio de Posgraduados Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 13- 16.
- RICARDO, M. Z. “Gastronomía en clave rosa mexicano”, en *Del rojo al rosa mexicano*, en: Artes de México, (111), México, noviembre de 2013, p. 66-72.
- SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México, Porrúa, 2013, pp. 675-677.
- ULLOA, F. R. “La grana cochinilla: Tesoro de Nueva España”, en Portillo, Liberato y Villegas, Ana Lilia. *Conocimiento y aprovechamiento de la grana cochinilla*. México, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Universidad de Guanajuato, Universidad Simón Bolívar, Colegio de Posgraduados Universidad de Guadalajara, 2010, pp. 3-9.
- VELA, Enrique. “El nopal en México”, en Catálogo Visual en Arqueología Mexicana, edición especial (62), México, agosto de 2015, pp. 8-49.

## **Conferencias**

- Rojo Mexicano, 2014: Coloquio Internacional sobre Grana Cochinilla en el Arte. Museo del Palacio de Bellas Artes. Secretaría de Cultura de Morelos. Noviembre 11 a 14. México.
- ARROYO, Elsa, 2014. “Paños Labrados de Carmín en la Pintura Novohispana”, en, Rojo Mexicano. Coloquio Internacional Sobre Grana Cochinilla en el

- Arte. Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.
- Gayo, María Dolores, 2014. “El Uso de la Grana Cochinilla en la Pintura Española de los Siglos XVI y XVII”, en: Rojo Mexicano. Coloquio Internacional Sobre Grana Cochinilla en el Arte. Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.
- MAGALONI Kepler, Diana; 2013. “¿Cómo Leer un Códice?”, en: Ciclo de Conferencias ¿Cómo Leer un códice? Biblioteca José Vasconcelos. Ciudad de México.
- POTTIER, Fabien, 2014. “Cochinilla en el Códice Borbónico y Códices Mexicanos: De la Suposición a la Caracterización”, en: Rojo Mexicano. Coloquio Internacional Sobre Grana Cochinilla en el Arte. Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.
- LEONA, Marco, 2014. “Una nueva herramienta para el análisis de tintes: una visión detallada de la historia del uso de colorantes orgánicos rojos a través de espectroscopia Raman intensificada por superficies”, en: Rojo Mexicano. Coloquio Internacional Sobre Grana Cochinilla en el Arte. Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

## 8. Cambio de paradigma: las nuevas imágenes de culto

*María Esther Pacheco Medina*

*UAEH - Instituto de Artes*

### **La fuerza de la fe**

Se dice frecuentemente que la fe mueve montañas, y aunque esto puede parecer exagerado, lo cierto es que a la fe puede atribuirse a una gran cantidad de hazañas asombrosas. En las últimas décadas, la falta de oportunidades y la necesidad de acogerse a una fuerza que interceda por las múltiples necesidades de la gente, han propiciado la veneración de santos, que si bien no son nuevos, sí puede considerarse que sus cultos resurgieron. Uno de estos casos es el de san Judas Tadeo, cuya veneración ha tenido un gran auge en las últimas décadas, principalmente en el centro del país, donde no solo se le han construido numerosas capillas e iglesias, sino donde además se ha apropiado de uno de los templos más antiguos de la Ciudad de México, el de San Hipólito y San Casiano.

### **Iglesia de San Hipólito**

La historia de la iglesia de San Hipólito se remonta al siglo XVI, a los tiempos de la conquista de la Nueva España. En el mismo lugar donde los conquistadores

sufrieron la derrota conocida como *La Noche Triste*, comprendida entre el 30 de junio y el 1 de julio de 1520, se construyó una primitiva ermita para conmemorar la muerte de los caídos. Se atribuye su construcción a Juan Garrido, soldado que participó y sobrevivió a la mencionada batalla. Algunas fuentes<sup>1</sup> mencionan que su constructor fue Juan Tirado, hombre muy piadoso, devoto de san Acacio y de los diez mil mártires, quien empezó a recoger y enterrar los huesos de los soldados muertos para honrarlos como mártires de ese día.<sup>2</sup> Alfonso Toro, en su *Cantiga de las Piedras*, narra lo siguiente:

“[A]penas conquistada la ciudad, un negro esclavo que había venido en compañía de los conquistadores, llamado Juan Garrido, en recuerdo de los que allí habían perecido, y cumpliendo con un voto por haber escapado de la matanza, levantó en las cercanías de la actual iglesia de San Hipólito una ermita donde recogía los huesos de los mártires, dándoles piadosa sepultura y puso a tal ermita el nombre de los “Mártires”, por considerar que lo eran los españoles muertos por los mexicanos; ya que habían perdido la vida por introducir la fe católica en estas tierras.”<sup>3</sup>

Fray Agustín de Vetancourt afirmó que el fundador fue Juan Tirado y que mal les vino el título de mártires a quienes por codicia faltaron al valor. Menciona además que no queda nada ya de la añeja ermita.<sup>4</sup> Ciertamente es que no podrían considerarse mártires a los soldados muertos durante su retirada, pues muchos de ellos perecieron víctimas de su propia codicia

---

1 Hospital y convento de San Hipólito, en: Extractos de México Pintoresco, con referencia a la Crónica de Cervantes de Salazar, capítulo CXXIV.

2 Artemio De Valle Arizpe. *Por la vieja calzada de Tlacopan*. México, Ed. Diana. 1980, p. 182

3 Alfonso Toro. 1961. *La Cantiga de las Piedras*. México, Ed. Patria, pp. 71,72.

4 Fray Agustín de Vetancourt. Teatro Mexicano. Segunda Edición facsimilar. México. Editorial Porrúa. 1982, p. 143.

debido a que el peso de los tesoros robados les impidió salvarse y murieron ahogados en la segunda cortadura de la calzada de Tlacopan (Tacuba).

En la misma obra, Del Toro menciona que no puede precisarse la fecha de la construcción de la iglesia de San Hipólito, sin embargo, sí consta en los libros del cabildo y en una Real Cédula fechada en 1547, que la iglesia había sido puesta bajo el patrocinio de san Hipólito, por haberse ganado la Ciudad de México por los españoles el 13 de agosto, día en el cual la iglesia católica celebra el martirio de este santo. La primera iglesia que se edificó fue muy sencilla, se dedicó a san Hipólito y más tarde también a san Casiano, por celebrarse ambas fiestas el 13 de agosto. Esta pequeña iglesia tuvo una gran relevancia durante varios siglos debido a la fiesta del Pendón, pues era en este punto de la ciudad donde terminaba el paseo que recorría toda la calle de Tacuba, la cual se extendía desde la plaza hasta la ermita de San Hipólito.<sup>5</sup>

### **Paseo del Pendón**

Desde 1528, las autoridades de la Ciudad de México empezaron a conmemorar la toma de la ciudad con una fiesta que se conoció como Paseo del Pendón. En esta celebración el virrey, los tribunales y la nobleza a caballo, llevaban el estandarte con el cual Cortés entró a la Ciudad de México desde las Casas del Cabildo hasta la iglesia de San Hipólito. La fiesta comenzaba el día anterior, cuando los religiosos de esta iglesia recibían a la comitiva que asistía a las vísperas, la solemne misa y el sermón. La celebración incluía una gran cantidad de espectáculos y juegos como toros, escaramuzas, cañas y alcancías. Se lucían las mejores galas y se adornaban

---

5 Manuel Rivera Cambas. *México Pintoresco, Artístico y Monumental*. México, J. Felipe S. Pulido. Presbítero, 1880, p.12.



calles y balcones. Esta ceremonia siguió celebrándose hasta los primeros años de la guerra de independencia, aunque se debe precisar que con el tiempo la fiesta fue perdiendo relevancia; ya no se salía a caballo, sino en carruajes y en las últimas décadas del siglo XVIII, el virrey tuvo que imponer por orden de la Corte, una multa por quinientos pesos al caballero que siendo convidado y no estuviera impedido por enfermedad o causa justa dejara de concurrir, a pesar de esto el paseo siguió decayendo. En 1808 se celebró por última vez con cierto brillo. Las Cortes extraordinarias por decreto del 7 de enero de 1812, prohibieron el Paseo del Pendón, mandaron que continuara solamente la celebración religiosa. En abril de 1815, el rey Fernando VII dispuso que se renovara esta solemnidad tan antigua sin que la orden fuera acatada del todo, en 1816, el paseo se realizó en carruajes, lo que motivó el extrañamiento de la Corte. En 1818, se dejó a discreción del virrey lo que debía hacerse respecto del paseo, disposición que fue trasladada al ayuntamiento de la ciudad y otras corporaciones. La guerra de independencia canceló de manera definitiva esta celebración.<sup>6</sup>

El Paseo del Pendón tenía como finalidad celebrar la caída de la antigua Tenochtitlán y la fundación de la nueva Ciudad de México, en sus inicios reunió a los nobles y ofreció a los menos privilegiados una animada fiesta. Tan importante era esta celebración que el notable arquitecto novohispano José Damián Ortiz de Castro construyó en 1780, por cuenta propia, el blasón conmemorativo que se conserva en una de las esquinas del atrio de San Hipólito para obtener el grado de maestro mayor de la Ciudad de México. La ceremonia del Paseo del Pendón involucraba a toda la ciudad convirtiéndola en un lugar de lucidas celebraciones por dos días. Durante prácticamente todo el virreinato el ayuntamiento de la ciudad promovió

---

6 *Ibid.*, 399-401.

y gestionó la realización del Paseo, de acuerdo con un protocolo que incluía a otras corporaciones como la Iglesia, y demostraba claramente el posicionamiento político de los participantes.<sup>7</sup>



IMAGEN 1. Iglesia de San Hipólito y Blásón conmemorativo de la caída de Tenochtitlan. Fuente. *México Pintoresco, Artístico y Monumental*. Rivera Cambas, pp. 388.

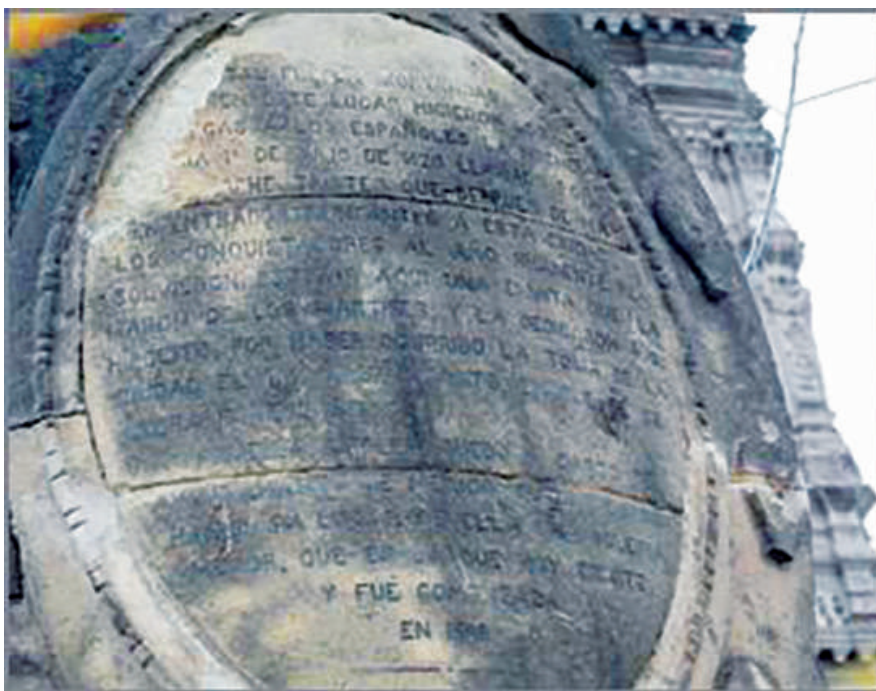
Con el paso del tiempo se ha olvidado el significado del monumento y la ceremonia de la que era testigo cada 13 de agosto. Actualmente, pasa desapercibido entre los varios puestos que obstruyen la entrada al viejo templo de San Hipólito. El medallón que corona el monumento, contiene una desgastada inscripción que narra la historia de este sitio.<sup>8</sup> Si bien el Paseo del Pendón no tenía ya razón de ser

---

7 Francisco Baca Plasencia. *El Paseo del Pendón de la Ciudad de México en el siglo XVI*, Tesis de Maestría. Universidad Iberoamericana, p. 3.

8 Tal fue la mortandad que en este lugar hicieron los aztecas a los españoles la noche (...) día

una vez consumada la independencia de México, al estar ligado con la celebración de la fiesta patronal de san Hipólito, el culto y la celebración de la fiesta de este santo también se vieron afectados. Las nuevas corrientes del pensamiento inspiradas en la Ilustración, se nutrieron de aspiraciones liberales que optaron por rechazar todo lo relacionado con el periodo colonial. En la actualidad pocos son los que recuerdan que san Hipólito es el patrono de la Ciudad de México y que el 13 de agosto se celebra su fiesta, su templo ha sido colonizado por un nuevo inquilino, que atrae numerosos y muy diversos seguidores a esta bella iglesia barroca.



1º de julio de 1520, llamado por (...) noche triste que después de haber entrado triunfantes a esta ciudad, los conquistadores al año siguiente resolvieron edificar aquí una ermita que llamaron de los mártires y la dedicaron a San Hipólito, por haber ocurrido la toma de la ciudad el día 13 de agosto, cuando se festeja a este santo. Aquella capilla quedó a cargo del ayuntamiento de México quien acordó hacer en el lugar de ella una iglesia mejor que es la que hoy existe y fue comenzada en 1599.



IMÁGENES 2 Y 3, José Damián Ortiz de Castro. 2: Medallón que corona el Blasón. 3: Inscripción del mismo. siglo XVIII. Iglesia de San Hipólito. Avenidas Hidalgo y Reforma, Ciudad de México. Fotografía de Ing. Héctor Nava Nájera.<sup>9</sup>

9 La inscripción aún puede leerse casi por completo, sin embargo, el medallón se encuentra muy deteriorado, está agrietado y ha perdido buena parte de los elementos que lo adornaban. Algunas plantas crecen entre sus grietas y se aprecia el alma de acero en uno de sus costados; ya no se distingue la forma del remate.

## **La iglesia barroca**

La primitiva iglesia, como muchas de las construcciones del siglo XVI, se hallaba casi en ruinas a finales del siglo XVI. El virrey decidió repararla en 1589 y que se construyera una capilla para los huesos de los mártires. Sin embargo, se procedió con tal lentitud a pesar de las recomendaciones de los virreyes y de la cédula real, que no fue hasta 1599 cuando se proyectó la nueva obra, la cual finalmente inició en 1602. El templo se hallaba en tan malas condiciones que, desde 1601, los hermanos de la caridad encargados de la asistencia del Hospital de San Hipólito habían adaptado una de sus salas para que sirviera como capilla. El templo de San Hipólito que hoy conocemos fue terminado en 1740 y se estrenó con gran fiesta muchos años después, el 20 de enero de 1777. Las imágenes más antiguas de esta iglesia la muestran con una sola torre campanario, la cual tiene la peculiaridad de mostrarse girada 45° respecto de la fachada. La base está revestida de hermosas ajaracas de influencia mudéjar. Actualmente la iglesia posee dos torres campanario. Una buena parte del atrio ha sido cubierta para alojar varios puestos en los que se venden imágenes de san Judas Tadeo y numerosos objetos relativos a su culto.



IMAGEN 4. San Hipólito. Siglo XVIII. Imagen: Alfonso del Toro. *La Cantiga de las Piedras*, p. 72.

En 1567, Bernardino Álvarez fundó el Hospital de San Hipólito para enfermos mentales, fue el primero en su tipo en América. Este fraile, junto con otros hermanos, fundó la congregación de Hermanos de la Caridad de San Hipólito, reconocida por el papa Inocencio XII como orden hospitalaria en 1700. Fue la primera orden religiosa mexicana.



## **Patronos de la Ciudad de México**

Durante el periodo virreinal, la sociedad novohispana estuvo inmersa en un sinfín de festividades que contribuyeron a la conformación del reino de la Nueva España. Entre las más vistosas estaban las fiestas patronales, cuyos gastos podían ser muy cuantiosos, la población contribuía adornando portales y balcones, luciendo sus mejores galas y participando en diversos juegos como loterías, toros, dados, etcétera. De acuerdo con la costumbre española, cada población tenía designado al menos un santo patrono, y aunque podía estar acompañado por algunos otros que podían haber sido nombrados en periodos de crisis, este seguía siendo el patrono oficial.

Al fundarse la Ciudad de México sobre las ruinas de la antigua capital mexicana, se nombró como patrono de la misma a san Hipólito, por celebrarse su fiesta el día de la toma de Tenochtitlán. San Hipólito fue un soldado romano del siglo III que custodiaba a los prisioneros cristianos, quienes lo convirtieron a su religión. Fue martirizado y despedazado al ser atado a dos caballos salvajes. El culto de san Hipólito mártir tuvo una gran difusión fuera de Roma y de Italia, debido a su asociación con san Lorenzo, santo muy célebre y venerado. Esto se debió, primero, al hecho de que san Lorenzo estuviera sepultado en un lugar próximo a la tumba de san Hipólito, y a que sus fiestas también son próximas en el calendario, el 10 de agosto la de san Lorenzo y el 13 la de san Hipólito. A finales del siglo IV, la devoción a san Hipólito se consolidó en diferentes lugares junto a la de Sixto II y san Lorenzo, en los célebres mosaicos de san Apolinar Nuevo en Rávena (Mediados del S. VI), algunas décadas después en los mosaicos de san Lorenzo en Verano. El culto está documentado también en África, donde una serie de inscripciones recuerda la deposición de reliquias de los tres santos, y donde el calendario de la iglesia de Cartago señala la fiesta de san Hipólito. La

fecha aparece también en el Oracional visigodo en España (Siglo VII) y más tarde en el calendario marmóreo de Nápoles.<sup>10</sup>

La iconografía de Hipólito refleja en la difusión y en las variantes, tanto el éxito de su culto como la variedad de las diferentes interpretaciones posibles en relación con la identidad del santo: mártir, escritor, carcelero. Es representado vestido como diácono, filósofo o soldado. Existe además preferencia por la representación de su martirio; se le suele representar acompañado de una lanza, espada, llaves de la cárcel. Esta iconografía fue común en Francia y Alemania, debido seguramente a la presencia de las reliquias del santo en la abadía de San Hipólito localizada en Alsacia. En la Italia renacentista se le representa junto a san Lorenzo en el momento de recibir el bautismo, también muy joven, con ricas vestiduras y con la palma del martirio.

La fiesta de san Casiano también se celebra el 13 de agosto. Casiano ha pasado a la historia como un maestro de Imola (S. III o IV) que se negó a adorar a los dioses romanos y como castigo ante esta falta fue torturado hasta la muerte por sus pequeños alumnos. Bartolomeo di Trento menciona en su obra *Agnello di Ravena* (S.IX), la catedral construida sobre la tumba de san Casiano situada al poniente de la ciudad de Imola en las proximidades de la vía Emilia. Todo el conjunto fue derribado en el siglo XIII, las reliquias del santo fueron depositadas en la nueva catedral que se le dedicó al santo en el centro de la ciudad de Imola. Como sucede con frecuencia en las hagiografías, la historia del martirio de san Casiano parece originarse en antiguos relatos como las “Pasiones de san Artemio de Pozzuoli” y “san Marcos de Aretusa”. El Papa Símaco le dedicó un altar en el mausoleo de san Andrés, en el lado sur de la Basílica Vaticana. A mediados del siglo V existía una capilla votiva en su honor en la diócesis ambrosiana, se

---

10 Diccionario de los Santos. Vol. I, pp. 1034.



difundió tanto su culto que durante el Medievo se le dedicaron catorce iglesias y un altar. El Papa León III (795-816) realizó una generosa donación al monasterio de San Casiano en Roma. San Casiano es representado como maestro, mártir y obispo, también se le representa siendo martirizado por sus alumnos. El templo referido se dedicó a ambos santos y sus imágenes se colocaron en el altar mayor. Tanto san Hipólito como san Casiano, están vestidos como soldados y portan la palma del martirio y sus atributos; san Hipólito, una espada y san Casiano un pergamino.



IMÁGENES 5 Y 6. 5: Anónimo, San Hipólito. Escultura, siglo XVIII. 6: Anónimo. San Casiano. Escultura, siglo XVIII. Altar Mayor, iglesia de San Hipólito, Ciudad de México. Fotografías de María Esther Pacheco Medina.

Aunque san Hipólito fue el primer patrono de la Ciudad de México, de acuerdo con la costumbre de la época, la ciudad contó con varios patronos, llegó a tener hasta trece,<sup>11</sup> pues al igual que en España, estos eran nombrados para combatir los males que azotaban a las ciudades: plagas como la peste, tormentas, inundaciones, incendios y temblores. Nuestra Señora de los Remedios fue nombrada patrona de la capital durante el siglo XVI. San Gregorio fue nombrado patrono de la Ciudad de México en 1604, para ayudar a remediar los problemas ocasionados por las inundaciones; san Nicolás Tolentino fue nombrado patrono en 1611 para combatir los temblores; santa Teresa de Jesús fue nombrada en 1618; san Felipe de Jesús, quien había muerto en 1599 en Japón, fue nombrado patrono en 1629, aunque en aquel entonces era solo beato; en 1630, los dominicos consiguieron que su fundador fuera nombrado también patrono de la Ciudad de México; en 1638 se nombró a san Isidro Labrador, en 1660 a san Francisco Javier;<sup>12</sup> san Bernardo fue nombrado en 1699 (por la epidemia de cólera de 1692), en 1723 se nombró a san Antonio Abad; en 1732 a san José (para combatir los temblores) y finalmente en 1737 se nombró a Nuestra Señora de Guadalupe patrona de la ciudad. Los criterios para nombrar a los patronos eran diversos, se nombraban de acuerdo con el calendario; en ocasiones, cuando alguna calamidad azotaba a la ciudad, se hacía un sorteo, se colocaba en una urna los nombres de los santos y en la otra un solo papel que designaba al santo como patrono; en algunas otras ocasiones se nombraba porque el santo había sido designado patrono en otros lugares (santa Rosa de Lima), por conseguirse alguna reliquia o por considerarse muy milagroso. También es cierto que a menudo tenía que ver con imitar lo que se hacía en la Metrópoli como en el caso de santa Teresa, quien una vez que fue

---

11 Pierre Ragon. *Los Santos Patronos de las Ciudades del México Central (Siglos XVI y XVII)*.

12 San Francisco Xavier, santo taumaturgo (santo anti-pestes). Misionero, fundador de los jesuitas.

designada en España como patrona de la fe por voluntad del rey, fue elegida la patrona de la Ciudad de México y de Puebla.

Las fiestas patronales ocasionaban grandes gastos a la ciudad, la cual destinaba al menos un 15% de su presupuesto para su celebración.<sup>13</sup> Lo costoso de las celebraciones provocó que muchos de los santos no fueran celebrados de manera continua, además, si el santo no cumplía con su parte del trato: ayudar a remediar los males, los pobladores podían dejar de celebrar su fiesta. Desde 1630, Roma intentó controlar la regularidad de las elecciones de los santos patronos. En la Nueva España, a partir de 1771, el visitador Gálvez suprimió varios patronatos para reducir gastos. A partir de la designación de la Virgen de Guadalupe como patrona de todo el Reino de la Nueva España en 1747, la población dejó de ponerse bajo la protección de nuevos santos.

### **Las imágenes de san Hipólito**

Durante siglos, la iglesia de San Hipólito, alojó en su altar mayor las imágenes de san Hipólito, san Casiano y san José. En su fachada, en el segundo cuerpo, se puede apreciar la imagen de san Hipólito, flanqueado por las de san Antonio Abad y san Antonio de Padua; en el tercer cuerpo está colocada una imagen de san José con el niño Jesús en brazos. Las imágenes han sufrido el paso del tiempo, se encuentran muy deterioradas, sobre todo la de san José, que es poco reconocible. Este hermoso templo barroco de mediados del siglo XVIII estuvo a cargo de los padres Paulinos, después de la Iglesia Diocesana, y finalmente en 1892 fue entregado a los misioneros claretianos. Los misioneros remodelaron el templo y volvieron a abrirlo al culto en 1893. La iglesia ha sufrido varios cambios a través de su larga historia.

---

13 Pierre Ragón. *Op. cit.*, p.16.



IMÁGENES 7 Y 8. San Antonio Abad (izquierda) y san Hipólito (derecha). Fachada principal de la iglesia de San Hipólito. Siglo XVIII. Fotografías de María Esther Pacheco Medina.

El padre Camilo Torrente, incansable misionero claretiano, fue el primero en ocuparse de la comunidad silente. En 1904 tuvo la intención de fundar una escuela para sordomudos; sin embargo, los enfrentamientos armados y los disturbios suspendieron la labor de los misioneros. Durante los enfrentamientos de la decena trágica, la cúpula y los vitrales del templo resultaron dañados, por lo que la iglesia estuvo cerrada hasta 1919. La guerra cristera también cerró las puertas de este templo, que volvió a abrirse en 1929. En 1931 el templo fue declarado monumento nacional. En 1955, cerca del templo se fundó la Escuela para Sordomudos y se construyó una capilla dedicada a san Judas Tadeo, en el espacio que quedaba detrás del púlpito. En 1974, los restos de los conquistadores

fueron reubicados y en 1982, los misioneros trasladaron la imagen de san Judas Tadeo al altar mayor.<sup>14</sup> Desde entonces la iglesia de San Hipólito es reconocida como la iglesia de San Judas Tadeo y en esta se dan cita cada 28 del mes, cientos de personas. Sin embargo, no puede decirse que solamente en este día se concentre una gran multitud en este templo, pues lo cierto es que permanentemente está lleno de fieles que esperan la intercesión de este santo taumatúrgico.

## **San Judas Tadeo**

San Judas Tadeo ha sido nombrado, extraoficialmente por supuesto, patrono de las causas difíciles o imposibles. En el santoral católico existen otros santos que han sido vinculados con la consecución de las causas difíciles, santa Rita y san Expedito. Sin embargo, actualmente, no son numerosos los devotos de estos santos. Fue el siglo XIV, cuando santa Brígida de Suecia manifestó que debían pedirse gracias por intervención de san Judas Tadeo. Este santo es patrono de la iglesia de Armenia.

San Judas Tadeo permaneció durante mucho tiempo en un segundo plano, diversas investigaciones mencionan que esto puede deberse a que su nombre irremediamente remite al de Judas Iscariote. Las fuentes antiguas lo mencionan aclarando siempre que no se trata del discípulo que traicionó a Jesús (no el Iscariote). San Judas Tadeo se conoce también como el trinomio, pues se le conoce con tres nombres diferentes. Judas, que en hebreo significa “alabanzas sean dadas a Dios”; Tadeo que en arameo significa “valiente para proclamar su fe” (valiente hombre de pecho robusto), y Lebbeo, como se le nombra en el Evangelio de san Mateo, “hombre de corazón tierno”. También se le conoce como Judas de Santiago. Judas Tadeo era hijo de Cleofas y de María de Cleofas,

---

14 [Zócalo.com.mx/](http://Zócalo.com.mx/) Leticia Espinosa. *San Judas Tadeo: Patrono de lo imposible*.

hermano de Santiago el menor y uno de los doce discípulos de Jesucristo. Se le atribuye la Epístola de Judas, en la que se lee: “Judas, siervo de Jesucristo y hermano de Santiago, a los amados en Dios Padre, llamados y conservados en Jesucristo: la misericordia, la paz y la caridad abunden más y más en vosotros”. Esta epístola exhorta perseverar en la fe en Cristo y en el amor de Dios, venciendo las tentaciones del pecado.

Se estima que san Judas Tadeo nació alrededor del año 1 en Qana, Galilea, territorio gobernado por Roma en ese entonces, y que murió en el año 62 en Suamir, Persia. Es un santo venerado por las iglesias: católica, católicas orientales, ortodoxa, anglicana y copta. Se celebra su fiesta el 28 de octubre, día en que también se festeja a san Simón el Cananeo, llamado también Simón el Zelote. san Judas fue uno de los doce apóstoles y estuvo durante la última cena. En el Evangelio de san Juan (12:22) está escrito: “Díjole Judas, no el Iscariote: Señor, ¿qué ha sucedido para que hayas de manifestarte a nosotros y no al mundo? Respondió Jesús y les dijo: Si alguno me ama guardará mi palabra, y mi Padre le amará, y vendremos a él y en él haremos morada”. Son pocas las referencias históricas sobre san Judas Tadeo, y a menudo se le confunde con Tadeo de Edesa, esto es evidente en sus efigies, pues se le suele representar portando en su pecho una imagen de Jesús, que representa el mandylion que el apóstol Tadeo llevó al rey Abgar V en Edesa y que sirvió para sanarle. En el Evangelio de san Lucas (10:1) se menciona lo siguiente: “Después de esto, designó Jesús a otros setenta y dos y los envió de dos en dos, delante de sí, a toda ciudad y lugar donde Él había de venir, y les dijo: La mies es mucha y los obreros pocos; rogad, pues, al amo mande obreros a su mies (...).”

Por medio de la tradición occidental se sabe que san Judas Tadeo evangelizó la Mesopotamia y se reunió después con Simón *el Cananeo*; juntos predicaron

varios años en Persia (Armenia) y fueron martirizados en Suamir. La tradición católica cuenta que al llegar ambos a esta ciudad fueron sorprendidos por dos hechiceros que les exigieron adorar a sus dioses, al negarse a hacerlo fueron sentenciados a muerte. A san Simón lo martirizaron cortándolo por mitad con una sierra; mientras que a san Judas le aplastaron la cabeza con una maza y después lo decapitaron. Las hagiografías cuentan que los restos de ambos apóstoles fueron rescatados por el rey Acab de Babilonia y posteriormente fueron trasladados a Roma. En el año 800 el Papa León III, entregó al emperador Carlomagno reliquias de ambos santos. Una parte se colocó en la basílica de San Pedro y otras fueron llevadas a la basílica de San Saturnino en Toulouse.

La Biblia de Jerusalén considera que el Judas autor de la epístola que lleva su nombre y quien se nombra a sí mismo hermano de Santiago en el versículo 1 no es uno de los doce apóstoles de Jesús, pues en el versículo 17 de la mencionada carta, nombra a los apóstoles sin incluirse entre ellos. A pesar de esto, la mayoría de las fuentes aceptan a san Judas Tadeo como hermano de Santiago y discípulo de Jesús.

A san Judas Tadeo se le suele representar portando una maza, un hacha o una espada, atributos que se identifican con su martirio. Debido a que también se le ha identificado -y confundido- con el mensajero que llevó al rey Abgar V de Edesa, una imagen de Jesús, se le representa también con un medallón. Se le representa además con la llama sobre la cabeza y con un pergamino en la mano, también puede llevar como atributo la palma de los mártires. (Maza, alabarda, hacha, cimitarra, medallón, llama, rollo y crisoprasa). Los colores de su vestimenta también suelen ser distintos, en México aparece actualmente vestido con una túnica blanca y un manto verde, en el pecho porta el medallón con la imagen de Jesús y sobre su cabeza lleva la llama del Espíritu Santo. La



representación adoptada para este santo es errónea, sin embargo, ha sido aceptada por el grueso de la población y no se comercializan otras imágenes a pesar de la notable diferencia con la que se encuentra en el altar mayor del templo de San Hipólito. Es muy evidente además el parecido con las imágenes de Jesús, lo que podría haber contribuido a la aceptación de esta representación.



IMAGEN 9. Anónimo. San Judas Tadeo. Escultura, siglo XX. Altar Mayor, iglesia de San Hipólito, Ciudad de México. Fotografía de María Esther Pacheco Medina.

### **Devoción a san Judas Tadeo**

A principios del siglo XIII, los dominicos empezaron a trabajar en Armenia. Existía en ese entonces una importante devoción a san Judas Tadeo por parte de los cristianos católicos y de los ortodoxos, esta perduró en la región hasta que



fueron expulsadas las minorías cristianas. Desde allí la devoción se trasladó a Europa, particularmente a Italia y España; el trabajo de artistas como el Greco, Zurbarán y Ribera dan cuenta de esta. Sin embargo, otros artistas como Van Dyck y Georges de la Tour también plasmaron la imagen de este santo en sus lienzos.

En América la devoción a san Judas Tadeo surgió a finales del siglo XIX, en Colombia, la iglesia del Santuario de Antioquia lo escogió como su patrono en 1892, a pesar de que algunos feligreses no estaban de acuerdo porque lo confundían con Judas Iscariote. En la Ciudad de México, a mediados de la década de los sesenta, se dedicó una capilla a san Judas Tadeo en el norte de la ciudad, en la colonia Lindavista. Posteriormente, como ya comentamos, en el altar mayor de la iglesia de San Hipólito se colocó una imagen de este santo. Muchas ciudades del centro del país han dedicado capillas a san Judas Tadeo. En el estado de Hidalgo existen varias parroquias con esta advocación, en Pachuca, Tulancingo, Tizayuca y Tolcayuca, además de muchas otras capillas. La imagen del santo se ha colocado también en los altares y capillas de numerosas iglesias. (Ventoquipa, Huasca, Santiago, Cuautepec, Real del Monte). En España, en el año 2002, se fundó la primera Cofradía de San Judas Tadeo en Calahorra (La Rioja) y poco después la de isla Cristina (Huelva).

Aunque la devoción a san Judas Tadeo fue auspiciada al principio por los hermanos claretianos en la capital del país, esta ha crecido tanto que actualmente únicamente es superada por la devoción a la Virgen de Guadalupe. En torno a la imagen de san Judas Tadeo se ha agrupado una gran cantidad y variedad de fieles, que cada día 28 se dan cita en san Hipólito y en las distintas iglesias que guardan la imagen del santo. Han surgido extraños rituales como los de llevar las imágenes del santo, en ocasiones de gran tamaño, en peregrinación hasta las puertas del templo. Estas peregrinaciones como las de la guadalupana se realizan

a pie y también en bicicleta. Se ha establecido que cuando se visite por primera vez el templo o se den las gracias por un favor obtenido, la gente obsequie oraciones para este santo. En los puestos que rodean el templo es posible adquirir una gran cantidad de objetos que van desde oraciones impresas hasta camisetas y llaveros con la imagen del santo. La devoción de este santo se ha extendido de manera extraordinaria debido a que se le considera muy milagroso y son muchas las personas que han dado testimonio de los milagros realizados por este santo.

### **Consideraciones finales**

En este emblemático lugar, San Hipólito, donde tuvo lugar el último triunfo de una civilización, elegido para conmemorar el día en que cayó la Gran Tenochtitlán, una vez más, el viejo paradigma es sustituido por uno nuevo que responde a las necesidades que imperan en esta gran metrópoli. Una vez más se ha elegido de manera popular un nuevo patrono para combatir la desesperanza, la falta de oportunidades y la inseguridad, que asolan a la capital y a toda la zona que la circunda.

Lo que sucede en San Hipólito es extraordinario: en pleno siglo XX, un santo que en ese entonces no tenía ninguna relevancia en el país, saltó a un primer plano sin que hasta la fecha pueda explicarse cómo sucedió. Como en otros casos, los milagros atribuidos y la fe de la gente han contribuido a la difusión del culto, no podríamos decir que se trata de un caso único, pues en otros santuarios como el de la Virgen de Juquila, la Virgen de San Juan de los Lagos, la de Zapopan, el Señor de las Maravillas, etcétera, se producen fenómenos similares. Sin embargo, el presente caso resulta aún más interesante por el hecho de que este santo colonizó un antiguo templo cuyos santos permanecían en el olvido. En el caso de los otros santos mencionados, fueron objeto de la construcción de iglesias y templos que

se han convertido en lugares de peregrinación.

Este trabajo es una reflexión sobre el cambio de paradigma enfocado a las imágenes de culto, y en específico a los santos patronos del templo de San Hipólito. Los cambios son producto de la conjunción de diversos factores que inciden en las preferencias de la población, como veíamos al principio, los patronos tenían entre sus funciones solucionar o ayudar a remediar los males que sufrían las poblaciones. Cuando las oraciones y las procesiones no funcionaban, los santos podían ser dejados de lado (“castigados”) y en su lugar podían nombrarse otros que se consideraran más efectivos.

Sin embargo, en el caso de la iglesia de San Hipólito, no se trata únicamente del cambio de advocación o de devoción que profesen los creyentes que asisten a este templo, sino también se relaciona con los cambios políticos que se gestaron a principios del siglo XIX. Un santo patrono cuya fiesta se celebraba el mismo día en que los conquistadores tomaron la Ciudad de México, pasaba a ser políticamente incorrecto, una vez que el país consiguió su independencia. La celebración de su fiesta estuvo siempre ligada al Paseo del Pendón, ceremonia en la que se ratificaba la lealtad al rey de España. San Hipólito no pudo conservar el favor de los fieles.

Más allá de la parte externa, de cambiar lámparas viejas por nuevas (unos santos por otros), lo relevante del cambio de paradigma y de las manifestaciones extremas de devoción, lo que encubre toda esta parafernalia es la inmensa sensación de desamparo que envuelve al ser humano. La certeza de necesitar de una fuerza superior que interceda para lograr objetivos inmediatos que parecen imposibles. Si bien es cierto que han existido desde hace tiempo los patronos de las causas imposibles, como ya se ha mencionado, también es igualmente cierto que la devoción a san Judas Tadeo ha rebasado con creces cualquiera otra que pudo haberlo antecedido.

De acuerdo con Weber<sup>15</sup> la religión salvadora encuentra sus mayores adeptos entre las clases menos privilegiadas y en las que la necesidad de obtener respuesta a sus plegarias está inmersa en el ámbito de lo sobrenatural, de lo milagroso. En el caso de la devoción a san Judas Tadeo, la variedad de sus adeptos constituye en sí misma un fenómeno *sui generis* que atrae la atención de diversas disciplinas como la antropología social, que encuentra en esta diversidad un nuevo simbolismo. El presente trabajo también evidencia el hecho de que los lugares pueden adquirir nuevos significados que sustituyen totalmente los viejos paradigmas. Tal vez el mundo actual requiere de nuevos santos con mayores poderes que ayuden a vencer la desesperanza y proporcionen consuelo a una sociedad falta de valores.

## Referencias

- BACA Plasencia, Francisco. *El Paseo del Pendón de la Ciudad de México en el siglo XVI*, Tesis de Maestría. Universidad Iberoamericana. 2009.
- CERVANTES de Salazar, Francisco; Edición de Manuel Magallón. *Crónica de la Nueva España*. Edición digital basada en la de Madrid, Atlas, 1971.
- DE VALLE Arizpe, Artemio. *Por la vieja calzada de Tlacopan*. México, Ed. Diana. 1980.
- DE VETANCURT, Fray Agustín de. *Teatro Mexicano. Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México*. México, Ed. Porrúa. 1982.
- DÍAZ del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de las cosas de la Nueva España*. México, Ed. Espasa-Calpe Argentina, S.A. Colección Austral. 1955.
- ESTEVA, Adalberto A. 1905. *México Pintoresco. Antología de artículos descriptivos del país*. México. Tip. Y Lit. La Europea de J. Aguilar Vera y Compañía, S en C., González -Obregón, Luis. 1909. *México viejo y*

---

15 Weber, Max. *Sociología de la religión*. México, Ed. Colofón. 2010, p. 21.

- anecdótico*. París-México. Librería de la viuda de C. Bouret.
- LEONARDI, C., Riccardi, A y Zarri, G. *Diccionario de los Santos*. Volumen I. Madrid, Centro Iberoamericano de Editores Paulinos (CIDEP). 1998.
- RAGÓN, Pierre. *Los Santos Patronos de las ciudades del México Central (Siglos SVI y SVII)*. Universidad de Rouen, Edición Digital. 2002.
- RIVERA Cambas, Manuel. *México Pintoresco, Artístico y Monumental*. México, J. Felipe S. Pulido. Presbítero. 1880.
- TORO, Alfonso. *La Cantiga de las Piedras*. México, Ed. Patria. 1961.
- VETANCURT, Fray Agustín. *Teatro Mexicano*. Segunda Edición facsimilar. México. Editorial Porrúa. 1982.
- WEBER, Max. *Sociología de la religión*. México, Ed. Colofón. 2010.
- [www.zocalo.com.mx/seccion/.../san-judas-tadeo-patrono-de-lo-imposible](http://www.zocalo.com.mx/seccion/.../san-judas-tadeo-patrono-de-lo-imposible). 15/10/2015.
- [www.treccani.it/enciclopedia/agnello-di-ravenna](http://www.treccani.it/enciclopedia/agnello-di-ravenna). 15/10/2015.
- [www.exconventosanhypolito.com/web/15/10/2015](http://www.exconventosanhypolito.com/web/15/10/2015).

## 9. Documentando la historia reciente de la investigación en educación musical: Roger P. Phelps (1920-2014)

IRMA SUSANA CARBAJAL VACA  
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

*History is “actually a bridge connecting the past with the present and pointing the road to the future.”*  
(Allan Nevins en Phelps, 1980: 121).

Documentar información sobre aquellos pensadores que han contribuido en la comprensión del campo de conocimiento que ocupa a los académicos, es una vertiente posible en la *Perspectiva Histórica del Arte*. Aquí se presenta una breve semblanza del musicólogo estadounidense Roger P. Phelps, cuyas contribuciones se valoran como un sólido punto de partida para los investigadores de la educación musical.

El legado más reconocido de Roger P. Phelps, finado en diciembre de 2014, es *Una Guía de Investigación en Educación Musical (A Guide to Research in Music Education)*. Este trabajo, publicado por primera vez en 1969 y reeditado por quinta ocasión en 2005, se ha convertido en una valiosa referencia tanto

para los investigadores del campo de los Estados Unidos y Europa, como de Latinoamérica.

Con la intención de conocer al autor y desvelar la postura epistemológica de Roger P. Phelps, se presenta: 1. Los principales datos biográficos del autor y algunos extractos de sus obras. Como interés central de este documento; 2. Un panorama temático de la *Guía de Investigación en Educación Musical*, y 3. Un apartado de Puntos Suspensivos... que podrá ampliarse mediante comprensiones sucesivas del campo.

### **Vida y obra de Roger P. Phelps**

Este apartado no tiene la pretensión de realizar una historia de vida, sino desvelar la postura epistemológica de Roger P. Phelps a través de los datos biográficos encontrados y el análisis de sus obras. No fue posible profundizar en la vida del autor porque existe poca información disponible en Internet y el intento por contactar a familiares por medio de las redes sociales, hasta ahora, no ha rendido frutos.

Roger P. Phelps nació en Batavia –población situada en el estado de Nueva York, con poco más de dieciséis mil habitantes– el 6 de septiembre de 1920 y murió el 3 de diciembre de 2014. El obituario publicado por la casa funeraria lo describe como un esposo, padre, abuelo y hermano cariñoso. El doctor Roger P. Phelps se dedicó a la formación de profesionistas en Educación Musical en la Universidad del Sur de Mississippi. Fue profesor emérito de Música y Educación Musical en la Universidad de Nueva York (*New York University*<sup>1</sup>) y miembro académico de la Escuela Steinhardt de Cultura, Educación y Desarrollo Humano<sup>2</sup>

---

1 Departamento de Música de la Universidad de Nueva York: <http://music.as.nyu.edu/page/home>.

2 Steinhardt School of Culture, Education and Human Development: <http://steinhardt.nyu.edu/>.

en la misma universidad.

Después de jubilarse trabajó como coordinador de un voluntariado en Carolina del Norte. Como miembro fiel de la Iglesia Bautista del Norte Cary (Carolina del Norte), desempeñó actividades como diácono, administrador, maestro de la escuela dominical, organista y director musical junto con su esposa Mildred. En 2009 recibió un premio del gobernador como reconocimiento a las actividades que enriquecieron la vida de muchas personas.

En 2010, Phelps se mudó a Bristol, Virginia, donde vivió con su hijo y nuera hasta su muerte. Como admirado veterano de la Segunda Guerra Mundial, la ceremonia luctuosa incluyó ritos militares de la Guardia de Honor de Veteranos *Highlands* y de la Guardia Nacional de Virginia. Se solicitó a los asistentes que, si deseaban realizar alguna contribución en su memoria, en lugar de flores, realizaran donativos a la Iglesia Cristiana, al fondo de Becas de Cary-Kildaire Rotary Club Bill Phelps Memorial, al Hospicio Caris, entre otras instituciones de beneficencia (Farris, 2014) apoyadas por Phelps.

Este espíritu generoso de Roger P. Phelps se reconoce también en la manera como argumentó las necesidades educativas que él consideraba indispensables y en la calidad de las aportaciones en los foros en los que participó.

Entre las obras disponibles en Internet se encontró un documento que data de 1966, otro de 1975 y otro más de 1978. El documento principal que motivó este trabajo es la *Guía de Investigación en Educación Musical* en sus cinco ediciones: 1969, 1980, 1986, 1993 y 2005. Aquí se presenta una breve síntesis de cada uno de ellos:



## **Conferencia Nacional para el Mejoramiento de la Eficacia de la Supervisión Estatal de la Música (1966)**

En este documento, publicado en 1966, Phelps sintetizó los resultados de la conferencia realizada el 1 de diciembre de 1965, como resultado de una investigación apoyada por el Programa de Investigación Cooperada de la Oficina de Educación y del Departamento de Salud, Educación y Bienestar. Se debatieron las propuestas de los 32 delegados estatales de los Estados Unidos de Norteamérica, con el propósito de conformar el nuevo *currículum* musical y de delinear las oportunidades de investigación del campo.

Se reportó un incremento en el consumo estadounidense de artículos relacionados con la música, tales como instrumentos y discos, hecho valorado como paradójico al asociarlo con la disminución de programas de música en el currículum escolar, lo cual se señala como fuente de afectaciones negativas en la formación profesional de futuros músicos. Asimismo, se destacaron avances obtenidos gracias a las medidas de intervención de los gobiernos y de fundaciones privadas, con lo que se logró elevar el estatus de la música en el país.

Entre los supervisores estatales se encuentra la participación de Carroll A. Rinehart del Tucson, Arizona, quien dedicó su exposición al análisis de la educación primaria. Mediante el relato de una experiencia al escalar una montaña, Rinehart ejemplificó los retos a vencer en la educación.

Nos enfrentamos a una sociedad mundial en la que la mayor constante es el cambio. Con la evolución de la tecnología moderna, el cambio está llegando cada vez con mayor rapidez. Este cambio trae consigo muchas ventajas para nuestra sociedad; esto también requiere que echemos una mirada honesta a nuestra sociedad y sus necesidades, y cómo los distintos organismos dentro de la sociedad pueden funcionar mejor para el bien de

esa sociedad.<sup>3</sup>

En otro apartado, se cita la declaración del doctor Leland Jacobs<sup>4</sup>, realizada en la Convención del Fondo Nacional de las Artes (NEA<sup>5</sup>) de 1965:

El nuestro es, por encima de todo, un tiempo marcado por la búsqueda de la dignidad humana –La dignidad humana de las naciones en desarrollo, para los desposeídos económicamente, para los grupos con desigualdades que han de ser aniquiladas, para todos los individuos [...]. El papel del maestro de las artes y las humanidades es enseñar con prácticas que encuadren la intención y naturaleza del contenido. El maestro tiene que estimular el pensamiento, construir sobre la divergencia en el pensamiento, y el desarrollo de los críticos y creadores en lugar del de los regurgitadores e imitadores.<sup>6</sup>

Estos discursos, pronunciados por Rinehart y Jacobs hace medio siglo, gozan de tal vigencia, que pareciera que el tiempo se hubiera detenido. Rinehart destacó las habilidades de comunicación –en su sentido técnico– como uno de los más

---

3 Original: “*We are confronted with a world society in which the greatest constant is change. With the evolvement of modern technology, change is coming with ever increasing rapidity. This change brings with it many advantages to our society; it also requires that we take an honest look at our society and its needs, and how the various agencies within the society can best function for the good of that society*” (Rinehart en Phelps, 1966: 12).

4 Leland Jacobs (1907-1992) Profesor emérito estadounidense; experto en educación.

5 *National Endowment for the Arts*.

6 Original: “*Ours is, above all else, a time marked by quest for human dignity –human dignity for developing nations, for the economically deprived, for groups with inequities to be wiped out, for all individuals. It is the role of the teacher of the arts and humanities to teach with practices that square with the intent and nature of the content. The teacher needs to stimulate thought, build upon divergence in thinking, and develop critics and creators rather than regurgitators and imitators*” (Leland Jacobs 1965 en Phelps 1966: 13)

fantásticos avances de la era. Mencionó el satélite Telstar, puesto en órbita en 1962, como una de las grandes oportunidades para poner en comunicación a los pueblos del mundo. Se reflexionaba ya en ese tiempo en cómo estar preparado para los grandes cambios.

En la declaración de Jacobs se observa la necesidad de una concepción humanista capaz de lograr la igualdad humana a través de pensamiento crítico y creativo. Se encomienda esta gran tarea a los educadores del arte.

No se puede dejar de lado el énfasis que Rinehart da a la razón de ser de la escuela o de cualquier institución social, la cual concebía como un laboratorio en el que el enfoque principal de la educación debía ser el conocimiento del propio individuo y no en el de los contenidos de las asignaturas.

¿Cuál es el propósito más básico para el que existe una escuela o cualquier institución social? No es solo para enseñar música, el arte, la aritmética, la lectura o cualquier otro tema, materiales orientados a la materia. Desde la cima de mi montaña veo el diseño de la escuela como un laboratorio en el que el individuo puede interactuar con su medio ambiente, y por medio de la interacción, encontrarse a sí mismo.<sup>7</sup>

Respecto de la educación musical en secundaria, Maurice C. Whitney, de Glens Falls, New York, presentó las tendencias de la época en el currículum musical de secundaria. Destacó los conceptos de la innovación y uso de tecnología (*media*) en las prácticas educativas. Ya en este tiempo se expresó la inconformidad por el bajo lugar, en importancia, que ocupaba la educación musical en relación con otras asignaturas.

---

<sup>7</sup> “What is the most basic purpose for which a school or any social institution exists? It is not just to teach music, art, arithmetic, reading or any other subject matter oriented materials. From the top of my mountain I see the design of the school as a laboratory wherein the individual can interact with his environment, and through the interaction, find himself” (Rinehart en Phelps, 1966: 13).

Las tendencias que documentó Whitney fueron flexibilidad en las clases, mayor apreciación de las posibilidades de los medios de comunicación en la enseñanza de la música, creciente convicción de que la música es un elemento importante de la educación, comprensión de que la representación (*performance*) es un medio para la apreciación, y mayor preocupación por los aficionados musicales y por los creadores de políticas educativas y musicales que no son artistas, así como también por los creadores de música profesionales.<sup>8</sup>

En este escrito se analizó la necesidad de mejorar el trabajo de los supervisores educativos, para lo cual se consideró necesario contar con investigación concreta en educación musical, especialmente mediante la metodología de investigación-acción.

De acuerdo con los resultados de esta conferencia, la investigación habría de tener impacto en la evaluación del proceso de aprendizaje de la música, en la evaluación del maestro, en el desarrollo de una relación maestro-alumno deseable y en la comprensión del proceso creativo inherente a los programas destacados de la educación musical.<sup>9</sup>

### **La psicología de la Música y su literatura (Phelps, 1975)**

En Phelps se reconoce un especial interés por la formación de investigadores y por contribuir a las explicaciones educativas de la música. Así lo demuestra el artículo “The Psychology of Music and its Literature”. Esta contribución apareció en la revista *College Music Symposium*<sup>10</sup> en 1975. Phelps realizó una

---

8 Whitney en Phelps, 1966: 30.

9 Phelps, 1966: 94, 100.

10 Primera revista del *College Music Society*, cuya primera edición es de 1961. Se incluyen artículos históricos, reseñas de libros y grabaciones, reportes de eventos musicales, así como discusiones sobre el currículum y metodologías de enseñanza.

revisión de los textos existentes en relación con la psicología musical, ciencia en la que se apoyaron los primeros estudios para explicar las aptitudes musicales. Así pues, documentó desde la primera prueba estandarizada aplicada por Seashore en 1919<sup>11</sup>; prueba con la cual comenzó a conformarse el campo de investigación de la psicología musical (1978). La psicología musical es el campo donde han surgido gran parte de las aportaciones científicas que han explicado el fenómeno de educación musical.

En este documento, elaborado en la lógica de construcción de un estado del arte, Phelps logra delinear una recomendación metodológica indispensable al inicio de cualquier investigación. Phelps consideraba que para elaborar un estado del arte era necesario acercarse a tres fuentes principales: 1) *Reader's Guide to Periodical Literature*; 2) *Education Index*, y 3) *Music Index*.

Actualmente estos índices se encuentran albergados en poderosas bases de datos en línea que confirman con creces los cambios augurados hace cincuenta años por efecto de los avances tecnológicos. En México, la revisión del estado del conocimiento en educación musical no es una tarea sencilla, pues aún no es un campo consolidado y la digitalización de documentos aún no ha sido una práctica homogénea de las IES. Asimismo, el conocimiento abierto y las publicaciones electrónicas aún no gozan de aceptación por parte de los autores. Gran parte de las publicaciones que se producen en las IES se encuentran almacenadas, víctimas de debilidades en los procesos de edición y en los canales de distribución.

---

Actualmente los artículos se encuentran digitalizados y disponibles en línea (CMS, 2015).

11 Con el propósito de medir el talento, se aplicaron pruebas de discriminación en seis áreas: pulso, intensidad, tiempo, ritmo, timbre y consonancia (Phelps, 1978).

## **La disertación doctoral: ¿bendición o pesadilla? (Phelps, 1978).**

En octubre de 1978, también en el *College Music Symposium*, Phelps publicó el trabajo “*The Doctoral Dissertation: Boon or Bane?*” (La disertación doctoral: ¿bendición o pesadilla?).

En este trabajo, Phelps analizó una problemática que aquejaba a sus estudiantes tutorados que emprendían una disertación doctoral. Él estimó que el quince por ciento de los estudiantes no cumplía con los requerimientos para que su trabajo mereciera llamarse tesis y otro cuarenta por ciento no culminaba el programa por distintos obstáculos, como la falta de focalización de un interés específico, la mala labor académica realizada, insuficiente motivación y perseverancia, incompatibilidad con la filosofía de la institución, relación conflictiva con el comité tutorial, desinterés del director de tesis y falta de pensamiento crítico en el proceso de investigación.

En la perspectiva de Phelps, cada estudiante debía ser considerado un individuo único con necesidades individuales y con una formación y experiencias previas que lo particularizan. Por lo anterior, el desarrollo de un proyecto de investigación, en cualquiera de las líneas posibles que él organizó en su guía – descriptiva, estética, experimental, histórica o filosófica–, requería la dirección de una persona calificada, con la experiencia suficiente para determinar qué interés de investigación era el apropiado para una tesis doctoral.

Phelps delineó lo que consideraba ser la base para iniciar un programa de doctorado. Para él, el aspirante debía considerar la formulación de una propuesta de investigación con ciertos requisitos y para eso sugería a los asesores que ayudaran a los estudiantes a responder: ¿cuál es el área general en la investigación?, ¿en cuánto tiempo se estima completar el proyecto?, ¿se reconocen algunas facetas más específicas en el área general de interés que podrían ser investigadas?, ¿se

ha revisado la literatura relacionada con el área propuesta para determinar si el tema ya ha sido investigado por otra persona?, ¿cómo se obtendrá la información necesaria para la investigación?, ¿qué instalaciones o equipos especiales se requerirán?, ¿se requieren archivos, bibliotecas o repositorios de información adicionales?

En cualquier caso, sostenía Phelps, el criterio más importante en la selección de un tópico era que el individuo estuviese vitalmente interesado y dispuesto a dedicar tiempo –hasta veinticuatro horas al día– a su proyecto. Enfatizó que tal dedicación no debía ser ejercida solo por presión o por vencimiento de un plazo, sino por la existencia de una motivación interna, comparable a una necesidad de creación. Un segundo criterio que consideró importante fue la voluntad del estudiante en aceptar las recomendaciones de su mentor o comité tutorial, pues el éxito del avance del proyecto dependería, en gran parte, de la buena comunicación que existiera entre el comité tutorial y el tutorado. El tercer criterio lo ubicó en la capacidad del investigador para expresarse adecuadamente por escrito y esto se ve reflejado claramente en su guía.

Para valorar la viabilidad de los proyectos, Phelps propuso verificar cuatro aspectos:

1. Si el estudio ha sido realizado por alguien más. Esto implicará una revisión minuciosa del estado de conocimiento y que el investigador se encuentre familiarizado con la literatura disponible.
2. Si el tópico es factible o necesario. En ocasiones el interés de investigación no es significativo para un doctorado.
3. Si el tiempo dispuesto por el programa es suficiente. Esto implica que los estudios longitudinales de diez años quedarían excluidos.

4. Si la formación previa del candidato es suficiente y adecuada para el proyecto.

Al término de este análisis, la propuesta de investigación debía contener al menos los siguientes elementos: título, presentación del problema, sub-problemas, definiciones, delimitación del interés, justificación de la necesidad o significatividad, literatura relacionada y metodología. En algunos casos, dependiendo de la metodología, se requerirá una hipótesis inicial.



**Recomendaciones para realizar un proyecto de investigación**  
**(Phelps, 1978)**

El título es lo último que se redacta, pues este emerge de la claridad que se tenga en la propuesta. El primer paso es plantear clara y sucintamente el problema de investigación.

En un planteamiento de problema solo se expone el qué, no el cómo y enuncia el siguiente ejemplo: “El interés de esta investigación es comparar estilísticamente los dieciocho nocturnos para piano de John Field con los dieciocho nocturnos de Frédéric Chopin como una ayuda interpretativa”. Aquí no se explica cómo se llevará a cabo el estudio, solo se expone qué es lo que lo determina. Una vez alcanzada esta claridad, podrá formularse un título para el trabajo. De este modo, el título para el problema expuesto podría ser. “Comparación de los dieciocho nocturnos para piano de John Field y Frédéric Chopin: Un análisis estilístico”.

Los sub-problemas son los que dan forma al tratamiento del problema propuesto. De este modo, para el ejemplo anterior se podrían considerar los siguientes: 1. Delinear el fundamento del nocturno en el tiempo de John Field. 2. Seleccionar el sistema de análisis que podría ser utilizado. 3. Examinar la forma de nocturno desarrollados por Field y Chopin. 4. Determinar similitudes y diferencias en los dieciocho nocturnos de cada compositor.

Las definiciones se refieren a la terminología que podría ser ambigua o que debe ser explicada para comprender el problema de manera precisa.

La delimitación del problema representa las restricciones impuestas por el investigador, dado que quedan fuera de su control; por ejemplo, determinar cierta población o grupo.

En la justificación de necesidades o significatividad se explica por qué es necesaria la investigación en relación con las aportaciones que proveerá.

Proveer un listado de literatura relacionada es un elemento significativo de una propuesta, pues se muestra que existe una comprensión previa del problema. Se debe dar muestra de la literatura que ya fue revisada exponiendo en forma narrativa lo que existe en el campo.

En la concepción de investigación de Phelps el proceso de doctorado debía ser una experiencia de aprendizaje emocionante, agradable y capaz de ampliar los horizontes. En su opinión, este proceso no tendría por qué llegar a ser una pesadilla o ser presa de la monotonía y frustración. Consideraba que para hacer realidad la obtención de un grado doctoral, la clave estaba en delinear metas con la debida orientación de un cuerpo académico compatible (1978).

***Una guía de investigación en educación musical [A Guide to Research in Music Education] (1980, 2005)***

La obra que motivó esta comunicación fue *Una guía de investigación en educación musical (A Guide to Research in Music Education)*. Esta obra ha sido editada en cinco ocasiones y han sido reseñadas por distintos investigadores.

La reseña del libro realizada por Kors (2007) documenta que la primera edición de esta guía data de 1969 y ha sido considerada una obra estándar en los programas de educación musical en los Estados Unidos de Norteamérica. Tradicionalmente se ha considerado a los músicos y a los educadores musicales como hacedores y no pensadores, concepción evidente en la larga vida que tuvieron los programas de música –incluyendo la docencia– en modelos de formación técnica.

Actualmente, los programas de música y de pedagogía musical consideran esenciales otras competencias, como el pensamiento crítico y la capacidad de producir un reporte escrito de investigación de calidad. Precisamente esta necesidad educativa implementada en los programas llevó a Phelps a reflexionar en sus aportaciones teórico-metodológicas. En el prefacio de la segunda edición de 1980 –edición que incluso fue traducida al japonés (Phelps *et al.* 2005)–, Phelps describió claramente como propósito principal de su trabajo, consolidar una guía práctica para comprender los conceptos y las técnicas básicas de la metodología

de investigación aplicadas específicamente en la educación musical. Su propuesta se generó en respuesta a la demanda creciente de posgrados en su país; situación que podría estar experimentando el contexto actual de México. Una de las problemáticas que Phelps señaló hace treinta años y que aún no ha sido del todo resuelta, es la falta de acuerdos generales sobre el significado de la investigación en educación musical. Phelps consideraba que debido a que la preocupación principal de los educadores había estado principalmente en el desarrollo y mantenimiento de habilidades musicales, a menudo estaban poco familiarizados con la filosofía y las connotaciones pragmáticas de la investigación, por lo que su trabajo fue pensado con el propósito de proveer de una herramienta útil a todos aquellos estudiantes que deseaban incursionar en la investigación y transformar los métodos de investigación en una propuesta aceptable (Phelps, 1980: v).

A la tercera edición, publicada en 1986, le siguió una cuarta en 1993 en coedición con L. Ferrara y T. W. Goolsby y una última de 2005, también en coedición (Phelps et al., 2005). De acuerdo con la reseña de George N. Heller, de la Universidad de Kansas (Heller, 1989), los cambios realizados entre la segunda (1980) y la tercera edición (1986), son más significativos que los realizados entre la primera (1969) y la segunda. La meta fundamental de Phelps en la edición de 1980, consistió en presentar una aproximación concisa, práctica y lógica a los principios y métodos fundamentales de la investigación para que los educadores de la música pudieran entenderlos y aplicarlos fácilmente (Phelps, 1980: v). Heller (1989). Considera que los primeros elementos sí se reconocen en la tercera edición, sin embargo, pone en duda el calificativo de fácilmente.

Los cambios más importantes se dieron en la reorganización de la secuencia en los capítulos y la agrupación. Mientras la segunda edición se organizó en doce capítulos, la tercera consta de nueve capítulos agrupados en cuatro apartados: 1.

Organización del proceso de investigación. 2. Implementación de un problema de investigación. 3. Metodología de la investigación. 3. Diseminación de la información de investigación y 4. Posdata.

Otros de los cambios fueron la inclusión de nuevos ejemplos y citas, la revisión de los contenidos referentes a la investigación estética y el énfasis en la redacción y estilo. Para Heller (1989) los cambios en la tercera edición fueron decepcionantes, pues considera que estos solo responden a un mero tratamiento cosmético, además de haber eliminado reflexiones importantes, como comentarios sobre el ambiente en la investigación y una interesante sección sobre las deficiencias en los diseños de investigación. Considera que lo único novedoso en el capítulo sobre investigación descriptiva es media página que explica la técnica Delphi. En ese capítulo se destaca la importancia de la investigación descriptiva en la investigación de la educación musical y se subraya la necesidad de mejorar la calidad de este tipo de estudios. Para Heller (1989), la sección sobre investigación etnográfica es demasiado breve y existe una gran ausencia sobre la investigación naturalista.

No se encontraron reseñas de la cuarta edición (1993), sin embargo, se observa que la quinta (2005), aunque varió en la organización de los contenidos, conservó las líneas básicas propuestas en la segunda. En esta última edición colaboraron como coeditores Lawrence Ferrara, cuyas aportaciones se encuentran principalmente en los capítulos 3 (Investigación cualitativa) y 4 (Investigación filosófica); y Roland H. Sadoff y Ted Warburton, en el capítulo 8 (Tecnología en la investigación de la educación musical). Es importante destacar que, a pesar de los cambios y de la aportación de otros autores, se reconoce la motivación principal de Phelps para realizar este trabajo: “A la investigación no debe temérsele, incluso puede ser divertida” (Phelps, *et al.*, 2005:19).

| <b>1980 Segunda edición</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Marco para la investigación en educación musical.</li> <li>◦ Formulación del problema.</li> <li>◦ Organización de la propuesta de investigación.</li> <li>◦ Obtención de recursos materiales.</li> <li>◦ Investigación histórica: una crónica del pasado.</li> <li>◦ Investigación experimental: alcance a futuro.</li> <li>◦ Investigación descriptiva: dar cuenta del presente.</li> <li>◦ Investigación Filosófica: en busca de la verdad racional.</li> <li>◦ Investigación estética: una búsqueda de la belleza.</li> <li>◦ Redacción de reportes de investigación.</li> <li>◦ Financiamiento para la investigación en música y educación musical.</li> <li>◦ Investigación musical: hoy y mañana.</li> </ul> |
| <b>2005 Quinta edición</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Selección de un problema de investigación.</li> <li>◦ El proceso de investigación.</li> <li>◦ Investigación cualitativa.</li> <li>◦ Investigación filosófica.</li> <li>◦ Investigación no experimental.</li> <li>◦ Investigación cuantitativa.</li> <li>◦ Investigación histórica.</li> <li>◦ Tecnología en la investigación de la educación musical.</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |

Tabla comparativa de las ediciones (1980) y la quinta (2005).

De acuerdo con la revisión de Kors (2007) en la quinta edición, se clarificaron algunos puntos de vista, en especial la perspectiva filosófica de la investigación. Se incluyeron acertadamente ejemplos actualizados sobre educación musical superior, pero señaló críticamente el poco espacio dedicado a teorías generales actuales, por ejemplo, el concepto *musicking* (musicar) en la filosofía praxial de la educación musical de David Elliott, que solo se mencionó en relación con el uso de computadoras.

Kors centró especial atención en la aportación de Ferrara en el cuarto capítulo dedicado a dilucidar el estatus de la investigación filosófica y a la discusión sobre la ubicación de la investigación educativa en el paradigma positivista. Kors considera que Ferrara desplegó su capítulo en un diálogo con la perspectiva filosófica de Jack Heller<sup>12</sup> y Edward J. P.O'Connor,<sup>13</sup> la cual sostiene que “la filosofía es filosofía y no investigación” (Heller, 2006:90). Jack Heller (2006) respondió a Ferrara mediante un artículo publicado en la revista *Philosophy of Music Education Review*. En él clarifica su comprensión sobre Kant y Hume (en oposición a Descartes) y la sintetiza en seis premisas que podrían ser –en sus propias palabras– de corte neopositivista.

La reseña de Kors (2007) agrupó el contenido de la guía de la siguiente manera: los primeros dos capítulos están dedicados a la selección del interés y del problema de investigación. Los capítulos del tres al siete se dedican a conceptos y técnicas de los acercamientos cualitativo, filosófico, no experimental, cuantitativo

---

12 Profesor emérito del Departamento de Música de la Universidad del Sur de la Florida. *The USF (University of South Florida) School of Music*: <http://music.arts.usf.edu/content/templates/?a=1183&z=41>.

13 Referencia del artículo: Jack Heller and Edward J. P. O'Connor (2002). “Maintaining Quality in Research and Reporting,” in Richard Colwell and Carol Richardson, Eds. *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press.

e histórico. El octavo corresponde a la aplicación de tecnología en la educación musical.

***Panorama temático de la Guía de Investigación en Educación Musical.*** Para esta comunicación se eligió la edición de 1980, ya que es la que, desde una perspectiva histórica, se encuentra más cerca de la propuesta inicial de Roger Phelps. Si bien la última edición de 2005 pretende incluir análisis y perspectivas nuevas, estas aún se encuentran en plena construcción. Las reseñas documentadas evidencian que el campo se encuentra en plena discusión filosófica.

***Marco para la investigación en educación musical.*** Este apartado está dedicado a la clarificación del concepto investigación; a dilucidar la complejidad de seleccionar un interés en relación con las categorías de la investigación en educación musical, a dimensionar la importancia de generar un ambiente propicio para investigación. Asimismo, se exponen conceptos básicos relacionados con el método científico y la importancia de desarrollar un pensamiento reflexivo.

***Formulación del problema.*** En la formulación del planteamiento del problema de investigación, las fuentes de información son de vital importancia. Phelps alerta sobre aspectos vulnerables en el proceso, así como sobre algunas consideraciones iniciales en la selección y formulación de un interés de investigación.

***Organización de la propuesta de investigación.*** En este capítulo se cierra el concepto de *diseño* de investigación; expone algunos formatos de doctorados no tradicionales y señala algunas deficiencias comunes que deben ser atendidas antes de entregar un proyecto.

***Obtención de recursos materiales.*** Aunque las bibliotecas se han transformado por la implementación de la tecnología, el uso eficiente de una biblioteca sigue dependiendo de la implementación de reglas básicas tradicionales y de hábitos para la sistematización de la información. El catálogo de fichas, aunque actualmente pueda realizarse de manera electrónica, sigue siendo un requisito indispensable de cualquier investigación. Phelps ofrece en este capítulo algunas sugerencias para tomar notas, para la obtención de artículos de otras bibliotecas, para la copia de materiales y para adquirir referencias musicales.

***Investigación histórica: una crónica del pasado.*** La perspectiva histórica es una de las vertientes más sólidas de la musicología y también está presente en el ámbito educativo. En este capítulo se exponen los procedimientos en la investigación histórica, la obtención de recursos materiales, la selección de un interés, la metodología de historia oral y la recolección de datos. Asimismo, se analizan los conceptos básicos de validez (interna) y confiabilidad (externa).

***Investigación experimental: alcance a futuro.*** Se expone cómo realizar una propuesta de investigación experimental y los diferentes tipos. En este diseño es importante comprender conceptos específicos, como la hipótesis, la selección de sujetos, el muestreo, la prueba piloto, los diseños factoriales, así como otros conceptos estadísticos que requiere esta metodología.

***Investigación descriptiva: dar cuenta del presente.*** La investigación descriptiva es la que revela la situación actual del campo de conocimiento. Entre este tipo de propuestas, Phelps sitúa la investigación etnográfica. Para lograrla, se describen las herramientas más importantes.



***Investigación filosófica: en busca de la verdad racional.*** Para Phelps, los acercamientos filosóficos son procesos de investigación. Aunque esta perspectiva es la que ha estado en discusión en las ediciones posteriores, es importante conocer la comprensión de Phelps respecto de este tipo de acercamiento y los tratamientos posibles.

***Investigación estética: una búsqueda de la belleza.*** La estética es considerada una perspectiva dentro de un acercamiento filosófico. En este capítulo, Phelps expone el pensamiento reflexivo sobre estética, el proceso analítico de la investigación estética, los métodos estéticos y otras aproximaciones.

***Redacción de reportes de investigación.*** Phelps considera la redacción de informes una competencia importante del investigador, por lo cual dedicó este capítulo a explicar el formato, las técnicas de redacción y los detalles de estilo que habrán de ser cuidados antes de entregar una propuesta de investigación o un reporte final.

***Financiamiento para la investigación en música y educación musical.*** Éste es uno de los apartados que ya no aparecen por separado en las ediciones posteriores. Es importante tomar en cuenta que cada país tiene una estructura de apoyo para la investigación. Aunque este capítulo está referido al contexto de los Estados Unidos, es importante incluir reflexiones sobre la estructura de apoyo del gobierno federal, fundaciones y otras instituciones en cada país. Cuando una propuesta va a ser financiada por una institución, nacional o internacional, habrá que seguir lineamientos y valorar el cumplimiento de las condiciones.

***Investigación musical: hoy y mañana.*** El camino de un investigador que ha concluido un doctorado puede continuarse en un posdoctorado. En la década de 1980 Phelps delineó lo que él consideró “signos en el horizonte de la investigación en educación musical” (Phelps, 1980: 337). En este capítulo Phelps encontró cinco áreas posibles de desarrollo: 1. El impacto de la tecnología en el proceso educativo; 2. La necesidad de entrenar adecuadamente a investigadores potenciales en técnicas de investigación; 3. La organización de conferencias y talleres para investigadores; 4. El crecimiento de la interdisciplina en la música, y 5. Incremento en el uso especializado de sistemas computacionales.

### **Puntos suspensivos...**

***Vigencia de Phelps.*** Leer y analizar un texto escrito hace cincuenta años, permite valorar con mayor certeza los avances que los científicos esperaban en su tiempo. La revisión de los documentos de Phelps permitió situar el problema de educación musical como una necesidad aún vigente en nuestro contexto. Las problemáticas señaladas hace cincuenta años se revelan como una necesidad actual del campo. Por lo anterior, la investigación en educación se presenta como un campo de acción fructífero para los pedagogos musicales en general, no solo en México.

***Comunidades científicas en ciernes.*** Los pedagogos musicales que decidan dedicarse a la investigación tendrán la necesidad de asirse a una comunidad científica que ofrezca un fundamento teórico-metodológico inicial que propicie la generación de conocimiento. Mientras estas comunidades no existan, la guía de Roger Phelps puede ser herramienta útil para focalizar un interés de investigación en el ámbito de la educación musical con un marco teórico metodológico adecuado y validado por el campo de conocimiento.

***Perspectiva humanista: aplicación urgente.*** El reconocimiento del estudiante como un ser con necesidades individuales, la concepción de investigación como experiencia de aprendizaje agradable y el énfasis en la buena comunicación entre el comité tutorial y el tutorado, son características que perfilan a Phelps como un pensador humanista, cuya perspectiva parece ser congruente con las metas de los modelos educativos actuales en las Instituciones de Educación Superior en México. Sería deseable adoptar esta perspectiva en los programas en educación musical.

***Responsabilidad del educador artístico en la formación de investigadores.*** De la realización de la encomienda dada a los educadores de arte en 1966, de lograr la igualdad humana y la formación del pensamiento crítico, se deriva la formación de investigadores como una más de las responsabilidades del educador artístico.

***Investigación Acción: herramienta en la toma de decisiones educativas.*** Con base en los resultados de Phelps,<sup>14</sup> se puede sostener que la metodología de investigación-acción que se buscó promover hace cincuenta años para encontrar las tendencias de la educación secundaria en los Estados Unidos, es una recomendación aún válida en nuestro contexto. Las reformas en cualquier sistema educativo requieren información actualizada sobre el proceso de aprendizaje musical, sobre las competencias del maestro, sobre la relación maestro-alumno, sobre la comprensión del proceso creativo. Aquí la investigación-acción es una metodología pertinente y sería deseable que todos los pedagogos musicales la implementaran en su práctica.

---

14 Phelps, pp. 94, 100.

***Phelps: un punto de partida.*** La guía de Phelps más que la fuente de sustento teórico-metodológico de todo tipo de investigaciones posibles sobre educación musical, es un mapa disciplinar lo suficientemente claro para ubicar una gama amplia de preguntas de investigación. Las ausencias que destacan las reseñas expuestas en este documento sobrepasan los alcances del concepto guía. La investigación en educación musical es interdisciplinaria. La exportación teórica que hace posible la exploración del campo desde distintas perspectivas no implica que las teorías seleccionadas sean un asunto definitivo; por el contrario, cada campo de las ciencias musicales y de las ciencias de la educación, se encuentra en constante movimiento y reflexión teórica.

Tomando en consideración que los aspirantes a realizar posgrados en educación musical normalmente provienen de programas enfocados en la práctica instrumental, la guía de Phelps ofrece una posibilidad para familiarizar a los aspirantes con los conceptos básicos de la investigación de una manera compacta. La orientación que ofrece la edición de 1980 es lo suficientemente concreta como para poder definir un interés de investigación en una de las múltiples posibilidades de la investigación en educación musical. Una vez localizado el punto de partida, el investigador en educación musical tendrá que explorar las aportaciones más recientes del campo de la disciplina que competa a su interés de investigación.

### **De la práctica del arte a la práctica de la ciencia**

No se descarta que en el transcurso de la investigación de un aprendiz surjan inquietudes filosóficas que trascenderán el campo. Esta guía es una herramienta útil para el formador de investigadores en educación musical, para ayudar a circunscribir un interés en un espacio teórico-metodológico asible, manejable, realizable y pertinente con el grado académico correspondiente.

## Referencias

- CENIDIM (2015). Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musicales.
- CENART / INBA. México: <http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidim/lineas.htm#pedagogia>.
- CMS (2015) *College Music Symposium. Journal of the College Music Society*. Missoula, MT: College Music Society: <http://symposium.music.org>.
- Farris Servicios Funerarios y Crematorio (2014). Dr. Roger P. Phelps: [http://www.farrisfuneralservice.com/memsol.cgi?user\\_id=1470108](http://www.farrisfuneralservice.com/memsol.cgi?user_id=1470108)
- HELLER, George N. (1989). Reseña, A Guide to Research in Music Education by Roger P. Phelps. *Bulletin of the Council for Research in Music Education No. 100*, University of Illinois Press pp. 106-109.
- HELLER, Jack (2006). A response to Lawrence Ferrara's Chapter four in R. Phelps, R. Sadoff, E. Warbuton, and L. Ferrara, A guide to research in music education, 5<sup>th</sup> edition (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, INC., 2005). *Philosophy of Music education Review*, 14 (1) University of South Florida: [http://muse.jhu.edu/journals/philosophy\\_of\\_music\\_education\\_review/toc/pme14.1.html](http://muse.jhu.edu/journals/philosophy_of_music_education_review/toc/pme14.1.html)
- KORS, Ninja (2007) Reseña. Roger P. Phelps, Ronald H. Sadoff, Edward C. Warburton, Lawrence Ferrara, A Guide to Research in Music Education, en *Dutch Journal of Music Theory*, 12 (1): [http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2007\\_1\\_17.pdf](http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2007_1_17.pdf)
- LUIS Sandi: el crítico musical (2013) en *Boletín núm. 320, 10 de abril*. México: CONACULTA/ INBA: <http://www.bellasartes.gob.mx/index.php/boletines-2013/abril-2013/1889-320-luis-sandi-el-critico-musical>.

- PHELPS, R. P., Ferrara, L., & Goolsby, T. W. (1993). *A guide to research in music education*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- PHELPS, R. P., Sadoff, R. H., Warburton, E. C., & Ferrara, L. (2005). *A guide to research in music education*. Lanham, Maryland (EEUU): Scarecrow Press.
- PHELPS, Roger P. (1966) *National Conference to improve the effectiveness of State Spupervision of Music*. Enero. New York: New York University.
- PHELPS, Roger P. (1975). The Psychology of Music and its Literature. *College Music Symposium (15)*. Missoula, MT.: College Music Society: [http://symposium.music.org/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=1743:the-psychology-of-music-and-its-literature&Itemid=146](http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=1743:the-psychology-of-music-and-its-literature&Itemid=146)
- PHELPS, Roger P. (1978). The Doctoral Dissertation: Boon or Bane?" [La disertación doctoral: ¿bendición o pesadilla?] *College Music Symposium (18)*. Missoula, MT.: College Music Society: [http://symposium.music.org/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=1794:the-doctoral-dissertation-boon-or-bane?](http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=1794:the-doctoral-dissertation-boon-or-bane?)
- PHELPS, Roger P. (1980). *A Guide to Research in Music Education*. Metuchen (EEUU): The Scarecrow Press.



## 10. Representación de Hiroshima a Fukushima en las artes visuales

*Miki Yokoigawa*

*UAEH- Instituto de Artes*

En 1945, dos bombas atómicas fueron lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki en Japón. El hongo nuclear es una de las imágenes más referidas cuando se trata de la historia del siglo XX. La experiencia es histórica y existe una enorme cantidad de obras motivadas o inspiradas en esta, dentro del ámbito artístico: en literatura, pintura, escultura, música, teatro, danza, cine, entre otros. En esta ocasión revisaremos algunos trabajos de la representación del suceso histórico en el campo de las artes visuales, desde el carácter ilustrativo hasta el más abstracto, elementos que evocan la memoria del suceso de Hiroshima a Fukushima y que hasta la actualidad se encuentran en Japón. Se considera el sentido del trabajo artístico relacionado con la conservación de la memoria.

### **Introducción**

La representación del acontecimiento histórico es un tema relevante en el estudio de la historia de arte. La tecnología nuclear es uno de los tópicos contemporáneos, sobre todo desde la caída de las dos bombas nucleares en Hiroshima y Nagasaki



en 1945. Este acontecimiento posibilitó plantear la destrucción total de la tierra a causa de la Tercera Guerra Mundial, debido a la tensión entre el bloque comunista-socialista y el capitalista demócrata. Tal vez suponer que la Tercera Guerra pertenece solo al campo de la ciencia ficción, pero la amenaza de la energía nuclear resurge con los accidentes de Chernóbil en 1986 y Fukushima en 2011.

## **Conmemorar Hiroshima y Nagasaki**

En el 2015 se cumplieron 70 años del fin de la Segunda Guerra Mundial. En diferentes partes del mundo la victoria se festeja como ceremonia nacional. Para muchos países de Asia, del Extremo Oriente, el día 15 de agosto se conmemora la liberación del dominio del imperio japonés o el primer paso para continuar el movimiento de la independencia nacional contra el colonialismo de las potencias mundiales. En el verano, antes de esta fecha, en Japón se recuerda la destrucción de Hiroshima y Nagasaki: la conmemoración inició entre 1947 y 1948, a pesar de que la información sobre la bomba atómica y el desastre que ocasionó se dio a conocer hasta 1952 debido a la censura de la GHQ,<sup>1</sup> que ocupó el territorio japonés hasta la fecha que entró en vigencia el Tratado de San Francisco.

El Monumento de la Paz de Hiroshima<sup>2</sup> fue construido por el arquitecto Kenzo Tange, basado en el diseño de Isamu Noguchi,<sup>3</sup> y se encuentra en el *Hiroshima*

---

1 General Headquarters (GHQ) de The Supreme Commander for the Allied Powers (SCAP) es una organización bajo el mando de la Far Eastern Commission (FEC) en 11 países alrededor del Pacífico y Asia de Extremo Oriente; esta organización estuvo en Japón entre 1945 y 1952 para ejecutar la Declaración de Postdam.

2 Originalmente fue construido con hormigón, pero actualmente está reconstruido con *mikage*, material de piedra de granito.

3 El diseño de Isamu Noguchi fue seleccionado para el monumento; sin embargo, hubo una fuerte objeción por la nacionalidad del artista y el plan no se ha realizado. El arquitecto Tange fue quien invitó a Noguchi para que participara en la competencia y el responsable de la construcción

*Peace Memorial Park* (1954) planeado por el mismo arquitecto, quien había ganado el concurso. El plan de Noguchi no fue aceptado en algunos sectores japoneses; principalmente, un miembro del proyecto de construcción del parque que dirigía Tange, se opuso fuertemente por la nacionalidad de Noguchi. Para algunos conservadores, Noguchi no es considerado japonés, sino estadounidense (tiene la nacionalidad norteamericana). Por otra parte, los japoneses estaban indignados con Estados Unidos porque fue el responsable directo de la explosión de la bomba. Tange era muy amigo de Noguchi, así que lo invitó a que participara en el concurso y fue seleccionado, pero Tange no pudo convencer al comité de que Noguchi debía ser autor del monumento, tampoco logró convencer a los políticos ni a la voz pública.

No obstante, se construyeron dos puentes diseñados por Noguchi,<sup>4</sup> uno de ellos es *El gran puente de la paz*. Como puede verse, la construcción en Hiroshima tiene una tendencia modernista y de representación abstracta. En cambio, el monumento de Nagasaki, *Monumento de la paz de Hiroshima*, construido en 1955 por Senbo Kitamura, es una estatua figurativa con proporción corporal occidental. Son las representaciones que, podríamos llamar de algún modo, institucionales: los artistas y los arquitectos plantearon la visualización del tema del lamento por encargo del Estado, aunque existen más visiones y posturas.

---

del Parque conmemorativo de la paz de Hiroshima, que construyó reduciendo la pieza del plan original.

4 Los dos puentes se llaman formalmente: a) 平和大橋 (*Heiwa ohashi*, El gran puente de la paz) y b) 平和西大橋 (*Heiwa nishiohashi*, El gran puente poniente de la paz), el artista los llamó a) *Tsukuru* (hacer), y b) *Yuku* (ir/irse); para más información, puede consultarse la página web de The City of Hiroshima (2015).

## El arte no-nuclear, la cuestión de la representación de la memoria traumática

En este apartado se revisan las expresiones a partir del tema nuclear en las artes visuales de Japón, con base en *La guía del arte no-nuclear*, de Noriyuki Okamura (2013). El libro comienza con la pintura de David Alfaro Siqueiros titulada *Explosión en la ciudad* (1935). Esta pintura está asociada con un episodio anecdótico entre la pareja Iri y Toshi Maruki y Siqueiros: en 1958, cuando la pareja visitó Moscú por invitación del ministro de cultura, el pintor les contó el origen de la obra: él pintó esta ciudad incendiada por una bomba 10 años antes de la caída de la bomba atómica en Hiroshima. Resulta un ejemplo de la visualización y la imaginación que alcanzó el artista al prever el futuro (Okamura, 2013, 2).

La pareja Maruki, Iri Maruki, (1901-1995) pintor del estilo japonés y de tinta china, y Toshi Maruki (1912-2000), pintora al óleo, son los autores de *The Hiroshima Panels (Genbakunozu)* (Maruki Gallery, 2015g) serie que se compone de 15 obras que fueron presentadas entre 1950 y 1982. La primera pieza de esta serie, “I Ghosts”,<sup>5</sup> se presentó en 1950 en la exposición *Nihon Independante*. Debido a la resonancia que tuvo la presentación de los primeros paneles, la pareja presentó otras dos obras: “II Fire”<sup>6</sup> y “III Water”<sup>7</sup> el mismo año; hasta 1982 que presentaron su última obra: “XV Nagasaki”. El formato de la serie es un biombo, al estilo medieval. En forma concreta, son unidades de 8 paneles facturados con papel japonés de 90 centímetros de ancho por 1.8 metros de alto, pintadas con los materiales tradicionales de la pintura japonesa (tinta china y pigmentos con cola). El primer motivo para seleccionar los materiales fue una cuestión financiera. Posteriormente, la pareja consideró que había sido la mejor elección para la

---

5 “I Ghosts”, *The Hiroshima Panels*, 1950, 1.8 m × 7.2 m (Maruki Gallery, 2015a).

6 “II Fire”, *The Hiroshima Panels*, 1950, 1.8m × 7.2 m (Maruki Gallery, 2015b).

7 “III Water”, *The Hiroshima Panels*, 1950, 1.8m × 7.2 m (Maruki Gallery, 2015c).

expresión en sí y, además, por su portabilidad para las exposiciones de la gira mundial, ya que este material japonés puede utilizarse como panel, biombo, rollo y libro. En este caso, la pareja portaba su obra en formato de rollo.

La serie tuvo un gran impacto entre la gente que no tenía información alguna sobre la bomba atómica, se comenzó a organizar una gira nacional a nivel popular eludiendo la censura durante la ocupación de las tropas norteamericanas. Se realizaron más de 160 exposiciones entre 1950 y 1953. Sin embargo, el libro ilustrado de Toshi Maruki con el mismo tema fue proscrito y los dibujos originales fueron confiscados.

Desde el primer momento que se presentó la obra *The Hiroshima Panels*, los sobrevivientes la criticaron: no se presentó la realidad del daño de la bomba, pues los cuerpos representados en los paneles son demasiado bellos. El cuerpo que ellos habían visto en la escena real era horroroso, estaba dañado y destrozado. Los Maruki no mostraron la crueldad ni la verdad del suceso. La memoria de cada víctima está cristalizada por lo que ha visto y experimentado, y muchas veces se sienten atacados por una representación que corresponde con su experiencia.

Recordar el horror en sí hace sufrir a las víctimas: recordar es revivir aquel momento, con todas las sensaciones y los sentimientos de la terrible situación. A estas víctimas les llega un segundo ataque al revelar su situación y que no se entienda ni se acepte su testimonio al momento de intentar comunicar el suceso a la gente que no lo vivió. De este modo, el testimonio se queda en el abismo profundo del silencio. Las víctimas sobrevivientes están detenidas en un estado mudo al no querer ni poder pronunciar el suceso, se suma al silencio de los muertos.

Así, los casos de las víctimas se encierran en su memoria y el tema se convierte en un tabú irrepresentable. La cuestión de la representación se convierte en una

cuestión ética y deja de ser una cuestión estética, como critica Jaques Ranciere (2012), Didi-Huberman (2004) sobre la imposibilidad de la representación. En relación con lo anterior, Claude Lansmann demostró la imposibilidad de representar el trauma de las víctimas sobrevivientes de los campos de exterminio en su película *Shoah*, la cual supera el discurso de los revisionistas que postulan que la obra rechaza o reduce el suceso.

Se trata de una cuestión delicada: obviamente no se puede ignorar la indignación y la sensibilidad de las víctimas en nombre del arte; sin embargo, en la circunstancia política e ideológica, hay sectores que aprovechan su silencio para revisar o borrar el acontecimiento histórico cómo si no hubiera ocurrido nada.

En la representación de *The Hiroshima Panel* o de otras obras, los artistas sintetizan o globalizan la visión del acontecimiento de acuerdo con su capacidad imaginaria y según lo que han visto y escuchado. En cambio, la visión y la sensación de cada una de las víctimas está restringida a la condición física del momento y es imposible obtener visión global. Resulta posible relacionar el malestar de las víctimas con las representaciones artísticas. Este malestar también se convierte en una causa de incomunicación con los demás, ya que su experiencia es única y se extiende hacia su dignidad en el sentido de ser irrepetible e inimaginable, sin violar a nadie.

La escena cruel de la explosión de la bomba atómica es algo inefable, inimaginable e inaguantable de mirar o recordar, pero la representación que logran los Maruki en *The Hiroshima Panels* es algo que sí se puede mirar y por lo tanto fue aceptada. La representación del cuerpo bello con marcas de maltrato nos permite reflexionar sobre ser destruido más allá de la imagen. En este sentido, la representación facilita la comunicación con los que no tuvieron esa experiencia e invita a intentar imaginar algo inimaginable.

*Kiyou no Arashi* (*La tormenta de Nagasaki*) de Takanori Fukami (1919-1951) tiene un estilo *emaki*: es un rollo de un cuento ilustrado y producido durante 1949; representa, a través de dibujos de color y texto, el desastre que vio tres horas después de la explosión en Nagasaki. La intención del autor era documentar el acontecimiento antes de que la memoria le flaqueara. Esta pieza no se presentó públicamente por la censura y esperó 30 años para mostrarse, hasta los años ochenta, aunque el artista, quien sufría de daño radioactivo, se suicidó en 1951.

Otra serie que nos muestra una perspectiva diferente es el trabajo de Hatsusaburo Yoshida (1884-1955), reconocido dibujante de la perspectiva a vista de pájaro. El artista presenta una serie de ocho dibujos de la bomba atómica en una revista de lengua inglesa titulada *Hiroshima* (1949), basado en una investigación que duró cinco meses en 1946.

El pintor surrealista Iwami Furusawa (1912-2000) presenta una pintura al óleo titulada *Hyoukyoku* (1948). Estas representaciones manifiestan una ausencia del ser humano. Noriyuki Okamura (2013) plantea la hipótesis de que *The Hiroshima Panels* se enfoca en el cuerpo humano como antítesis o como la crítica a la ausencia del cuerpo en las representaciones de la explosión estereotipada. En este periodo se encuentran varias expresiones con el tema de la bomba, pero vemos una tendencia de expresiones abstractas. Además de la censura, para los artistas de la época era difícil conseguir los materiales visuales y el contacto con las víctimas.

De este modo, la pareja Maruki, Takanori Fukami y Hatsusaburo Yoshida, son artistas excepcionales, los que representaron el tema basándose en el conocimiento de lo que han visto y escuchado de las víctimas de la explosión. Es decir, ellos visibilizaron el suceso de acuerdo con el contacto directo que experimentaron. Hay que señalar que las expresiones de este momento se concentraron en la

visualización de la destrucción aplastante de la onda y los rayos caloríficos desprendidos por la bomba y sus consecuencias.

### **Difusión del tema con el consumo de las imágenes**

El año 1952, al final de la ocupación, la información sobre el daño de la bomba atómica se expandió por todo el país. La publicación *Los niños de la bomba atómica*, recopilación de apuntes de los niños afectados por el daño nuclear, se convirtió en un fenómeno social y se presentó en la película hecha por Kaneto Shindo. Las revistas comenzaron a mostrar las fotografías guardadas durante la ocupación de la tropa. Por ejemplo, *Asahigraf* hizo la “primera presentación de las fotografías del desastre de la bomba atómica” y se vendieron 700,000 copias en total. Al mismo tiempo que se consumía la imagen del desastre, surgió la inquietud de cuestionar el desacuerdo entre los interesados que siguen viviendo en el suceso y los espectadores que viven en la posguerra y han superado el daño.

El surrealista Ryosaku Takayama presenta un cuadro al óleo titulado *El puente de la contradicción* en el cual se observa el puente que diseñó Isamu Noguchi representado como un monstruo que surge del *Parque conmemorativo de la paz de Hiroshima* y que cubre el campo quemado, también se encuentra el cuerpo desnudo de una mujer acostada quien señala con su brazo al cielo. En la sombra de la imagen de la ciudad de la paz, se quedan las víctimas abandonadas.

En 1954, el Daigo Fukuryū Maru (Quinto Dragón de la Suerte), barco pescador japonés de atún, sufrió daños por los residuos que dejó la bomba de hidrógeno probada cerca de las islas Marshall. La película conmemorativa del comienzo de la serie del monstruo Godzilla se presentó el mismo año y está inspirada en este suceso.<sup>8</sup> El incontrolable monstruo gigantesco destruye todas las partes del país,

---

8 La película *Godzilla* fue el inicio de la serie que cuenta con 60 películas de este personaje.

lo que simboliza la destrucción total de la bomba atómica y hace recordar los campos quemados y destruidos de más de 17 ciudades japonesas. Así, se dio un gran golpe a los espectadores que habían olvidado el sacrificio de la guerra.

Ben Shahn realizó una serie inspirada en el suceso de *Lucky Dragon*. La obra del artista es muy reconocida en Japón, aunque su sede de trabajo es en Estados Unidos. Originalmente, Shahn trabajó la serie de ilustración del reportaje *The Voyage of Lucky Dragon*, escrito por el físico norteamericano Ralph Eugene Lapp (1957) en la revista científica *Harper's Magazine*. El artista presentaba las obras con el tema social con la conciencia de denuncia, comienza a trabajar la serie a partir de este trabajo.

Aunque Noriyuki Okamura (2013) no la menciona, la publicación del catálogo de fotografía de Ken Domon (1909-1990) *Hirsohima*<sup>9</sup> (1958) nos parece importante. Domon retrata a las personas en su vida cotidiana, a través de estas escenas nos hace entender el daño de la bomba y cómo penetra en cada individuo y su alrededor. Ya no es una descripción ni una representación de la explosión en sí, son las imágenes de las personas en su propio hogar o en la habitación del hospital.

Una fotografía muestra a un individuo que está acostado: su rostro no se muestra, está en un hogar extremadamente humilde, a su lado se sientan los

---

*Godzilla* estuvo inspirada en el suceso de Daigo Fukuryū Maru, y es pertinente destacar que el tema no se quedó solamente como un asunto serio en calidad de noticia, sino impactó también la imaginación de los productores del cine y de la baja cultura. En aquella época, el cine era considerado como un pasatiempo, otra forma de expresión para la clase baja y para los niños que no tienen capacidad de leer y de pensar. Sin embargo, la obra hace reflexionar sobre la protección del tiempo, el sentimiento de la gente de posguerra japonesa, los aspectos del síndrome de sobreviviente, entre otros temas.

9 En 1972, la serie *Hiroshima* se incluye en la colección permanente de The Museum of Modern Art (MoMA). Se pueden consultar algunas piezas de la serie en la página web del MoMA (2015). Algunas imágenes tienen como título “Untitles”, pero prácticamente todas las imágenes del año 1957 son *Hiroshima*.



miembros de la familia, el pie de foto dice: “Sigue acostado después de 13 años por no recuperarse del daño de la bomba”. En otra se muestra a una chica herida sentada en la cama de un hospital: la niña sonríe, pero sus pupilas son blancas, deslustradas. Estos registros visuales de Domon presentan el daño que aún afecta a las personas sobrevivientes y a la siguiente generación después de tantos años. En 1968, el fotógrafo visitó de nuevo a las víctimas en Hiroshima y presentó la exposición individual *Los días del odio y abatimiento*, en Tokio. Posteriormente publicó *Hiroshima que vive*, en 1978.

### **La contradicción del tema nuclear a partir de los años setenta**

Taro Okamoto, pintor de vanguardia, también fue uno de los artistas impactados por el suceso del barco Daigo Fukuryū Maru: así que presentó *La persona ardiendo*, en 1955. En este trabajo desarrolla un mural, *El mito de la mañana*, que mide 5.5 metros de altura y 30 metros de ancho; fue pintado en México para el proyecto del Hotel de México, que nunca funcionó como tal. El mural estuvo perdido muchos años, pero fue descubierto en 2003, después de la muerte del artista. La obra fue restaurada en Japón y se encuentra en la estación de Shibuya en el centro de Tokio.

Según algunos investigadores, esta pieza es una de un par, que se complementa con la *Torre del sol*, monumento simbólico inaugurado durante la Exposición General de Primera Categoría de Osaka,<sup>10</sup> la cual se celebró con el tema “progreso y armonía para la humanidad” en 1970. Este hecho representó el vencimiento de las dificultades de la posguerra junto con los juegos olímpicos de 1964 en Tokio. Atravesando el Océano Pacífico, el artista coloca la *Torre del sol* que simboliza la energía total armónica de la naturaleza y la tecnología, las cuales se asimilan en el

---

10 También conocida como Expo de Osaka o Expo 70.

pilar totémico plasmado con colores claros. En México deja un mural con el tema de la energía nuclear que expresa una explosión. Este mural será recordado como el tema principal de su obra por una intervención de un grupo activista después del accidente nuclear de Fukushima en 2011, el cual comentaremos posteriormente.

La Expo de Osaka tiene gran relevancia en relación con el tema nuclear, ya que fue el primer acontecimiento que consumió electricidad producida por las centrales nucleares en forma práctica. A partir de este suceso se comenzaron a construir las centrales nucleares en muchas partes de Japón (en la actualidad existen 54 plantas).

En los años setenta, la pareja Maruki sigue relatando la escena de pos-explosión: presentan “XIII Death of American Prisoners of War”<sup>11</sup> y “XIV Crows”.<sup>12</sup> La pieza XIII surgió por la experiencia de los artistas durante su exposición en Estados Unidos en 1970. La obra fue aceptada en la gira mundial por las organizaciones institucionales de los países comunistas y en Europa. Por el contrario, la reacción del público estadounidense fue bastante conflictiva. La exposición recibió una crítica demoledora del periódico *New York Times*; al mismo tiempo, hubo algunas protestas y obstrucciones en varias zonas norteamericanas. Hay una escena representativa de estos hechos: Toshi Maruki tuvo que comentar sobre la muerte de los prisioneros norteamericanos en Hiroshima por el reclamo de una señora que perdió a su hijo en Pearl Harbor.

Según Setsuko Ozawa (2002), historiadora de posguerra japonesa, por la experiencia del viaje, la pareja Maruki obtuvo una visión plural y se replanteó el tema de la bomba atómica a partir de la guerra provocada por Japón en China, dejando atrás el esquema lineal de la guerra iniciada con el ataque de *Pearl*

---

11 “XIII Death of American Prisoners of War”, *The Hiroshima Panels*, 1971, 1.8m × 7.2 m (Maruki Gallery, 2015d).

12 “XVI Crows”, *The Hiroshima Panels*, 1971, 1.8m × 7.2 m (Maruki Gallery, 2015e).

*Harbor* que terminó con el lanzamiento de las bombas atómicas. Es decir, la pareja comienza a reflexionar sobre el tema no solo a partir de la relación entre Estados Unidos y Japón como agresor y víctima, sino también entre Japón y China-Asia. Se amplía la visión de este modo y Japón y los japoneses dejan de ser simples víctimas.

El acontecimiento de la bomba atómica no debe reducirse a una indulgencia para olvidar lo que ha hecho Japón como agresor. Por este motivo, el Panel XIII representa a los norteamericanos prisioneros muertos por linchamiento, hecho cometido por la gente después de la explosión en Hiroshima como una forma de venganza. El panel XIV representa los cadáveres amontonados y cubiertos por cuervos. Esta imagen está basada en los episodios de las víctimas coreanas, cuyos cadáveres quedaron expuestos hasta el último momento. Antes y durante la Segunda Guerra Mundial, la península coreana fue ocupada por el Imperio Japonés y los coreanos fueron forzados a duros trabajos. Después de casi un cuarto siglo que ocurrió la caída de las bombas, la pareja descubrió el olvido de estas víctimas marginales e intentaron visualizarlo amonestándose a sí mismos.

También en los años setenta comienza una publicación de la serie de manga, de carácter autobiográfico, *Gen, el descalzo* de Kenji Nakazawa: es la historia de un huérfano sobreviviente de Hiroshima. La serie tuvo una aceptación popular y puede encontrarse en las bibliotecas de las escuelas públicas primarias y secundarias. Por tratarse de una manga, la historia narrativa puede contarse detalladamente con ilustraciones visuales bastante impactantes, lo que ocasiona un primer encuentro para conocer y reflexionar sobre la guerra, la bomba atómica y la vida de los sobrevivientes, ya que nunca se puede escapar del daño y la segregación por la ignorancia y la apatía de la propia sociedad japonesa.

En la misma época se presenta *Pica-Don* de Renzo Kinosita, un cortometraje animado que representa el momento de la explosión. *Pica-Don* es una expresión coloquial de la explosión de la bomba atómica, una onomatopeya: *pica* corresponde al brillo de la luz y *don*, al sonido del impacto. En general, en Hiroshima, la expresión *pica-don* o solo *pica* indica la explosión de la bomba atómica.

Otro autor de manga, Shigeru Mizuki, ilustra, con una presentación macabra, un reporte de los trabajadores encargados del mantenimiento de las plantas nucleares. Tezuka, el dios de manga, incluyó a *Astro Boy* que representa una sátira a través de este personaje, quien es atacado por los pescadores que protestan por el suceso del Daigo Fukuryū Maru. La serie *Astro Boy* se ha aceptado como símbolo del futuro luminoso con el uso pacífico de la energía nuclear, denegando las protestas en contra. Tezuka tenía cierta duda acerca de la soberanía de la ciencia en conjunto con la tecnología y la expresa en más de 30 piezas con el tema del terror a la radiación y al efecto nuclear. En 1985 presenta la sátira en la que *Astro Boy* llora al escuchar el grito de la gente “¡Robot nuclear! No tires las cenizas de la muerte”, a lo que responde: “Pensaba que era amigo de la justicia”.

En los años sesenta y setenta se encuentran expresiones artísticas a nivel mundial que corresponden al movimiento internacional contra la energía nuclear. Sin embargo, existe un vacío en el arte visual en Japón. Casi no tenemos referencias del tema nuclear en Artes Visuales, en comparación con las expresiones del arte popular como el manga o el cine, excepto por el mural de Okamoto realizado justo en esta época, aunque no se presentó en Japón, sino en México. Será interesante averiguar la razón de por qué hay menos expresiones con este tema en el ámbito de las artes visuales.

## De Chernóbil a Fukushima

En 1986 ocurrió el accidente del centro nuclear en Chernóbil. Varios japoneses se interesaron por el suceso y se pueden encontrar representaciones artísticas con este tema. *El pueblo de sotavento* (Kaihara, 2010) es una publicación del libro ilustrado de Hiroshi Kaihara, quien realizó una estancia en el pueblo de Belarus con los ancianos que se quedaron en la zona contaminada ignorando la exhortación de inmigración. El fotógrafo y documentalista Seiichi Motohashi, invitó a Kaihara a visitar esa zona, después de la publicación del catálogo de fotografía *El abrazo infinito* (Motohashi, 1995), donde el artista presentó una serie de fotos y los documentales *El pueblo de Nadya* (Motohashi, 2007) y *Alexei y la fuente* (Motohashi, 2002), que retratan la vida cotidiana de la gente que vive en la zona afectada por el accidente.

El artista Kenji Yanobe realizó el proyecto *Atom Suit Project* (1997), una acción con registro fotográfico: visitó el centro nuclear y el pueblo de Chernóbil con un traje amarillo de protección nuclear con la intención de crear una connotación relacionada con la ciencia ficción. Yanobe realizó la vista a la zona con ropa especial y con un casco amarillo de protección para evitar la contaminación nuclear, también estuvo equipado con tanques de oxígeno. En la imagen registrada se ve un hombre vestido de amarillo en diversos contextos: dentro de la arquitectura urbana abandonada o del centro nuclear que aún está en funcionamiento a pesar del terrible accidente. Hay imágenes con personas sin traje de protección, trabajadores que están siendo transportados en un camión que se dirige al centro nuclear o habitantes que viven en la zona prohibida. Colocar un visitante con traje de protección provoca una visualización exagerada dentro de este contexto: señala un carácter no cotidiano en la vida cotidiana de esa zona en particular.

El proyecto da continuidad a su producción; otro ejemplo es la visita que realizó con este traje al parque<sup>13</sup> de la Expo 70, que hemos mencionado anteriormente. Sin embargo, a partir del momento del accidente de Fukushima, demuestra la incompleta consciencia a la crítica sobre el tema (Yokoigawa, 2015).

Dentro del marco del *Hiroshima Art Prize* en la ciudad de Hiroshima, se organizó una exposición individual del ganador, esta ha contribuido a la paz de la humanidad, organizando este evento cada tres años a partir de 1989. Se pueden encontrar intervenciones de Krzysztof Wodiczko como una proyección a escala gigante que se ha convertido en el estilo del artista, y la de Cai Guo-Qiang con la explosión de trabajo *in situ*.

Wodiczko realizó una proyección en la parte inferior del edificio, llamada *Modo de la bomba atómica*. En comparación con otras piezas del artista, esta en Hiroshima es un caso excepcional: la pieza cuenta con audio, que es la voz de una víctima sobreviviente de la bomba. En las imágenes se ven los gestos a través de las manos, que sostienen un artículo que hace recordar el suceso para cada persona entrevistada. Es decir, la imagen de la proyección y la voz del audio son de la misma persona.

A principios del año 2000, el interés central del tema es el cuestionamiento sobre la sucesión de la memoria frente al olvido y la apatía sobre el asunto. *La ciudad de calma crepuscular y el país de cerezo* de Fumiko Kono (2004) originalmente pertenece al género de los manga, pero se ha trasladado a la novela, al programa de radio e incluso al cine. La obra narra cómo se vive cotidianamente con el sufrimiento y el miedo al daño nuclear y a la segregación: se hereda a la

---

13 Existe un parque llamado 大阪万博公園 (*Osakabanpakukouen*), El Parque de la Exposición General de Primera Categoría de Osaka, oficialmente llamado 大阪世界万国博覧会. La Exposición General de Primera Categoría de Osaka, se le llama 大阪万博 (*Osakabanpaku*, o solamente *Banpaku*), y para el parque se usa este término.

siguiente generación al contar la historia de una joven víctima de daño nuclear en Hiroshima y su sobrina que vive actualmente en Tokio.

La fotógrafa Miyako Ishiuchi presenta la serie *Hiroshima*, hecha con fotografías de los objetos dejados por las víctimas. Ishiuchi presentó *Motheren* en la 51ª Bienal de Venecia en 2005. Para esta serie utilizó las fotografías de los objetos dejados por su propia madre; en 2010 presentó *Frida por Ishiuchi* (2013), serie de fotografías que toma los objetos de Frida Kahlo descubiertos en 2006 en el vestíbulo oculto que se encontraba en el techo del cuarto de baño de la Casa Azul. En la serie *Hiroshima* no se encuentra la exageración ni el énfasis de la crueldad. El impacto causado por la imagen de los objetos que han pasado muchos años desde aquel momento se queda en el silencio total. Los objetos de la vida cotidiana nos hacen percibir a las personas que vivieron el suceso como unas personas iguales a nosotros, que poseían la vida con sus objetos, pero ya están ausentes. En el catálogo hay comentarios de la fotógrafa como el siguiente: “Varios de los dueños de los objetos se han desaparecido desde aquel momento y siguen desaparecidos” (Ishiuchi, 2014, 113). Una representación de la desaparición del cuerpo nos hace asociar la violencia actual que se vive en todo el mundo.

Otro intento de la sucesión de la memoria sobre Hiroshima y Nagasaki es el proyecto *Hiroshima Nagasaki Download* de Shinpei Takeda, artista japonés que vive en Tijuana. Primero, presentó el proyecto como una película documental y posteriormente un *open date* con la colaboración de la UNESCO, se trata de una recopilación de las entrevistas hechas a los sobrevivientes de Hiroshima y Nagasaki radicados en el continente americano. Con apoyo de las nuevas tecnologías, existen concentraciones de testimonios de los sobrevivientes del suceso como los archivos *Nagasaki Archive & Hiroshima Archive*; sin embargo,

la voz de los que viven fuera de Japón está marginada en diversas maneras. El artista intenta visualizar esta voz marginada a través del acceso libre desde cualquier parte del mundo y con la traducción a diferentes idiomas como inglés, español, chino, coreano, árabe y japonés.

### **Presentaciones artística pos-Fukushima en Japón**

A partir del accidente de la primera central nuclear, Fukushima sucedido en 2011, algunos artistas abordaron activamente el tema. Mientras, los investigadores comenzaron a hacer aproximaciones que recuperaran lo sucedido en la historia del arte de Japón. Lo que hemos desarrollado hasta aquí también se basa en estas investigaciones que revisan retrospectivamente los trabajos relacionados con el tema.

El colectivo Chim□Pom (2009) que ya había desarrollado proyectos relacionados al tema de Hiroshima, antes del accidente de 2011, habían propuesto acciones e intervenciones artísticas como medio de reflexión. Dentro de dichas acciones que se presentaron el mismo año del accidente está *LEVEL 7 feat. Myth of Tomorrow*, proyecto que tuvo gran impacto a nivel nacional gracias a la escandalosa difusión que se hizo de este en los medios de comunicación masiva. La pieza consistió en una intervención al mural de Taro Okamoto *El mito de mañana*, mencionado anteriormente y que se encuentra en la estación de Shibuya, uno de los puntos más transitado de Tokio, en la capital de país. El mural en sí tiene una representación sumamente clara del tema de la energía nuclear, la intervención añadió al mural una placa pintada de la escena del accidente de Fukushima, resignificación que le otorga a la obra representada la cronológica de la energía nuclear en el país.



Sachiko Kazama, artista gráfica que fue impactada e inspirada por *The Hiroshima Panels* cuando visitó el *Maruki Gallery for The Hiroshima Panels*, durante una exposición individual de Chim↑Pom, presenta una obra xilográfica que mide más de 4 m: *Alas! Heisoku-kan!* con la conciencia de que la obra con carácter documental es rompeolas del olvido, de acuerdo con la memoria fresca de lo ocurrido (Okamura, 2013, 43). Por otra parte, Akira Tsuboi presenta *Mushubutsu (No owner substances, objetos sin dueño)* por la indignación del trato de la empresa responsable del accidente nuclear.

El fotógrafo coreano Chung Chu ha presentado una serie de fotografías *Does Spring Come To Stolen Fields?* y en Japón ha realizado seis exposiciones (Kyoto Museum for World Peace, 2014) de esta serie entre 2012 y 2014. El fotógrafo visita Fukushima justo después del accidente y registra el paisaje deshabitado. El título es una cita al poeta coreano Yi Sang-hwa de la primera mitad del siglo XX, quien se resistía contra la dominación japonesa. El paisaje deshabitado de Fukushima con el título mencionado señala el cruce histórico entre la gente que fue despojada del pueblo por la contaminación radiactiva y el dominio colonialista japonés.

## Conclusión

Al cumplirse 70 años de la caída de la bomba, cada vez tenemos menos testigos del suceso, pero nuestra sociedad no ha logrado abandonar la energía y las bombas nucleares hasta la actualidad. Cada vez tenemos más hechos que nos revelan la amenaza incontrolable de ello. Las obras de arte con estos temas no han podido cambiar la política de la energía nuclear ni han detenido los terribles accidentes. Aunque cada vez que ocurre uno, por lo menos, las obras que hemos observado nos hacen recordar la crónica de los testimonios. Retrospectivamente, motiva

a que la Historia –con mayúscula– sea parte de una experiencia propia como memoria de uno, así se redescubre el sentido de la Historia.

## Referencias

- Chim↑Pom (2009). *Naze Hirsoshimano sorao Picatto sasetewa ikenainoka* (¿Por qué no debe hacer “Pica” en el cielo de Hiroshima? Tokio: Kawadeshoboshinsha.
- DIDI-Huberman, G. (2004) *Imagen pese a todo: memoria visual del holocausto*. Trad. Mariana Mracle. Barcelona: Paidós Ibérica.
- IAGIUCHI, M. (2014). *From Hiroshima*. Tokio: Kyuryudo.
- ISHIUCHI, M. (2005) *Mother’s 2000-2005: Traces of the Future*. Kyoto, Tankosha.
- ISHIUCHI, M. (2013). *Frida by Ishiuchi*. Madrid: Editorial RM.
- KAIHARA, H. (2010). *Kazashimo no mura (El pueblo de sotavento)*. Tokio: Palorusha.
- KONO, F. (2004). *Yunaguinomachi Sakuranokuni (La ciudad de calma crepuscular y el país de cerezo)*. Tokio: Soyosha.
- MOTOHASHI, S. (1995). *Mugenhoyou (El abrazo infinito)*. Tokio: Little More.
- MOTOHASHI, S. (2002). *Alexei to izumi (Alexei y la fuente)*. Tokio: Shogakkan.
- MOTOHASHI, S. (2007). *Nadya no mura (El pueblo de Nadya)*. Tokio: Toseisha.
- OKAMURA, N. (2013). *Hikaku geijutu annai (La guía del arte no-nuclear)*. Tokio: Iwanamishoten.
- OZAWA, S. (2002). *Genbakunozu: egakareta”kioku”, Katarareta “kaiga” (Hiroshima Panels: “la memoria” pintada, “la pintura” relatada)*. Tokio: Iwanamishoten.

- RANCIERE, J. (2012). *El malestar en la estética*. Trad. M. A. Petrecca, L. Vogelfang y M. G. Burello. Madrid: Clave Intelectual.
- YOKOIGAWA, M. (2015). Real Times: art-activismo en tiempo real de posFukushima en Japón. *Inventar el futuro. Construcción política y acción cultural. Memoria del V Encuentro de Investigación y documentación de Artes Visuales*. México: Cenidiap, INBA.

### Referencias electrónicas

- AKIRA, T. (2015). *Akira Tsuboi Web*. Recuperado de <http://dennou.velvet.jp/>.
- Hiroshima Archive Production Committee (2015). *Hiroshima Archive*. Recuperado de [http://hiroshima.mapping.jp/index\\_en.html](http://hiroshima.mapping.jp/index_en.html).
- Kyoto Museum for World Peace, Ritsumeikan University (2014). *Special Exhibit Chung Chu-ha's Photo Exhibition "Does Spring Come To Stolen Fields?"*. Recuperado de [http://www.ritsumei.ac.jp/mng/er/wp\\_museum/english/2014/0520/chungchuha.html](http://www.ritsumei.ac.jp/mng/er/wp_museum/english/2014/0520/chungchuha.html)
- LAPP, R. E. (1957). The Voyage of Lucky Dragon. *Harper's Magazine*. Recuperado de <http://harpers.org/archive/1957/12/the-voyage-of-the-lucky-dragon-part-i/>.
- Maruki Gallery for the Hiroshima Panels (2015a). I Ghosts. Recuperado de [www.aya.or.jp/~marukimsn/gen/gen1e.html](http://www.aya.or.jp/~marukimsn/gen/gen1e.html).
- \_\_\_\_\_ (2015b). II Fire. Recuperado de <http://www.aya.or.jp/~marukimsn/gen/gen2e.html>.
- \_\_\_\_\_ (2015c). III Water. Recuperado de <http://www.aya.or.jp/~marukimsn/gen/gen3e.html>.
- \_\_\_\_\_ (2015d). XIII Death of American Prisoners of War. Recuperado de <http://www.aya.or.jp/~marukimsn/gen/gen13e.html>.

- \_\_\_\_\_ (2015e). XVI Crows. Recuperado de <http://www.aya.or.jp/~marukimsn/gen/gen14e.html>.
- \_\_\_\_\_ (2015f). Message from Iri and Toshi Maruki. Recuperado de <http://www.aya.or.jp/~marukimsn/english/message.html>.
- \_\_\_\_\_ (2015g). The Hiroshima Panels and the Truth of War. Recuperado de <http://www.aya.or.jp/~marukimsn/english/message.html>.
- Museum of Modern Art (2015). *Ken Domon*. Recuperado de <http://www.moma.org/search?&page=1&query=Ken+Domo>.
- Nagasaki Archive Committee (2015). *Nagasaki Archive*. Recuperado de <http://e.nagasaki.mapping.jp/>.
- Takeda, S. (2015). *Hiroshima Nagasaki Download. Memories from the Americas*. Recuperado de <http://www.hiroshima-nagasaki.com/>.
- The City of Hiroshima (2015). 平和大橋・西平和大橋の欄干について (About a rail of Ohashi of Heiwa and Nishi Ohashi of Heiwa). Recuperado de [https://www.google.com.mx/search?q=google+translate&ie=utf-8&oe=utf-8&gws\\_rd=cr&ei=CRw4VrfrL8bS-QHG\\_a-wDA](https://www.google.com.mx/search?q=google+translate&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=CRw4VrfrL8bS-QHG_a-wDA).
- Yanobe, K. (2015). *Art Works*. Recuperado de <http://www.yanobe.com/>.

*Perspectiva histórica del arte II*

se diseñó en formato electrónico en la Dirección de Ediciones y Publicaciones con el apoyo de la Imprenta Universitaria y la Dirección de Tecnologías Web y Webometría de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, en el mes de diciembre de 2022.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DEL ESTADO DE HIDALGO



CONSEJO  
EDITORIAL



[www.uaeh.edu.mx](http://www.uaeh.edu.mx)