

ACORDES Y PINCELES
horizontes actuales de la música y la pintura

Laura Gemma Flores García
Alejandro Augusto Barrañón Cedillo
Coordinadores

Acordes y pinceles. Horizontes actuales de la música y la pintura
Primera edición

© CONTENIDO

Laura Gemma Flores García
Alejandro Augusto Barrañón Cedillo

EDICIÓN

Mauricio Moncada León
Judith Navarro Salazar
Magdalena Okhuysen Casal

DISEÑO DE FORROS

Mayra Valadez Estrada

REVISIÓN DE PRUEBAS

Dan Navarro Salazar

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Caleb Olvera Romero (UAZ)
Dr. Gonzalo de Jesús Castillo Ponce (UAZ)
Dr. José Luis Raigoza Quiñones (UAZ)
Dr. Juan Hugo Barreiro Lastra (U de Gto.)
Dr. Luis Carlos Quiñones Hernández (UJED)
Dra. Laura Gemma Flores García (UAZ)
Dra. Lidia Medina Lozano (UAZ)
Dra. Ma. José Sánchez Usón (UAZ)
M. C. David Eduardo Rivera Salinas (UAZ)

ISBN: 978-607-8028-15-3

ZACATECAS
M M X I

CONTENIDO

PRÓLOGO

Juan Hugo Barreiro Lastra 5

MÚSICA

La música de salón del compositor zacatecano
Julián Barrón y Soto (1879–1941)
Mara Lioba Juan Carvajal 11

Innovación y estructura
en la obra pianística contemporánea:
Lavista e Ibarra
Alejandro Augusto Barrañón Cedillo 27

De lo popular a lo popularizante:
desarrollismos de la música mexicana (1810–2010)
Luis Fernando Padrón–Briones 47

PINTURA

De *El pintor christiano erudito...* o de cómo aprender
la historia sagrada a través de las imágenes
Laura Gemma Flores García 67

La mirada en las obras de Saturnino Herrán
en comparación con Diego Rivera
Benjamín Valdivia 87

El arte del cuerpo: el arte indigesto en búsqueda de novedad
Lidia Medina Lozano 101

SOBRE LOS AUTORES 121

PRÓLOGO

El presente libro, coordinado por Laura Gemma Flores García y Alejandro Augusto Barrañón Cedillo, surge de un fructífero intercambio entre un grupo de profesores pertenecientes a los cuerpos académicos CA-172 «Teoría, Historia e Interpretación del Arte», CA-129 «Investigación, Docencia e Interpretación Musical con énfasis en los instrumentos de cuerdas frotadas» (ambos de la Universidad Autónoma de Zacatecas), CA «Teorías Estéticas» (Universidad de Guanajuato) y al Instituto Potosino de Bellas Artes, con el afán de activar y articular redes de investigación que permitan difundir productos en materia de avances científicos sobre el arte con enfoques y aportaciones originales. Así, vemos que se incluyen en este esfuerzo estudios encaminados a develar supuestos históricos y contemporáneos en relación con la plástica y la música mexicanas.

La organización del libro se estructura en dos partes: en la primera, se exponen tres estudios sobre música mexicana en el siguiente orden: «La música de salón del compositor zacatecano Julián Barrón y Soto (1879–1941)», escrito por Mara Lioba Juan Carvajal; «Innovación y estructura en la obra pianística contemporánea: Lavista e Ibarra», de Alejandro Augusto Barrañón Cedillo, y «De lo popular a lo popularizante: desarrollismo de la música mexicana 1810–2010», de Luis Fernando Padrón-Briones. A la segunda parte corresponden tres artículos que abordan la plástica en una dimensión plural: «De *El pintor cristiano erudito...* o de cómo aprender la historia sagrada a través de las imágenes», de Laura Gemma Flores García; «La mirada en las obras de Saturnino Herrán en comparación con Diego Rivera», de Benjamín Valdivia, y «El arte del cuerpo: el arte indigesto en búsqueda de novedad», desarrollado por Lidia Medina Lozano.

La primera participación relativa al arte sonoro consta de un trabajo encaminado a abordar la música de salón ante las composiciones del zacatecano Julián Barrón y Soto. Mara Lioba Juan Carvajal recorre aspectos biográficos del músico estudiado, relacionándolos con los estilos y modas al uso, tanto en su formación inicial como en el despliegue de su obra; los ritmos, estructuras y circunstancias históricas y culturales nos revelan a un compositor integrado a la dinámica de la vida musical de su momento. El apoyo documental de la investigadora incluye piezas manuscritas, fragmentos de las cuales acompañan atinadamente al texto.

Alejandro Barrañón Cedillo considera cómo el silencio musical, ausencia de sonidos o ruidos, en sentido estricto, puede tener una función estética en la creación de obras musicales. En el caso de las piezas para piano concebidas entre 1970 y 1976 por los compositores mexicanos Mario Lavista y Federico Ibarra, el silencio ocupa un lugar trascendental en el discurso estético. Ambos compositores son tratados en cuanto representantes sobresalientes de la música de vanguardia hispanoamericana durante el último tercio del siglo XX y lo que va del XXI. Las innovaciones de Lavista e Ibarra, relativas al uso del silencio en las obras para piano del citado periodo, son analizadas por Alejandro Barrañón Cedillo, cuya reflexión indica la relevancia del papel del silencio en el desarrollo del lenguaje compositivo a partir de la creación de un ambiente de espera, cuyo significado musical se percibe a través del binomio sonido-silencio como elemento básico del compositor que, unido a otros elementos musicales y extramusicales incluidos en el cuerpo de texto del estudio, determinan, seguramente, la forma y la estética concebida.

Con una panorámica profusa sobre el devenir de la música popular mexicana, Luis Fernando Padrón-Briones abarca una temporalidad de dos siglos, en la cual se incluyen conceptos como «popularizante» y «desarrollismos», desde el primer

género popular citado en la historia de la música mexicana, denominado «jarabe»: *Danza de ritmo ternario y habitualmente formado por coplas picarescas y descriptivas*, hasta las últimas propuestas y «desarrollismos» del nuevo milenio, basados en la música de clásicos mexicanos de diferentes géneros y estilos que se han fusionado con otros elementos «popularizantes» foráneos, que pueden definirse como eclécticos, ajenos a la cohesión, identidad y esencia multicultural de la música popular mexicana mostrada a lo largo de su historia.

En la parte correspondiente a la pintura, se aborda el gran universo de la pintura sagrada en Europa a comienzos del siglo XVIII, que generó una protesta ilustrada de cara a la estética barroca, plagada de accesorios y frivolidades que influyó en Hispanoamérica, específicamente en la Nueva España de manera significativa, por lo cual se llevaron a cabo traducciones de tratados de pintura del latín al castellano, con el propósito de evitar diferentes modos de emplear motivos pictóricos como recurso de instrucción religiosa. Uno de estos tratados, *El pintor cristiano erudito...*, objeto de la investigación desarrollada por Laura Gemma Flores García, consta de dos tomos en su edición castellana y se divide en ocho libros con un apéndice. La investigadora ostenta sus consideraciones a través de la *arquitectónica* del escrito, basándose en el estricto uso de las fuentes que utiliza «como pautas paradigmáticas del pensamiento ilustrado», así lo puntualiza.

La mirada es una categoría estética que configura uno de los componentes esenciales de las artes plásticas. En el escrito presentado por Benjamín Valdivia, «La mirada en las obras de Saturnino Herrán en comparación con Diego Rivera», muestra las diferencias relacionadas de dicho concepto en los motivos: costumbres, oficios, alimentos y personas reflejados en la plástica de Herrán y Rivera. Valdivia se propone contrastar el punto de vista de ambos creadores referente a la intención de la mirada en sus obras, y la diversidad que atribuye a dos

aspectos de carácter: «uno estético y otro intelectual: la sensibilidad y la ideología». Las fuentes utilizadas por el autor para plasmar dicho contraste son los ojos de modelos en murales de Diego Rivera, con los ojos de modelos pictóricos de Saturnino Herrán; el objetivo básico de Valdivia, en este caso, es iniciar el camino solo con los cuatro motivos señalados, una vía cuyas referencias puedan ser suplidas por nuevas ideas, como se podrá comprobar en el desarrollo de su estudio sobre la diversidad conceptual de la mirada en dos grandes creadores de la pintura mexicana.

Lidia Medina Lozano, por su parte, realiza un estado de la cuestión sobre las vanguardias relacionadas con el *body art*. En sus reflexiones, salen a la luz aspectos relacionados con la representación del cuerpo y su uso como materia, como forma de expresión de nuevas realidades culturales y como medio de desacralización de la moral. Ante las revisiones planteadas, la autora reflexiona sobre la concepción del arte del cuerpo desde el Renacimiento hasta nuestros días, en los que, si bien se considera por algunos «arte indigesto», sus creadores han alcanzado un buen grado de prestigio «en una época de búsqueda de novedad».

De tal manera, este volumen comprende seis capítulos realizados con el objetivo, como se ha manifestado, de difundir los productos de investigación sobre las artes, concebidos a partir del trabajo interdisciplinario y el establecimiento de redes académicas entre diversas instituciones mexicanas. Este libro, además, contribuye al rescate y el conocimiento de una parte significativa del patrimonio artístico mexicano y posibilitará el seguimiento sistemático de nuevos avances en materia de consolidación de los cuerpos académicos a través del desarrollo y la verificación de sus líneas de generación innovadora del conocimiento.

JUAN HUGO BARREIRO LASTRA
Universidad de Guanajuato

MÚSICA

LA MÚSICA DE SALÓN DEL COMPOSITOR ZACATECANO
JULIÁN BARRÓN Y SOTO
(1879–1941)

Mara Lioba Juan Carvajal

Del matrimonio de Juan Barrón y Catarina Soto, ambos del municipio zacatecano de Sombrerete, nace, en el pueblo minero de Vetagrande, Julián Barrón y Soto, el 9 de enero de 1879.

Catalogado como organista, compositor y corista o cantor religioso, Barrón y Soto es poco conocido en comparación con otros músicos zacatecanos como Fernando Villalpando (1844–1902), a quien no solo se dirigen las glorias de su composición sino también el haber despertado una conciencia cultural y musical en el Estado, y otros muchos de la talla de Genaro Codina (1852–1901), o del músico «lírico», autor de la más famosa e internacionalmente conocida *Marcha de Zacatecas*, Candelario Huízar (1883–1970) y el propio Manuel M. Ponce (1882–1948) que, por coincidencia, nació en Fresnillo, Zacatecas.

Este desconocimiento parcial de la obra musical de Barrón y Soto quizá se deba a que el compositor desarrolló su vida más en el interior del Estado con un trabajo apegado a la tradición musical religiosa (como cantor y organista), por lo que su obra más documentada ha sido justamente la de este corte.

Su instrucción elemental la cursó en la escuela primaria de su población natal, que dirigía el padre Buenaventura Quintero. Como se sabe, y a pesar del gran atraso cultural y educativo a que estaba sometido Zacatecas durante todo

el período virreinal, en el siglo XIX, ya con Francisco García Salinas como Gobernador, se desarrollaron eventos educativos de trascendencia, entre los que destacó la promulgación de una ley de instrucción primaria de 1831. Barrón también aprendió música bajo la égida del profesor Emeterio Fragoso Arenas, músico y compositor, quien fuera su único maestro.¹

En 1892 ingresó como cantor a la parroquia de Pánuco, en la que, se dice, permaneció durante 24 años; en 1916, fue trasladado con igual carácter a la parroquia de Santo Domingo, de la ciudad de Zacatecas, y después a la del Sagrario.²

Las obras que se le reconocen en su biografía son: el Himno Eucarístico (letra del canónigo José D. Cueva, estrenado en el Congreso Eucarístico Zacatecano del año 1940), el Himno *Salve Pastor* (dedicado al obispo Ignacio Plascencia y Moreira), *Regem Cui Omnia* para el oficio de Difuntos y *Salve*.

También se hace mención de que el compositor puso música al Auto Sacramental *Colmenero Divino* de Tirso de Molina, que se representó en la capital del Estado en 1993. Además, en colaboración con el maestro Francisco Aguilar y Urizar, escribió la música de otros dos autos sacramentales: *Del Pan y del Palo* de Lope de Vega, y *La Amistad en el Peligro de Valdivieso*, que fueron representados en 1924.³

En las biografías mencionadas se afirma, sin más argumentos, que Barrón compuso, además «muchas obras menores»,⁴ obviando que estas fueron, como dijera la musicóloga Gloria Carmona, «de manera inequívoca, la manifestación de una

¹ El apellido del maestro aparece como Fragoso en Jesús C. Romero: *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos*, p. 54, y en Gabriel Pareyón: *Diccionario de Música en México*, p. 64. En la Enciclopedia de los Municipios de México, Estado de Zacatecas, aparece como Fragosa. Vid. <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/zacatecas/municipios/32050a.htm>

² En Romero y Pareyón, se narran, de manera casi idéntica, los pocos datos biográficos que existen de Barrón y Soto. Vid. J. C. Romero: *op. cit.*, p. 54 y Gabriel Pareyón: *op. cit.*, p. 64.

³ Vid. J. C. Romero: *op. cit.*, p. 54.

⁴ *Ibidem*.

identidad plenamente formada y reconocible». Estas «obras menores», catalogadas como *Música de salón*, tuvieron una gran trascendencia en el quehacer cotidiano de la sociedad zacatecana y mexicana durante finales del siglo XIX y principio del XX, época en la que Barrón y Soto desarrolló su vida artística.

Y si el destino de ésta fue exclusivamente el vínculo social y el esparcimiento de la clase acomodada y la clase media en desarrollo, no hay duda que su expresión refleja, en cambio, como en los grandes espejos de antaño, el *desideratum* de la época.⁵

La característica principal de la música mexicana en el período posterior a la independencia de México fue la secularización paulatina en la composición y la interpretación musical. Para esa época, a decir de los historiadores, el concierto no existía como espectáculo; se usaban orquestas que funcionaban, según el ambiente, en tres direcciones: obras litúrgicas para la iglesia, obras profanas para el teatro y obras de estilo cortesano para bailes públicos.

La música del siglo XIX absorbió la savia popular, proceso que se fue dando hasta entrado el XX. Tal y como en Europa, solían tocarse en los entreactos de zarzuelas, comedias y óperas, pequeños fragmentos musicales de entretenimiento que, con el tiempo, dieron lugar al desarrollo de la música instrumental. La práctica del género empezó a ponerse de moda en los salones de las antiguas casonas virreinales y en otras más modestas, en las que el piano fue parte del patrimonio familiar. Así comenzó a crecer la llamada *Música de Salón*, y se promovieron las publicaciones en las gacetas de obras compuestas para estas ocasiones.⁶

⁵ G. Carmona: «Preliminar» en C. Carredano: *Ediciones Mexicanas de Música*, p. 14.

⁶ Vid. G. Carmona: *La música en México*, pp. 11–15.

La *Música de salón* fue aquella compuesta para interpretarse con las danzas de salón, acompañadas con el piano o las orquestas de diversa índole, aunque poco a poco se fue independizando del baile, pero sin perder la característica formal de la danza en su estructura. Con antecedentes en otros bailes del siglo XVIII, durante el XIX se hicieron famosas en México piezas de danza como la *polca*, la *mazurca*, el *schottisch*, y el *vals*, entre otros.⁷ La *Música de Salón* quedó definida en el libro compilado por el investigador Julio Estrada como «minúsculas cuentas de un rosario musical para recreo social de las familias».⁸

No fue Zacatecas un estado al que se le haya prestado atención desde el punto de vista musical durante el virreinato. Por ello, a decir del Dr. Jesús C. Romero, «es posible afirmar que su vida cultural la inició con la independencia política del país, aunque haciéndolo de manera empírica».⁹

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, puede hablarse de varios compositores zacatecanos que comienzan a despertar el ambiente cultural; además de los pioneros como Codina y Villalpando, destacan Ernesto Elorduy (1855–1913), Severiano González (1893–1984), Isauro Félix (1898–1987), entre otros. Claro que este cambio de panorama no fue solo en el ámbito musical, sino en todos los aspectos del desarrollo de la sociedad, los adelantos científicos, las nuevas estructuras políticas, la convivencia social y el arte en general. En esta época se construyeron edificios, se instaló el telégrafo, el teléfono y la energía eléctrica y se sitúa el primer tren de la ciudad. La inversión extranjera durante el siglo XIX se centraba, justamente, en el sector minero y la construcción de nuevas vías de comunicación, como el ferrocarril, hacia la zona norte del país.

⁷ Vid. G. Pareyón: *op. cit.*, p. 503.

⁸ G. Carmona: *La música en México...*, p. 14.

⁹ J. C. Romero: *op. cit.*, p. 14.

Durante el Porfiriato, principalmente durante la segunda presidencia hacia 1884, la música formal recibió gran impulso, sobre todo la producción de marcado romanticismo y del género de salón, como consecuencia de las aperturas generales a la inversión extranjera, ya mencionada, y al desarrollo socioeconómico y educativo del país en el contexto político, que permitió, a su vez, la apertura de nuevas corrientes en los ámbitos históricos, literarios y filosóficos.

Hacia finales del siglo XIX, Zacatecas contaba con un gran número de intelectuales, entre los que destacaron el pintor Francisco Goitia (1882–1960), el poeta Ramón López Velarde (1888–1921) y el pintor y grabador Julio Ruelas (1870–1907). De igual manera, se sabe que muchos compositores e intérpretes zacatecanos (al igual que en todo México), se dedicaban a la música y al canto como afición.

Abordar la obra menor de Barrón y Soto en esta investigación es reencontrar, pues, un poco del quehacer socio-cultural del Zacatecas de la época: muchas partituras inspiradas en hechos históricos, así lo manifiestan; otras son danzas para piano, dedicadas a señoritas de la alta sociedad de finales del siglo XIX y principios del XX; etiquetar cada una de las partituras con la dedicatoria propicia para la ocasión, se muestra como sello indiscutible.

Parte de la obra de Julián Barrón y Soto, que será expuesta en este trabajo, se debe a la cultura de un joven zacatecano y a la benevolencia de su familia. El señor Víctor Hugo Ramírez Lozano obtuvo de manos de su tía, la señorita Leonor Ramírez Rodríguez, algunos de los materiales que quedaron abandonados en la casa de su propiedad, sita en la calle Tacuba 112, donde antiguamente vivió el compositor zacatecano. Al fallecer los hijos de Barrón y Soto, vinieron sus familiares de Guadalajara y de Estados Unidos y retiraron las pertenencias, dejando abandonados algunos papeles,

entre ellos las partituras, muchas de ellas manuscritas, del compositor.¹⁰

Una de las obras musicales más atractivas reencontradas en este tesoro zacatecano es el fox-trot *Cine de Barrio*. Desde los inicios del cine mudo o silente en México se creó y desarrolló el hábito de acompañar las películas, no con palabras (lenguaje hablado) sino con música. También, algunos músicos, solistas, dúos, tríos u orquestas, interpretaban obras musicales como entretenimiento en pequeños intervalos, al principio, durante y al final de las funciones.¹¹ Zacatecas no era la excepción. De su historia se recogen los siguientes datos:

Carlos Mongrand, empresario francés que llegó a México en 1896, contrató con éxito, para estas funciones, a la «Banda de la Escuela Industrial» en Guanajuato; después, en Aguascalientes, acordó contrato con la «Banda del Estado», que se colocó detrás de la pantalla cinematográfica. En 1905, contrató a la «Típica de Zacatecas», dirigida por el Maestro Antonio Martínez, con tanto éxito que esta orquesta se convirtió en su acompañante para las representaciones en varios estados de la República. Los músicos de cine tuvieron la necesidad de desarrollar temas melódicos para películas extranjeras, sobre todo norteamericanas y alemanas;¹² es por ello que comienza a proliferar no solo un espectáculo musical y de entretenimiento alrededor de esta distracción, sino también la creación de un vasto repertorio, pues no siempre se alcanzaba a improvisar con calidad tanta música. Al respecto, el investigador Aurelio de los Reyes afirmó:

¹⁰ Algunas de estas obras están interpretadas en el disco compacto *Joyas Musicales de Zacatecas*, grabado en el años 2001–2002 por el Ensamble Clásico de Zacatecas (Enclazac). De la entrevista realizada al señor Víctor Hugo Ramírez, se realizaron varios trabajos promocionales, entre ellos, las propias notas al disco compacto y un suplemento cultural. *Vid.* M. L. Juan y M. Carvajal Pradas: «Joyas Musicales de Zacatecas», pp. 2–5.

¹¹ A. de los Reyes: «La música para el cine mudo» en *La música en México*, p. 90.

¹² *Idem*, pp. 94–95 y 112.

A cambio de una producción cinematográfica mexicana raquítica, nos encontramos con una variada y rica cantidad de obras musicales para salón y teatro, sea zarzuela española o mexicana, revista o variedades. Cabe subrayar que ambos tipos de música fueron estimulados por los cines, porque algunas salas alternaban películas con variedades musicales, otros organizaban en sus vestíbulos espaciosos del primer piso, concursos de fox-trot, two steps, danzón, tango, charleston, etcétera; la radio daría mayor difusión a este tipo de música.¹³

Además de su trabajo en el ámbito religioso, Barrón y Soto se dedicó al desarrollo de estos géneros populares y de salón, tal y como se demuestra con esta partitura, aunque se sabe que, durante su larga estancia en Pánuco, organizó varias orquestas típicas.¹⁴

En la partitura de *Cine de Barrio*, fox-trot para piano, se exhibe en su manuscrito una nota que dice: «Dedicado a mi buen amigo Pancho Guadiana Jr., inteligente y activo empresario del cine “Salón Azul”». El fox-trot es un baile popular estadounidense que apareció en México alrededor de los años 20. La partitura es del 14 de julio de 1923, lo que muestra la rapidez y el intercambio de información en el desarrollo artístico del México independentista. Según testimonio de la familia Ramírez, el cine *Salón Azul* fue fundado por el libanés señor Antonio Kuri, padre de los artistas Kuri Breña; ubicado en la calle Tacuba, exhibía películas y en algunas ocasiones presentaba conciertos o teatro de revistas a la usanza de la época. Entre los músicos que se dedicaban a tocar en el cine se encontraban el compositor Severiano González y el cellista y calígrafo Enrique A. Borda, encargado de pasar en limpio partituras y borradores originales de los autores. Al final del manuscrito de esa obra, aparece una nota al pie con

¹³ *Idem*, p. 113.

¹⁴ J. C. Romero: *op. cit.*, p. 54.

la rúbrica del autor que dice: «Amigo Borda: hágame una copia muy famosa —y cóbreme— todo pago, menos cuando no soy amigo». ¹⁵ El cine *Salón Azul* cerró al llegar a Zacatecas el cine sonoro, que se instaló en el Teatro Calderón.

Emilia es una simpática danza para piano, también de la autoría de Barrón y Soto; el manuscrito contiene el dibujo de un marco ovalado para una foto (imagen 1). Sabiendo que el compositor era aficionado a la fotografía, se puede deducir que, quizás, en su momento, el manuscrito sería entregado con una foto que el tiempo debe haber despegado. En su dedicatoria expresa: «A mi distinguida discípula Srta. Emilia Saldívar». Es una danza binaria muy simple y jovial, que permite su interpretación a cualquier colegial.

De su vals *Hasta el cielo* llegaron a nuestras manos tres manuscritos, cuyas caligrafías difieren unas de otras, lo cual confirma que las obras de este compositor se tocaban mucho en la época y eran copiadas entre sus discípulos y amigos (imágenes 2 y 3).

Hacia el siglo XIX, la historia de la imprenta en México, particularmente en lo relacionado con la edición de partituras, se encontraba en un ambiente propicio para su desarrollo. Entre 1840 y 1870 existían dos editoras, abiertas comercialmente como almacenes de música, la imprenta Manuel Munguía y la imprenta litográfica y tipográfica de J. Rivera, hijo y compañía. Hacia finales del siglo, estas cedieron su lugar a la A. Wagner y Levien Sucesores y H. Nagel y Sucesores, entre otras casas extranjeras. ¹⁶ También en Zacatecas, en el año 1901, se funda *La lira Zacatecana*, por Fernando Villalpando; sin embargo, parte de la obra de Barrón y Soto se mantiene en manuscritos.

Don Julián fue un músico muy querido en el Estado. Él y Severiano González editaron en la imprenta de Nazario Espinosa (1839–1919), oriundo de Guanajuato, que impactó al

¹⁵ J. Barrón y Soto, fotocopia de la partitura *Cine de Barrio*, s/e.

¹⁶ G. Carmona: *op. cit.*, pp. 13–14.

mundo desde Zacatecas por su excelente litografía durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

El tercer manuscrito parece pertenecer a la misma caligrafía que la danza para piano de *Emilia*. En este último ejemplo se escribe: «Vals para piano, por Julián B. y Soto. A la memoria de María, muerta el 9 de octubre de 1916». Al final del dibujo no logra entenderse la firma, pero sí está claro que esta copia es del año 1917. Esta caligrafía parece primar en sus manuscritos (imagen 4).

Una obra muy zacatecana, en el sentido melódico y por su sonoridad, a pesar de ser un baile derivado del ragtime y del fox-trot, y popularizada en los años veinte, es *El piquín* (*One step*). El manuscrito incluye el nombre de Esther Zesati, fechado en Zacatecas el 11 de mayo de 1920, por lo que suponemos se trata de su copia personal (imágenes 5 y 6).

En este acervo se encuentra el manuscrito de una Romanza para canto y piano: *Para Siempre*, con letra y música del autor, que dice haber sido compuesta alrededor del año de 1930 en Zacatecas, y que fue copiada en el año 1958 (firmada el 7 de agosto) por M. Benítez. Está, además, una *Fantasia* para piano (*Fantacia para piano por D. Julian Barrón y Zoto [sic]*), en un estilo imitativo en cuanto a la forma, un poco más elaborada, de las piezas románticas europeas, aunque con un lenguaje muy elemental, desde el punto de vista armónico. Cuenta con una introducción *Maestoso* y el *Allegro*, al que le continúa un *Andante Expresivo*, muy *cantabile*, y luego un *Tempo de Marcha*, como puente para un *Lento* con cambio tonal o *Largo reflexivo*, que cierra con un *Allegretto*. La partitura fue escrita por Manuel Puente V. López y revisada por Manuel Benítez Valle, según la inscripción que tiene en la segunda página.

Al igual que sus coetáneos, Barrón y Soto escribió piezas con un evidente simbolismo patriótico como *¡México!*, gran marcha a paso doble, editada en Morelia. La partitura impresa tiene una dedicatoria a mano que dice «mi queridísimo hermano Estanislao Barrón y Soto y familia».

Una singular pieza que conforma este repertorio es el tango argentino para voz y piano *Imposible*, y aunque dice: «escrito expresamente para la Revista Telegráfica», es interesante que el texto que conforma la letra se relacione directamente con una declaratoria de amor.

El vals *Sueño de artista* es casi ilegible pero, con un poco de paciencia y algo de tecnología, valdría la pena rescatarlo del manuscrito original, pues aún, en estas condiciones, se puede divisar la dimensión de su calidad artística, su gran sentido melódico cual tratamiento para instrumentos de cuerdas. Así como el vals lento para piano *Noche de Ensueño*, que después de haber sido interpretado por un trío de cuerdas (violín, viola y violoncello) parece imposible imaginarlo siquiera como una obra original para piano; con una escritura muy transparente, se construye a través de un lirismo melódico solo imaginable en la interpretación vocal o de las cuerdas y, más que piano, recuerda la sonoridad del arpa popular tradicional. Sin embargo, los pasajes arpegiados del piano le ayudan a la conducción melódica, de manera que la expresividad forma el elemento característico y más significativo en este tipo de producción en la obra de Barrón y Soto (imagen 7).

El vals se introdujo en México luego de la independencia, pero se popularizó ampliamente a finales del siglo XIX y principios del XX. En definitiva, es una de las formas dancísticas más difundidas en el mundo musical; sin embargo, en cada lugar alcanza su propia esencia en la identidad pueblerina; como género, ha tenido una influencia directa en el desarrollo social de dimensiones inesperadas. Todavía, en pleno siglo XXI, sigue siendo parte esencial de la cultura media en la sociedad mexicana. Otros vales conocidos de Julián Barrón y Soto que han tenido alguna difusión son *Alma Mía* y *Al morir la tarde*.

Se dice que, desempeñando su puesto de cantor, el gran maestro y popular compositor Julián Barrón y Soto falleció en la ciudad de Zacatecas el 3 de noviembre de 1941;¹⁷ a tres meses de su defunción, el pueblo de Zacatecas fue convocado a conectar sus radiotransmisores para escuchar el homenaje que se le dedicaría con la Banda del Estado.

Parte de su producción de *Música de salón* quedó testimoniada en los discos compactos *Zacatecas, siglos XIX y XX*, interpretado por el pianista zacatecano Alfonso Vázquez, y en *Joyas Musicales de Zacatecas* del Ensamble Clásico de Zacatecas (Enclazac). Luego de 100 años de silencio, estas partituras han sido removidas del polvo y han vuelto a sonar. Tal y como antaño, pueden escucharse en los portales del centro histórico de Zacatecas, donde las viejas casonas y sus dueños intentan mantener, con renovado espíritu, la imagen arquitectónica y la vida cultural de su pueblo.

En la presentación del disco compacto *Joyas musicales de Zacatecas*, la historiadora e investigadora española María José Sánchez Usón afirmó: «Esta música no es exclusivamente local, sino propia y de todos, como Zacatecas, patrimonio cultural de la humanidad. Incluso[...] se llega a la convicción de que las composiciones son hasta más europeas que las europeas».¹⁸

¹⁷ J. C. Romero: *op. cit.*, p. 54.

¹⁸ E. Salinas, nota periodística en Periódico Imagen, 22 de marzo 2002, Zacatecas.

Fuentes

CARREDANO, Consuelo: *Ediciones Mexicanas de Música, Historia y Catálogo*, Centro Nacional de investigación, documentación e Información Musical «Carlos Chávez», 1994.

Enciclopedia de los Municipios de México, Estado de Zacatecas, <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/zacatecas/municipios/32050a.htm>

ESTRADA, Julio (ed.): *La música en México. Período de la independencia a la revolución (1810 a 1910)*, tomo I, UNAM, México, 1984.

_____: *La música en México. Período nacionalista (1910 a 1958)*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1984.

JUAN, Mara Lioba y Margarita Carvajal Pradas: «Joyas Musicales de Zacatecas» en *Trópico de Cáncer*, suplemento Cultural de *El Sol de Zacatecas*, año 2, no. 100, domingo 24 de marzo 2002, pp. 2-5.

PAREYÓN, Gabriel: *Diccionario de Música en México*, Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 1995.

ROMERO, Jesús C.: *La música en Zacatecas y los músicos zacatecanos*, UNAM, México, 1963.

SALINAS, Enrique: nota periodística, en periódico *Imagen*, Zacatecas, 22 de marzo de 2002.

Imágenes



Imagen 1. Fragmento de la partitura manuscrita de *Emilia*



Imagen 2. Fragmento de uno de los manuscritos del vals *Hasta el cielo*



Imagen 3. Fragmento del segundo de los manuscritos del vals *Hasta el cielo*

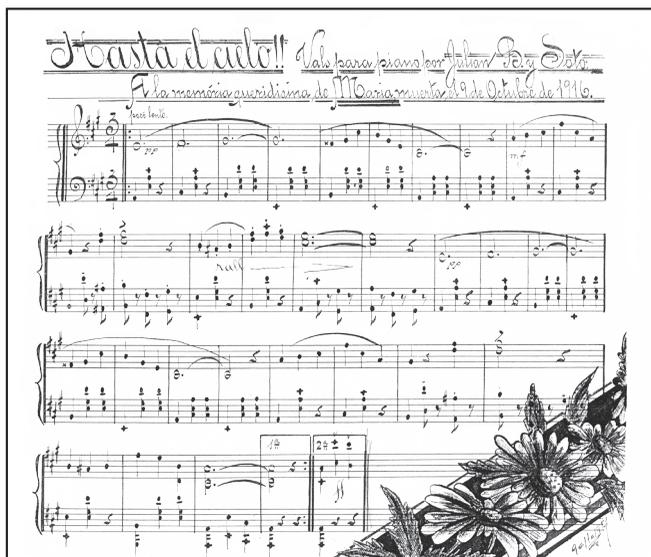
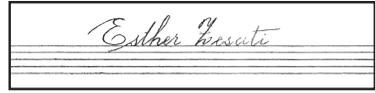


Imagen 4. Fragmento del tercero de los manuscritos del vals *Hasta el cielo*



Imágenes 5 y 6. Fragmentos caligráficos de la partitura *El piquín*

Imagen 7. Fragmento del manuscrito del vals *Noche de ensueño*

INNOVACIÓN Y ESTRUCTURA EN LA OBRA
PIANÍSTICA CONTEMPORÁNEA:
LAVISTA E IBARRA

Alejandro Augusto Barrañón Cedillo

La composición de obras para piano en el panorama musical de México durante el siglo XX es pródiga, tanto en cifras como en tendencias estilísticas. Si bien, tras las primeras vanguardias y su impacto sobre los diversos lenguajes que afloraron en América Latina durante los años veinte, a los cuarenta trajeron consigo una muestra inigualable de enunciados musicales, es a partir de la década de los sesenta que surgen de forma independiente, vertiginosas y delirantes propuestas estéticas que habrían de romper no solo con las diferentes formas de comunicar, sino con la connotación misma de comunicar. Esta postura que Gianni Vattimo¹ ha llamado una especie de suicidio de los artistas, consideró solo como arte auténtico aquel que hablaba callando, rompiendo con las dimensiones convencionales de los repertorios musicales y abarcando un tratamiento innovador sobre el piano en sus diversas sonoridades; estas innovaciones se vieron reflejadas en diferentes creaciones musicales, entre las que sobresalen las obras pianísticas de compositores como Manuel Enríquez, Mario Lavista, Federico Ibarra, Eduardo Mata, entre otros.

Este ensayo se centra, por una parte, en un estudio comparativo entre la producción de Mario Lavista (1943) y Federico

¹ G. Vattimo: «Muerte o crepúsculo del arte» en *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, p. 53.

Ibarra Groth (1946) durante los años 1970–1976; en algunos casos emplearemos la teoría postonal, además de complementar estas reflexiones con una puesta en valor del pensamiento estético de los autores en su contexto histórico–musical. Las obras que se analizan son las siguientes: de Mario Lavista: *Pieza para un pianista y un piano* (1970); *Cluster* (1973) y *Pieza para dos pianistas y un piano* (1975); de Federico Ibarra: *Toccata para piano a 4 manos* (1971) y *Primera Sonata* (1976).

En la estructura de las obras analizadas en este ensayo se aprecia, por un lado, la capacidad de construir un universo sonoro novedoso en las obras *Toccata* y *Primera Sonata* de Ibarra, a través de una fantasía sin límites en los recursos del *inside piano* y del uso del pedal. Estas obras tienen reminiscencias de formas tradicionales manifiestas a través del *da capo*, o bien, de cierta oposición textural de dos elementos contrastantes y que pudieran representar un principio de oposición temática a manera de exposición de la forma Sonata. Lavista, en esta década, experimenta con el arte–concepto y la reflexión sensible sobre nociones del sonido–ruido–silencio, la forma abierta, la aleatoriedad y la indeterminación. Durante esta investigación hemos visto que existen coincidencias sustanciales entre estos compositores con relación al universo colorístico de las voces pianísticas, al contacto con el instrumento en cada una de sus partes, externas e internas, la gama de recursos para obtener una amplia paleta sonora, y la economía y aparente simplicidad de recursos compositivos en formas relativamente compactas y concisas, que hacen de este repertorio una cumbre de la pianística mexicana que comienza a valorarse a través de un creciente interés en su ejecución, como lo demuestra la grabación que se ha hecho de las Sonatas de Ibarra por parte de Cecilia Soria y la ejecución de la *Sonata Madre Juana* en el Concurso Internacional para piano María Culler 2008 en Costa Rica.

Análisis de las piezas: *Pieza para un(a) pianista y un piano*

En el ejemplar consultado en la Biblioteca de las Artes se lee una dedicatoria firmada por el compositor: «Para Eduardo Proustiano en sol sostenido mayor para cuyos “diez dedos” escribiré alguna vez una obra con muchos menos silencios que ésta». A partir de esta dedicatoria puede observarse —como una constante de las piezas que revisaremos— la omnipresencia del silencio, tomado como una dimensión desde la cual el escritor desarrolla una parte toral de su lenguaje musical en la etapa que analizamos. Recordemos que nuevas perspectivas en la percepción del silencio fueron exploradas por Cage a través de la cámara de Harvard, que le reveló la imposibilidad de experimentar el silencio absoluto y afirmar «el silencio es solamente el abandono de la intención de oír». Como Cage, Lavista abordó planteamientos estructurales y conceptuales que se apartaron de las formas tradicionales y en donde el silencio habría de adquirir un rol predominante dentro del discurso musical.

Pieza para un(a) pianista y un piano consta de siete eventos musicales, que pueden ser tocados en cualquier orden, lo cual arroja una relativa libertad para los intérpretes. De acuerdo al compositor:

el silencio es el elemento que unifica los siete eventos musicales y su presencia debe ser considerada tan importante, desde un punto de vista jerárquico, como la de los sonidos. Su duración está definida, al igual que la estructura métrica, por la serie de Fibonacci.²

Estos eventos musicales exploran la combinación de los registros extremos del instrumento, generando con ello la espacialidad y la amplitud que muchos autores no se habían atrevido a visualizar. En esta obra se explora ocasionalmente la producción de armónicos a través de la manipulación

² L. J. Cortez (editor): Mario Lavista, *Textos en torno a la Música*, pp. 90–91.

directa de la yema del dedo sobre la cuerda; algunos eventos son estáticos, en el sentido de que presentan un ritmo constante, renunciando a una variabilidad; y otros —en cambio— son contrastantes en las dinámicas. Conviven la sonoridad seca y tajante con los suaves pianísimos que son inmediatamente interrumpidos por eventos de corte, silencios especificados en número de segundos, interrumpidos a menudo por texturas mínimas, a veces de un solo sonido. El segundo evento se presenta como un reto para el intérprete en tanto que habrá de presentarlo de forma coherente y unitaria. Aquí la indicación de compás es de 55 negras y manifiesta una economía de los materiales, ya que solamente ocurren 8 notas interespaciadas por silencios más o menos largos. El tercer elemento se caracteriza por su composición en espejo, donde la primera parte la constituye una díada (0,1), repetida en pianísimo 17 veces e interrumpida abruptamente por otra díada en registros aun más extremos, que dan pie al *da capo* nuevamente. Al repetirse estos acordes se obtienen 34, que es uno de los valores de la serie de Fibonacci. En el cuarto evento, no obstante, compiten, lo más piano posible, teclas que reflejan intervalos muy abiertos, como si se estableciera un diálogo amenazante. El quinto parece desarrollar al segundo evento, ya que se establece una dualidad sonido–silencio aún más contrastada.

En esta obra, la serie de Fibonacci determina aspectos estructurales, ya que tanto los silencios como los sonidos se presentan de acuerdo a dicha serie en términos de segundos específicos para los silencios: 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 o para grupos de notas en números de la misma serie. Una vez más, el autor parece explorar los límites de la cohesión formal dado que eventos acústicos de corta duración son alternados por largos silencios (imagen 1).

No podemos dejar de relacionar este particular universo acústico de Lavista con la reflexión que hace Ortega y Gasset acerca del preponderante lugar del silencio en el lenguaje:

No se entiende en su raíz la estupenda realidad que es el lenguaje si no se empieza por advertir que el habla se compone sobre todo de silencios. Un ser que no fuera capaz de renunciar a decir muchas cosas sería incapaz de hablar. Y cada lengua es una ecuación diferente entre manifestaciones y silencios. Cada pueblo calla unas cosas para decir otras. Porque *todo* sería indecible.³

Las instrucciones de esta obra permiten la participación de otro pianista «que deberá guardar el más absoluto silencio cuidando de estar siempre presente durante el desarrollo de la obra». Esto parecería insistir en la contemplación o la participación del otro y, por consiguiente, de diferentes calidades de silencio. Por un lado, el silencio del ejecutante que podrá intentar la proyección de cierta cohesión formal, o bien, que podrá enfatizar la interrupción gradual o súbita del sonido y/o del silencio; por otro lado, existirá otro nivel y calidad de percepción del silencio-sonido por parte del pianista observador y, finalmente, existirá el nivel de calidad de percepción del silencio-sonido por parte de los escuchas que, sin duda, participarán en mayor o menor medida del universo acústico de esta obra. El silencio, como una parte protagónica de esta obra, encierra una gama rica de posibilidades interpretativas para el ejecutante, ya haciéndolo hablar o callar, o bien, haciéndolo escuchar. Esto parecería insistir en la contemplación o la participación del otro, siempre y cuando se lleve a cabo en la dimensión por demás resaltada, es decir, el silencio como parte protagónica de la obra, aludiendo a la relación de Luigi Nono con el silencio descrita por Jabés como:

³ J. Ortega y Gasset: «Sobre el hablar y el callar» en *Obras completas*, p. 444.

La relation au silence, chez Nono est exemplaire. Elle est relation à l'infini, à l'impensable, à l'indépassable, si audacieuse, si risquée est sa recherche. Faire parler ce silence. Faire Taire ce silence, c'est abolir les limites, l'espace béant d'une interrogation. Faire parler le silence par le silence, faire taire, une fois rendue audible, le silence par l'insodable silence où sont enfouies toutes les questions.⁴

La obra *Cluster. Para cualquier número de pianistas*, de Mario Lavista (1973), proyecta un evento acústico resultado de la ejecución en *fff* de un racimo de notas que se atacan simultáneamente y que, de acuerdo al autor, pueden ser «analizables como proyecciones verticales de *glissandi*».⁵ Esta obra se puede tocar de diferentes formas: con los dos antebrazos tratando de abarcar el mayor número posible de teclas blancas y negras de manera fortísima hasta que se extinga el sonido acompañado del pedal; o bien, utilizando una tabla en forma de «L» para que abarque las teclas blancas y negras con el mismo papel decisivo del pedal en apoyo a la prolongación del silencio. A medida que se va extinguiendo el sonido sostenido por el pedal, parece ir en *crescendo* el «silencio-ruido» que nos rodea. A partir de mediciones personales que nosotros hicimos de la obra en que esta duraba 1:14 minutos en un piano vertical y 1:19 en un piano de cola, se infiere que el reto para los pianistas se fundamenta en la dificultad de realizar un ataque preciso y simultáneo desde el antebrazo hasta los dedos. Esto pone a prueba no solo el dominio anatómico que deberá tener el intérprete, sino la concentración mecánica que pueda conseguir una sincronía, mostrando además una destreza técnica y hasta una agudeza mental. Si lo lleváramos al terreno de la analogía con obras de la misma categoría, haríamos la comparación con la obra de Ligeti, «Poema sinfónico para cien metrónomos», cuyas indicaciones exigían el comienzo simultáneo de 100 cronómetros. En

⁴ Citado en M. Sotelo: «La Música Callada de Chillida», p. 11.

⁵ L. J. Cortez: *op. cit.*, p. 94.

su momento, esto ofreció graves problemas para su ejecución. Echarlos a andar de manera simultánea era casi imposible. Pero más allá de esto, corresponde decir sobre *Cluster* lo que algunos autores mencionan sobre el tiempo vertical y el *continuum* de una sonoridad:

Una pieza que intenta crear el tiempo vertical contiene un solo momento, estático, como su entera esencia. Tales piezas no tienen estructura jerárquica, no hay partes, no hay relaciones entre ellas, sino un singular todo. El resultado, de acuerdo a Kramer, es un solo presente extendido en una duración enorme, un ahora potencialmente infinito, que sin embargo, se sienta como un instante, por tanto la aprehensión del tiempo vertical implica la ausencia, de hecho la completa imposibilidad de un arreglo temporal.⁶

Pieza para dos pianistas y un piano (1975)

Las obras *Cluster* y *Pieza para un(a) pianista y un piano* de La vista pueden considerarse dentro de la propuesta del arte conceptual. *Pieza para dos pianistas y un piano*, por otro lado, tiene una estrecha similitud con una obra escrita cinco años después, a saber, *Simurg*; en ambas obras se comparte una proximidad generadora que sirve de primer enunciado, aunque en diferente contexto: en *Pieza para Dos Pianistas y un Piano*, la serie (012367) actúa como célula generadora y se presenta como una reiteración constante de colecciones interválicas características, mientras que en *Simurg* la subserie (0167) —actuando también como célula generadora— se presenta como *ostinato*. Otra similitud es la presencia de la serie (0125689) que ocupa un lugar preponderante en ambas obras. En *Pieza...* aparece por primera vez como elemento desequilibrante en *fff* en el compás 9, para repetirse varias veces a lo largo de la obra; en *Simurg*, la misma célula aparece como

⁶ T. Christensen (editor): *The Cambridge History of Western Music Theory*, p. 716. (La traducción es nuestra.)

acorde repetido numerosas veces pero en *pp*, y con el matiz *lontano* (lejano), a manera de eco (imagen 2).

Por lo anterior, existe la posibilidad de que influencias Borganas, de Ezra Pound, así como del poeta místico Farid ad-Din Attar en su texto del siglo XIII «La Conferencia de las Aves», permeen en *Pieza para Dos Pianistas y un Piano*. Aquí, una especial centricidad gravita en RE; sin embargo, es necesario aclarar que no se trata de una centricidad convencional sino de una centricidad más rica por la colorística obtenida a través del contacto con el interior del piano que utiliza el autor ya que, además de la nota fundamental, resuenan diferentes armónicos.

En la experiencia ejecutante de estas obras se develan una serie de aspectos que involucran vivencias más allá del placer de la audición, me refiero a la experiencia sensorial del contacto directo con las partes más recónditas de la caja acústica del instrumento. La riqueza colorística podría representar a las aves de *Simurg*, ya que, finalmente, existe un *todo* en la suma del sonido fundamental y sus armónicos (imagen 3).

La exploración que hace el compositor de recursos sonoros innovadores a través de la manipulación directa de las cuerdas (sea a través de manos u objetos sobre cuerdas, teclas, caja, etcétera) es realmente enriquecedora (*pizzicatos*, trémolos con objetos como goma dura, raspados con dedos, yemas y codos, apagados, sonidos armónicos, golpeteo con baquetas en diferentes lugares). Es importante señalar que resulta interesante la diversidad de las técnicas, en virtud de que, mientras un pianista toca sobre el teclado, otro toca adentro del piano. Si bien en la música de cámara tradicional se busca igualar los ataques, aquí la manipulación que hace uno de los ejecutantes afecta directamente la sonoridad que se obtiene cuando uno de ellos toca sobre las teclas. De acuerdo al compositor «la obra está concebida como un

juego de espejos en el cual la acción de uno de los intérpretes se ve afectada por la acción del otro y viceversa».⁷

También es esta obra se observan elementos de libertad interpretativa, ya que, por ejemplo, no se especifica qué armónicos particulares se busca producir al apoyar la yema del dedo directamente sobre la cuerda. En palabras del autor,

algunas de las alturas indicadas en la partitura para el pianista que se encuentra en el teclado no siempre corresponden al sonido real. El pianista que se encuentra en la caja acústica modifica sensiblemente la altura notada, produciendo sonidos armónicos que pueden variar de una interpretación a otra.⁸

Estructuralmente, esta obra muestra que, aparentemente, Re podría ser considerado un importante sonido que funciona como centro de gravedad; sin embargo, las posibilidades de experimentación con diferentes armónicos sobre las cuerdas de re que permite el autor, hacen de esta pieza una muestra *sui generis* de la innovación en la escritura pianística de su producción.

De Federico Ibarra: *Toccata para piano a 4 manos*

Compuesta en 1971, la *Toccata*, a pesar de no explorar las posibilidades de la manipulación directa de la caja acústica del instrumento, ofrece sonoridades inusitadas, ya que estas son el resultado de una búsqueda de la integración de diversos factores tales como: 1) la inclusión de todos los registros del piano, 2) una dinámica siempre cambiante abarcado desde el *pppp* hasta el *ffff*, 3) la gradual acumulación sonora —vía cromática— desde una vibración hasta un violento *cluster* con los antebrazos, y 4) su contraparte, un gradual adelgazamiento —también vía cromática— de las texturas. Cabe

⁷ L. J. Cortez: *op. cit.*, p. 95.

⁸ *Ibidem*.

mencionar que, en cuanto a la estructura, se presenta un conflicto entre material libremente diatónico (pandiatónico) que inicia la obra, y que también sirve como parte del material conclusivo, siendo aquel material de contenido cromático que agrega o remueve semitonos. La dualidad pandiatonismo–cromaticismo está reforzada por una dinámica de tipo estático, inamovible en un piano casi incoloro para lo pandiatónico y una dinámica cambiante, a menudo en *crescendo*, para lo cromático.

Aquí, el uso del pedal, como en otras obras del compositor —Concierto para piano y Orquesta, Primera Sonata— tiene otra lógica y se sostiene por largos períodos, dando una ilusión de gran espacialidad a través de la acumulación de sonidos fundamentales y sus correspondientes armónicos. El autor explica que el pedal solo se cambiará una sola vez en toda la obra, entre el tercer compás y el cuarto. Es como si aquí el compositor experimentara con el no-silencio ya que, incluso, del tercer al cuarto compás hay material sonoro en movimiento. Estructuralmente, el autor no se abstiene de recurrir al principio de repetición; a manera de *da capo* el material pandiatónico inicial resurge al final de la obra con la indicación «*pp* como al principio». Los elementos de libertad interpretativa que se pueden encontrar aquí son: que aún cuando el autor explica la simbología de la partitura y menciona que el símbolo blanca cuadrada con doble corchete representa una nota de duración larga e indefinida que se repetirá a una velocidad siempre igual, el intérprete puede, en un momento dado, aportar cierta variabilidad en la repetición de dicha nota, ya que, si bien la velocidad debe ser constante, la doble corchea puede variar entre 120 y 168 del metrónomo, dando margen de libertad en el tiempo. Finalmente, los *clusters* están indicados en una altura relativa, sin definir con precisión qué notas abarcan.

Primera Sonata (1976)

Esta obra puede dividirse en siete eventos musicales que se encadenan de manera fluida, a pesar de ser contrastantes en mayor o menor medida. En el primero de ellos se exploran los registros extremos del piano, girando las manos sobre la muñeca en fortísimo para, inmediatamente, seguir a un pianísimo en el centro del instrumento. En esta obra el sentido de sonata se entiende en una interpretación bastante libre, como si en la exposición pudieran corresponder dos elementos texturales contrastantes y que pudieran representar un principio de oposición a manera de exposición de la forma: el primero, durante el inicio a través de acumulaciones graduales de sonidos por intervalos de segundas menores, y el segundo a través de figuraciones fulgurantes similares al diseño de *Los fuegos de artificio* de Debussy. Aquí también la mano izquierda toca teclas negras, reminiscencia pentatónica, y la derecha, notas blancas. La suma de ambos elementos origina una estructura cromática centelleante que se repetirá en diversas dinámicas. Un material conclusivo de la pseudo-exposición aparece en la combinación de notas cromáticas «reales», sumadas a los armónicos obtenidos al oprimir silenciosamente teclas de un registro más grave. Una especie de desarrollo de sonata se elabora a través de variados recursos técnicos, especialmente en la producción de sonido adentro de la caja acústica, ya sea con las yemas de los dedos, con las uñas, o bien con una moneda o baquetas (imagen 4).

En esta sección no hay sonidos que puedan concebirse como posibles centros sonoros, solo diversidades texturales, tímbricas, que acentúan las vibraciones de cada región del instrumento: en las cuerdas, después de los apagadores, etcétera. Una transición, en la que se regresa al teclado y en la que reaparece el material centelleante cromático, conduce a una especie de re-exposición que presenta el material del inicio. Destaca en esta obra una significativa centricidad que se

desarrolla en torno a LA como «clase de altura» (*pitch-class*), como se demuestra a continuación: 1) con el «la central» comienza a desarrollarse un proceso acumulativo de tipo cromático en la exposición, 2) la re-exposición de la forma sonata nos remite al *pitch-class* LA y, finalmente, la obra concluye en la nota más grave del instrumento, que por lo tanto convierte a LA en un centro clave de gravedad sonora (imagen 5).

Una vez más, la obra especifica un uso generoso y sostenido del pedal, reiterado a través de indicaciones como «pedal siempre», «pedal obligado», «siempre con el mismo pedal», similar a lo experimentado en la *Tocatta* y en el *Concierto para piano* 1979–1980, en donde el autor menciona que «el pianista deberá tocar siempre con pedal (excepción hecha de las partes que indican lo contrario) que deberá sostenerse durante muy largos intervalos, cambiando solo cuando se provoque confusión».⁹ Por lo anterior, Ibarra parece experimentar con el no-silencio y con la extrema acumulativa o desacumulativa vibracionalidad del piano, incorporando sonidos armónicos en las amplias texturas.

En esta obra existen elementos de libertad ya que la velocidad del libre arpeggio inicial queda a elección del intérprete. En el caso de las notas que se repiten con una velocidad regular y en las que se añaden cromáticamente las notas inferiores y superiores, el número de veces que se repita la nota queda al arbitrio del ejecutante. Los *clusters* son indicados en un registro aproximado del piano. Los armónicos obtenidos no son especificados como en la partitura del *Concierto para piano y Orquesta* del mismo compositor. Mientras allí se especifica que hay que producir el quinto armónico, aquí solamente se indica «oprimir sin sonido las teclas (blancas y negras) entre los extremos anotados para producir armónicos». Y, finalmente, los valores rítmicos indicados — como reconoce el compositor — son siempre relativos, buscando «una fluidez del pensamiento musical».¹⁰

⁹ F. Ibarra: *Concierto para piano*.

¹⁰ F. Ibarra: *Primera Sonata*.

Acerca del silencio y conclusiones

Como arriba mencionamos, el papel protagónico que juega el silencio en la obra de Lavista nos lleva a plantear algunas reflexiones sobre su vínculo con el pensamiento estético que le acogió en su momento. En estas obras, la libertad expresiva que proporciona el autor, a partir de su propuesta y de sus instrucciones acompañada de una relativa «no dirección», hacen posible el desarrollo de una técnica por parte del intérprete, tendiente a una forma menos rígida. Un sonido en sí mismo no remite a nada, será por ello que estos autores decidieron no propiciar una referencia anterior a fin de que la obra fuera interpretada y reinterpretada libremente, lo cual ayudaría a ser «escuchada» de manera diferente siempre que se ejecutara; es decir, asumida siempre diferente, tanto por ejecutante como por el receptor o el público. La disyuntiva del sonido–silencio, y de la musicalidad de ambos, nos obliga a remitirnos a la propia opinión de uno de los autores cuando señala:

¿Cómo puede el ruido ser musical? Musical es un juicio de valor. Estoy convencido de que la obra ha de ser fecundada por las resonancias de la existencia, nacer en la soledad y el silencio, constituirse en un organismo cuya forma está destinada al mundo, es decir, a un oyente, a un hombre silencioso de cuya complicidad y amistad no podemos prescindir.¹¹

Respecto del binomio sonido–silencio, Ibarra señalaba:

Sin duda creo que los sonidos y sus correspondientes silencios son los elementos básicos del compositor, que conjuntados lograrán un ritmo, una melodía y que posteriormente darán cabida a recursos más complejos como la armonía y el contrapunto, estos recursos articulados al conocimiento de los instrumentos y las combinaciones que de ellos se deriven, darán como resultado un todo inteligible que llamamos forma, [...] la que a su vez estará permeada de acontecimientos

¹¹ G. Cit en Dirié: «Reflejos de la Noche de Mario Lavista», p. 79.

extra-musicales que la unirán o distanciarán de un conglomerado de sentimientos, pensamientos, ideas y actitudes que denominamos estética.¹²

La frase de Mario Lavista quizá refuerce este paralelismo con la complejidad sonora de estas propuestas pianísticas cuando mencionaba: «Yo estoy muy cerca del simbolismo y soy totalmente ajeno a cualquier tipo de realismo».¹³

Así, de acuerdo a esta postura, no será ocioso referir que este tipo de obras exige cierta capacidad y disposición para vivenciar un lenguaje que —de suyo— exige una ruptura con los convencionalismos sonoros, propiciando la posibilidad de ahondar en el «no lugar» más que en lo medianamente visible a los sentidos, es decir, implica la exigencia de escucharse a sí mismos a través del encuentro con la «no sonoridad». Estos retos sonoros, tanto para intérprete como para escucha, aparecen vertidos en la obras de estos años, haciendo eco de la frase debussyana sobre el claroscuro de la música en que señalaba: «la música debe ser una persona discreta, debe dar la impresión de salir de la sombra y de regresar a ella en algunos momentos».¹⁴

Finalmente, es importante conocer la opinión que ambos autores guardaron en su momento hacia la producción del otro. Ibarra concebía la obra de Lavista en tres etapas: la primera que correspondía a la búsqueda de un lenguaje, la segunda en que desarrollaba su inventiva con una preocupación constante de los principios estructurales y la tercera donde ubicaba *Pieza para dos pianistas y un piano*. Curiosamente, decía el músico: «en esta etapa todas las obras están relacionadas directa o indirectamente con la literatura: Lewis Carroll, Swift y Borges».¹⁵ Personalmente, consideramos que es la expresión sonora de Lavista una música más callada, más

¹² F. Ibarra: «El compositor como portador del tiempo», pp. 11–12.

¹³ L. J. Cortez: *op. cit.*, p.15.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Idem*, pp. 52–53.

íntima, pero también una que se arriesga a llevar la forma a límites extremos de cohesión y a una participación tan activa en el escucha como en el ejecutante. Por su parte, Lavista opinó acerca de la obra de Ibarra:

La aventura musical de Ibarra ha consistido precisamente en ir al encuentro de su voz más íntima y personal, esa voz que define la naturaleza de un motivo, de un giro melódico, de un enlace armónico, de una textura, de un color, y que determina a la vez la estructura general de la obra... y si bien su música posee no pocos momentos de emotividad singularmente violenta y expresiva, hay siempre un control del material y un equilibrado sentido de la forma.¹⁶

A manera de conclusión, diremos que uno de los acuerdos en que ambos compositores confluyen (tratándose de estas obras) es el principio de exploración extrema: extremo en el registro de las teclas, extremo en la convivencia de los silencios y los sonidos, extremo en la estructura, reducida a su mínima expresión. Hay, también, una espacialidad y una amplitud inusitada, así como una economía sonora sin precedentes. La innovación de los recursos técnicos también es una constante en estas piezas: desde el empleo de otros materiales acústicos que puedan provocar nuevas y variadas formas sonoras, hasta la manera de emplearlos ya no solo sobre las teclas (a la manera convencional) sino rompiendo con todos los cánones del uso convenido de las partes de un piano. Es dentro de toda esta gama de innovaciones que destaca un lenguaje inusual, hasta este momento: el empleo del silencio como protesta contra el consenso manipulado, donde «la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición».¹⁷

¹⁶ M. Lavista: «Respuesta al discurso de Federico Ibarra», p. 13.

¹⁷ G. Vattimo: *op. cit.*, p. 53.

Fuentes

- CORTEZ, Luis Jaime (ed.): *Mario Lavista Textos en torno a la música*. México, Conaculta/Cenidim, 1988.
- CHRISTENSEN, Thomas (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, 2002.
- DIRIÉ, Gerardo: «Reflejos de la noche, de Mario Lavista. Un análisis musical» en *Pauta*, México, INBA/Cenidim/Conaculta, no. 42, 1992.
- IBARRA, Federico: «El compositor como portador del tiempo». *Pauta*, México, INBA/Cenidim/Conaculta, no. 81, 2002.
- LAVISTA, Mario: prólogo a *Cuatro aproximaciones al arte de Arrau de Héctor Vasconcelos*, *Pauta*, Cuadernos de teoría y crítica musical, INBA/Cenidim/Conaculta, no. 83, 2002 .
- _____: «Respuesta al discurso de Federico Ibarra». *Pauta*, México, INBA/Cenidim/Conaculta, no. 81, 2002
- ORTEGA y Gasset, José: «Sobre el hablar y el callar». *Obras completas*. Vol. 2. Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- SOTELO, Mauricio: «La Música Callada de Chillida», en *Pauta*, México, Cenidim/Conaculta no. 105, 2008.
- VATTIMO, Gianni: «Muerte o crepúsculo del arte» en *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1996.

PIEZA PARA DOS PIANISTAS Y UN PIANO
a Federico Ibarra y Carmen Betancourt

MARIO LAVISTA
1975

Tempo I ♩ = ca. 42 (*Rubato*)

CUERDAS (I pianista)

TECLADO (II pianista)

Red. →

⑤

mf

Red. →

Imagen 3. Mario Lavista: *Pieza para dos pianista y un piano*

DE LO POPULAR A LO POPULARIZANTE:
DESARROLLISMOS DE LA MÚSICA MEXICANA
(1810–2010)

Luis Fernando Padrón–Briones

*La melodía popular...solo existe verdaderamente en el momento
en que se la canta o se la interpreta, y solo vive por la voluntad
de su intérprete y de la manera por él deseada...
Creación e interpretación aquí se confunden...*

C. BRAILOIU

En el caso del arte, en general, México es pródigo; lo mismo podemos referirnos a las explosivas pinturas prehispánicas, frescos multicolores en los cuales los antiguos pobladores del territorio plasmaron no solo su genio, sino su credo, su teología politeísta y animista; o bien, la asimilación de los parámetros europeos de las artes visuales, barrocas en aquel territorio, aquí tomaron dimensiones de prodigio. La riqueza colorista cautivó a los primeros pintores afincados en la Nueva España, como Baltasar de Echave Ibia, quien, sublimado por el azul que conseguían los naturales, lo integró a sus lienzos, cimentando su nombre: *el de los azules*. Nos encontramos con la misma fuerza al referirnos a la literatura, tan apreciada por los antiguos mexicanos y cultivada en grado extremo. Parafraseando a Carlos Pellicer en su *Discurso de las flores*:

El pueblo mexicano tiene dos obsesiones: el gusto por la muerte y el amor a las flores. Antes de que nosotros «Habláramos

castilla» hubo un día del mes consagrado a la muerte; había extraña guerra que llamaron florida y en sangre los altares chorreaban buena suerte.¹

Sin embargo, el arte inherente a los naturales de estas tierras era la música, según sabemos por las crónicas levantadas por los frailes hispanos en el XVI; era casi consubstancial al hecho humano, pues acompañaba a los hombres en todas sus expresiones cotidianas, ordinarias o extraordinarias, de paz o de guerra; marcaba las pautas que debían seguir, le daba énfasis a su poesía, los guiaba en las «guerras floridas» o en el sacrificio expiatorio de sus ritos, el sonido era caro a los oídos de sus deidades que de esta forma mantenían un contacto permanente con sus siervos. No olvidemos que el nombre de una de sus deidades, Coyolxauhqui, tiene por significado «la de la falda de cascabeles», en alusión al adorno que tenía en su vestimenta.

El interflujo con otros grupos étnicos enriqueció esta habitual inclinación al sonido, pues, si bien los españoles trajeron la severa tradición polifónica flamenca continental, también acercaron la parte mora, árabe, que convivía en España desde hacia unos 700 años, o la parte romaní, gitana, que también se había mezclado en su tradición sonora, a lo que debemos agregar que el uso de esclavos africanos en el nuevo virreinato trajo otro tipo de ritmos; dichas mezclas, con los usos musicales de los nativos, poco a poco fueron consolidando el rostro de una música mestiza que, si bien no era considerada por la oficialidad, subsistía entre la gente que la cultivaba y la transmitía de manera oral a los miembros de este naciente pueblo pluriétnico, llamado Nueva España. Hasta este momento ha subsistido en piezas como villancicos y danzas, de marcada raíz mestiza: *Canarios*, *Chaconas*, *Marizápalos*, *Zarabandas*, etcétera, que cada día conocemos más, merced a los descubrimientos realizados en fechas

¹ C. Pellicer: *Un paisaje hecho poema*.

recientes en los cancioneros y colecciones de obras sacras de las más importantes catedrales del Virreinato.

La aparición de brotes independentistas, casi desde el inicio del siglo XIX, tomó forma y dimensión en 1810, pues el hartazgo al que había llegado el pueblo era notorio, sin contar que en este momento los criollos se rebelan también contra el sistema oficial, pues la corona española estaba en manos de un francés —de origen italiano, para mayor señalamiento: Napoleón Bonaparte— que se había apropiado del trono y, para mayor humillación, lo cedió a su hermano José, personaje marcado por los vicios y exceso, lo que le valía el sobrenombre de «Pepe Botella». No es extraño que un grupo libertario iniciara la revuelta y, en dos décadas de cruentas luchas, consiguiera la ansiada libertad: no más colonialismos, en lo teórico.

Explicar el hecho histórico de la libertad en México en pocas líneas, sin una profundidad metodológica, puede ser fácil. La idea somera queda dibujada casi de inmediato: la cuestión musical no es tan simple, la escasez de fuentes documentales vuelve esto una tarea compleja, las lagunas al respecto se han saneado poco a poco, sin embargo, aún existen puntos a dilucidar. En el caso del factor popular puede ser ambiguo —por un lado fácil—, pues nos podemos apoyar en los testimonios auditivos que han pasado de generación en generación en la abundante tradición oral. Por otro lado es complejo, pues la ya citada carencia de fuentes primarias le confiere un alto grado de especulación a cualquier dicho o enunciado al respecto; aquí, los apoyos son más bien literarios, pictóricos o referidos en alguna crónica general con respecto a la vida cotidiana en el México del siglo XIX.

El primer elemento popular que podemos citar en la historia de la música mexicana es el Jarabe, danza de ritmo ternario y habitualmente formado por coplas picarescas y

descriptivas. Se cree tiene un origen español, más específicamente, andaluz. Al parecer, existía un jarabe gitano de coplas licenciosas, clasificado dentro de las seguidillas; en México lo podemos datar desde finales del siglo XVII, como una denuncia efectuada ante el Santo Oficio, en la cual se dice: «de un son deshonesto y provocativo que llaman pan de jarabe». O bien, otro documento de 1802, un edicto del Tribunal de la Inquisición, que lo prohíbe: «en nuestros días se ha introducido un baile denominado jarabe gatuno y que debe ser condenado por sus coplas y por los movimientos deshonestos y lascivos del mismo que ofenden los principios de la moral cristiana». Una de las descripciones más puntuales respecto al jarabe, la encontramos en la serie de cartas que Madame Calderón de la Barca escribió respecto a México, durante su estancia como esposa del embajador español en nuestro suelo:

ejecutaban los bailes del país; jarabes, aforrados, enanos, palomas, zapateados, etc., etc... Primero, el guitarrista rasgueaba en una cadencia muy viva, y el bailarín hacía un movimiento rápido. Empezaba entonces el músico a acompañarse con su propia voz y el bailarín iniciaba algunos pasos lentos. Así sucede, por ejemplo, con el baile del aforrado, curioso *nom de tendresse*, que supongo expresa la idea de algo muy suave y acolchado.

He aquí la letra:

1

¡Aforrado de mi vida!
 ¿Cómo estás, cómo te va?
 ¿Cómo has pasado la noche,
 No has tenido novedad?

2

¡Aforrado de mi vida,
 Yo te quisiera cantar!

¡Pero mis ojos son tiernos,
Y empezarán a llorar!

3

De Guadalajara vengo
Lidiando con un soldado,
Solo por venir a ver
A mi jarabe aforrado.²

No es extraño que el baile tomara carta de naturalización entre las clases populares, que lo cultivaban en sus fiestas y saraos con enorme profusión. Los músicos que componían a partir del periodo de independencia del país, y que han sido llamados coloquialmente «profesionales *amateur*», escribían sus obras en estilos clásicos y probados en Europa como variaciones, minuetos, sonatas y danzas de carácter pero, poco a poco, introdujeron el jarabe, como José Antonio Gómez (1805–1870) y sus *Variaciones sobre el tema del jarabe mexicano*, o Aniceto Ortega (1825–1875) y su *Vals–Jarabe* o la profusa colección de jarabes para piano anónimos compuestos entre 1840 y 1880, que denotan una función híbrida. Todos ellos son búsquedas de color, «exotismos», casi citas marginales en obras de gran formato; no es una verdadera asimilación, es una obra europea con el adorno de aires nacionales. En lo popular, el jarabe tomó su camino y se incrustó en el gusto musical practicado por los grupos o asociaciones musicales que lo enraizaron en el folclor, el verdadero carácter de un pueblo.

La llegada del imperio de Maximiliano, efímero pero renovador, trajo nueva savia artística al arte nacional. Los usos y costumbres de los nuevos miembros sociales del imperio mexicano luchaban denodadamente por incrustarse en una sociedad extraña para ellos, los cuales se inclinaban con profusión al arte sonoro; era el caso de una guardia personal del

² Mdme. Calderón de la Barca: *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*, p. 117.

emperador, conformada por húngaros que acostumbraban distraerse a ritmo de polcas, redovas y ländler, danzas de fuerte raigambre magiar, que eran asimilaciones etnomusicales de varias centurias. El pueblo interactuaba con estos extranjeros, inclusive muchos se casaron con mexicanas, con lo cual los usos musicales practicados por ellos se aclimataron a los preexistentes, generando, lógicamente, versiones «mexicanas» de las danzas antes citadas, que nutrieron el desarrollo popular en varias regiones del país, al grado que ahora el folclor de las mismas está cimentado en polcas, redovas y otras danzas de ritmo ternario derivadas de aquellas. Así, el factor popular se nutrió del entrecruce social nativo y del oriente de Europa. Por desgracia, esa popularidad decreció durante el siglo XX, hasta convertirse en francas aberraciones musicales que, si bien conservan la esencia de la música cultivada en el norte de la geografía mexicana, han tomado caminos de viciamiento con formas armónicas y melódicas del sur de los Estados Unidos de Norteamérica, para generar un híbrido sonoro que ya no tiene pertenencia; no es música mexicana, no es música norteamericana, es una forma comercial o consumista que solo conserva el esquema rítmico —la «tonada», dirá el pueblo—, apoyado en letras cada vez menos consistentes y de franco mal gusto, que requerirían de un estudio aparte y específico, dado lo complejo del mismo avance e incrustación en el costumbrismo popularizante, que no popular.

En el pueblo encontramos, también, la fuente para conocer la opinión respecto a sus «emperadores». Se crearon piezas que eran un vehículo de diversión y escarnio político, como lo demuestran obras de la tradición popular, ahora clásica o folclórica como la *Mamá Carlota*, célebre sátira a la desventurada Carlota Amalia, a quien «su» pueblo despedía de esta forma, o bien *El Cangrejo* con letra de Guillermo Prieto y que ridiculizaba a los políticos y militares en el poder.

El sentimiento más hondo era patente en las canciones del pueblo, como lo demuestran tres de las más célebres obras, ahora llamadas folclóricas, y en algunos casos verdaderos himnos para algunas regiones del país, me refiero a *La Sandunga*, *Las Golondrinas* y *Dios nunca muere*, obras de Máximo Ramón Ortiz (1816–1855), Narciso Serradell (1843–1910) y Macedonio Alcalá (1831–1869), respectivamente, en las que se percibe la fuerza del factor popular que, a pesar de lo excesivo de su uso, sobreviven sin caer en lo popularizante y demuestran sin ambages la fuerza de un pueblo naciente que cimentaba su valía en lo más profundo que tiene una cultura: su canto.

Luego del efímero imperio de Maximiliano y algunos años más de luchas reformadoras, México buscaba sustentar una paz social, un respiro a casi siete décadas de luchas fratricidas y sangrientas. Este ideal de paz y progreso fue la bandera en que se apoyaría el general Porfirio Díaz para llegar a la presidencia de la República en 1876 a los 46 años; luego de un periodo como gobernador de Oaxaca, regresó a la presidencia, iniciando uno de los mandatos más largos de la historia nacional, que se extendió hasta 1911.

Culturalmente, el porfiriato está marcado por un gusto por lo europeo; para ser más exacto, París como centro de la moda y el arte. La pujante clase burguesa era apoyada por Díaz para usufructuar haciendas y tierras de beneficio en una bonanza que se antojaba irreal; el inmenso territorio nacional se encontraba en manos de unas 50 familias emparentadas, además, entre sí, construyendo verdaderos feudos medievales.

La música se inclinó hacia esa dialéctica, un gusto tardío–romántico, que muestra más el atraso compositivo. Los autores escribieron en un estilo viejo y desgastado, pero de gran consumo, que aseguraba una subsistencia y permanencia en el gusto de la clase consumidora.

Tenemos que regresar al pueblo para encontrar el verdadero desarrollo musical, pues las danzas, que ya había comentado, como el jarabe o el son que evolucionaron, no permanecieron estáticos como el waltz o la polka de concierto; el pueblo refleja en esas obras sus gustos y necesidades. Si queremos encontrarlos con el verdadero rostro de México, tenemos que recurrir a esa música para conocerlo.

Es justo aclarar que el Porfiriato no solo tuvo aristas negativas, de imposición y sobajamiento; Díaz convocó a los pensadores más conspicuos de su momento, como Justo Sierra, para realizar proyectos de avance educativo y cultural. Esta era una premisa de los liberales. Como lo cita Guillermo Bonfill Batalla en su obra *México profundo*:

El surgimiento y la consolidación de México como un Estado independiente, en el transcurso turbulento del siglo XIX, no produjo ningún proyecto diferente, nada que se apartara de la intención última de llevar al país por los senderos de Occidente. Las luchas entre conservadores y liberales expresan sólo conceptos distintos de cómo alcanzar esa meta, pero en ningún momento la cuestionan. Al definir la nueva nación mexicana se la concibe culturalmente homogénea, porque en el espíritu (europeo) de la época domina la convicción de que un Estado es la expresión de un pueblo que tiene la misma cultura y la misma lengua, como producto de una historia común. De ahí que la intención de todos los bandos que disputaban el poder haya sido la de consolidar la nación, entendiendo por esto la incorporación paulatina de las grandes mayorías al modelo cultural que había sido adaptado como proyecto nacional.³

El porfiriato afianzó estas ideas con el culto a la historia reciente, los héroes fueron sacralizados y elevados a una jerarquía de semidioses omnímodos y poderosos a los que la niñez y juventud tenían que respetar y emular.

³ G. Bonfill Batalla: *México profundo. Una civilización negada*, p. 167.

La música se hermanó con el baile (un fenómeno ya existente desde las grandes culturas antiguas y que el Santo Oficio había separado en España y sus colonias por considerarlo lascivo e insinuante), en este caso el jarabe y el son que se estaban integrando al costumbrismo popular, pero que preexistían desde la colonia y que se habían enriquecido con la aportación negra, generando canarios, fandangos, mudanzas, sonecitos y zapateados. Estos ritmos se asimilaron en espectáculos que el pueblo disfrutaba al lado de la infaltable zarzuela, que se presentaban en los teatros de paga, cada vez más abundantes, donde todo el mundo podía acceder, ya que contaban con localidades de diferentes precios, tanto para la clase «pudiente» como para los menos favorecidos.

Lo popular llega en auxilio de la continuidad musical en México. Por desgracia, este teatro de revista, crítico y reactivo, mutará con los años a un gusto decadente, burdo y vulgar en el que los tipos mexicanos son retratados en estereotipos de un pueblo que se trataba de reflejar y que, si bien era un sector de la sociedad, no era todo el conglomerado de la gente sencilla. Estas «tandas» populares se convirtieron en populistas, como cita Carlos Monsiváis en su obra *Escenas de pudor y liviandad*.⁴

Por fortuna, existió un reducto de compositores que, si bien populares, se apoyaron en versos sólidos y melodismos puros y ejemplificantes, reflejados en lo que ahora se llama «canción fina popular». Fue el caso de Miguel Lerdo de Tejada (1870–1941); el *Trío Veneno*: Mario Talavera (1885–1960), Ignacio Fernández Esperón (1892–1960) y Alfonso Esparza Oteo (1894–1950); María Greaver (1884–1951); Ricardo Palmerín (1887–1944); Manuel Álvarez Rentería «Maciste» (1892–¿?) o Agustín Lara (1897–1970), quienes supieron captar la esencia del pueblo y la reflejaron en poemas musicales

⁴ C. Monsiváis: *Escenas de pudor y liviandad*.

que ahora forman parte de la identidad más profunda del pueblo; son piezas que han resistido al interflujo social para permanecer como muestra fehaciente de un periodo histórico y social, pero al mismo tiempo se insertaron en la dialéctica compositivo–musical de la nuevas generaciones que regresan a ellas una y otra vez para tomarlas como ejemplo de creación musical, del sentido dinámico de un pueblo que cimentaba de esta forma su identidad mestiza.

En el punto medio entre esta figura popular y la alta cultura musical de México podemos situar a Manuel María Ponce (1882–1948) quien, atento a su tiempo y sensible al sonido que escuchó desde la cuna, fusionó ambas vertientes y alumbró una música híbrida que se insertaba en todas las aristas de un pueblo multifacético como el mexicano. Ponce no se contentó con escribir algunas de las páginas más señeras del romanticismo nacional como la barcarola mexicana *Xochimilco*, el *Intermezzo No. 1* o las *Mazurcas* de concierto o las casi neobarrocas variaciones al tema de las *Mañanitas* o al de *la Rancherita*, sino que exploró la canción popular, bien armonizando algunas en uso a finales del XIX y principios del XX, como *la Pajarera*, *Qué lejos ando* o *Rayando el sol*, o escribiendo algunas nuevas, como la consubstancial *Estrellita*, hasta componer música mexicana que asimiló todos los lenguajes preexistentes como el *Concierto para piano* o el de violín.

La revolución de 1910 producirá cambios importantes en la concepción de la historia nacional. La presencia a nivel mundial del socialismo, que crecía de manera desmesurada en Europa y que abogaba por la asimilación de todos los postulados étnicos y sociales en una premisa de igualdad e identidad única, alimentó las ansias de libertad de un pueblo cada día más sobajado. Como lo dice Enrique Florescano en su libro *El nuevo pasado mexicano*: «La remoción social y la agitación política que nutren al proceso revolucionario le inyectan nuevas características al nacionalismo mexicano».⁵

⁵ E. Florescano: *El nuevo pasado mexicano*, p. 63.

El arte se encamina a la masificación, ya no más elitismo y segregación. El arte no le pertenece a un grupo político, social y económicamente encumbrado, es la manifestación del espíritu que pertenece al pueblo, a las masas. Así, en la década de 1920 nace el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México, que agrupa a figuras como Siqueiros, Rivera, Orozco, Germán Cueto, Xavier Guerrero y Carlos Mérida, quienes signaron en 1923 el Manifiesto que dice:

El arte del pueblo es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas [...] repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones del arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades.⁶

El arte viró hacia caminos populares y de integración. De la noche a la mañana se valoraron las artesanías: rebozos, cerámicas, tallados y pinturas de laca; el color se convirtió en la fuerza principal de la creación mexicana, lo prehispánico despertó en el gusto de los autores y un sincretismo indígena e hispano marcó las ideas imperantes. En la música se vivió un nacionalismo que recordaba el iniciado en Europa hacía unos 50 años.

Los sujetos son las danzas autóctonas y la búsqueda de la sonoridad prehispánica se convierte casi en una obsesión de autores como Carlos Chávez (1899–1978) que influyó en sus alumnos que buscan en la música del pueblo su fuente de inspiración. Se compusieron dos de las obras sinfónicas

⁶ C. Monsiváis: «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX» en *Historia general de México*, p. 351.

más populares del nacionalismo mexicano: *Sones de Mariachi* de Blas Galindo y *Huapango* de José Pablo Moncayo. Pronto el arte sonoro trocará hacia un populismo. Ya no es el sujeto de inspiración lo popular, se trata ahora de agotar los *clichés* y fórmulas establecidas por los primeros maestros, una mera cita colorista vale para considerar la obra mexicana nacionalista.

En efecto, es nacionalista, exagerada, híbrida, pero no nacional, mestiza, de fusión. México no era solo el color y los timbres exóticos, simplemente el mariachi auténtico era un pequeño grupo apoyado en cuerdas punteadas y frotadas, con total ausencia de trompetas y demás metales. Algunos autores llevan sus búsquedas al extremo, alejándose de estos pintoresquismos populistas y componen verdaderas creaciones mexicanas como Silvestre Revueltas (1899–1941) que, merced a su sólida formación compositiva, supo plasmar la esencia del pueblo mexicano en páginas como *Redes*, *Esquinas*, *Sensemaya* o el *Renacuajo Paseador*, auténtico canto del cisne de un autor por demás interesante y espontáneo. Lo mismo podemos decir de Miguel Bernal Jiménez (1910–1956), quien se preocupa por el pasado novohispano, lo popular y aún lo prehispánico, fusionado con su academia europea de gran altura. No en balde se había doctorado en la Escuela Superior de Música Sacra en Roma, Italia, para escribir música mexicana de gran altura, en la cual percibimos lo mestizo, lo popular, en piezas como *Noche en Morelia* o *Tata Vasco*. La música de concierto pronto abandonará estos postulados, influyendo de manera determinante las tempranas muertes de los autores antes citados.

La composición muta a las búsquedas de vanguardia atonales, politonales o electrónicas, alejándose por completo de las citas folclóricas o de carácter popular o popularizante. Quizá se viva una verdadera música mexicana, plural, compleja, multifacética, en la que indudablemente late el

corazón de la Europa más vanguardista y el calor mexicano, generando obras llenas de aristas, rebordes y salientes, como son las creaciones de Manuel Enríquez (1926–1994), Joaquín Gutiérrez Heras (1927), Leonardo Velázquez (1935–2004), Manuel de Elías (1939) o Eduardo Mata (1942–1995). Sin embargo, el pueblo no escucha esta música, se vuelve a perder el postulado socialista, es una elite la que disfruta de estas obras. En lo popular, está el bolero, danza *de ida y vuelta*, plural y viajera, llegada de Cuba a finales del siglo XIX o hacia 1920 y que a la isla había llegado de España, al parecer, descendiente de la bolera flamenca o del folclor hispano en general. La asimilación de este ritmo fue absoluto y se convirtió en la verdadera identidad de las generaciones posteriores a 1900 hasta la década de 1970.

Paralelo a este género se desarrolló el mariachi, ahora en su versión ampliada de cuerdas y alientos, hasta convertirse casi en la quinta esencia de la mexicanidad, así de lo popular pasará a lo popularizante en las últimas décadas del siglo pasado. La canción ranchera o vernácula será la que imponga los caracteres de popular, que será magnificada por el cine que consolida su gusto entre el pueblo con historias clásicas de heroína–héroe–villano, pero ambientadas en el campo mexicano. Las antiguas haciendas latifundistas, eliminadas por la revolución, son el marco perfecto para estos dramas. Paradójico: lo que había despertado una revolución y una revalorización de la mexicanidad es ahora el soporte de la idea de México a representar en el mundo, pues pronto estas películas y sus protagonistas se exportarán como ejemplo de la cultura mexicana. Pedro Infante y Jorge Negrete serán los arquetipos del charro mexicano, cantor y dicharachero, noble y justiciero.

Pronto el esquema se desgastará y se repetirá grotescamente en filmes de pésimo gusto y menor dirección artística, hasta que finalmente lo popular y gustado se convierta

en popularizante y delezonado. Aún con ello, de los mejores años de esta mexicanidad quedarán grandes canciones compuestas por espíritus sensibles como Quirino Mendoza (1862–1957), Manuel Esperón (1911–2011), Pepe Guizar (1912–1980), José Ángel Espinosa «Ferrusquilla» (1919) o José Alfredo Jiménez (1926–1973).

El cine también desarrolló otro tipo de idiosincrasia musical: las orquesta que emulaban a las grandes bandas americanas, pero que aquí muta a un gusto de barrio. Es el pueblo mexicano en su máxima expresión y, por decirlo coloquialmente en su ambiente, aquí se desarrollaron formas mixtas de composición que reúne el bolero y la canción mexicana, revestida ahora por las orquestas y cuyo sujeto principal será la reivindicación de las «malas mujeres», que se habían dedicado a ese oficio por azares del destino, el sino adverso roto por el amor. Los desarrollos populares son manifestados por autores como Agustín Lara, Luis Arcaraz (1910–1963) o José Sabre Marroquín (1909–1995). En esta misma época, debo mencionar la llegada de ritmos vivos, procedentes del Caribe, como el danzón o el chachachá, que se incrustaron igualmente en la idiosincrasia del pueblo mexicano, que los mantendrá latentes a pesar del tiempo y que ahora las valorizaciones del siglo XXI aparecen como representantes del verdadero gusto musical del pueblo mexicano.

Hacia la década de 1970, la eclosión de los ritmos importados generó reacciones populares que buscaron mantener lo auténtico y nacional, como es el caso de Salvador «Chava» Flores (1920–1987) y sus múltiples canciones, que son verdaderos frescos costumbristas de un México marginado, socialmente visto desde un limbo aristocrático pero que, pese a ello, es lo verdadero de la esencia del mexicano. Música híbrida, mestiza, plural que, al igual que las otras, pronto trocó hacia un populismo extremo que la condenó

a su desaparición y casi condenada por los «altos círculos culturales».

La llegada de un nuevo milenio ha permitido un acercamiento científico y académico a la música popular mexicana para valorar en toda su dimensión las aristas de un arte que ha acompañado al ser humano en todos sus desarrollos y desarrollismos, lo cual, sin duda, permite encontrarnos con la verdadera esencia de este pueblo multiétnico que es México. En los años recientes, muchos «clásicos» mexicanos han sido tomados por diferentes artistas de otras latitudes para fusionarlos con otros géneros y crear las nuevas propuestas de este siglo, que se puede definir como ecléctico y cuya denominación encierra toda su esencia. Nada es desechado ni supra o infra valorado; es tomado como parte conformante de un todo que pueda mostrar a las claras el verdadero rostro de un mundo convulso y violento, pero que sin duda encontró, encuentra y encontrará inspiración en la música para poder mostrar su verdadera alma, su auténtica sensibilidad. México no está ajeno a esta dinámica y es justo que valore y dimensione todas y cada una de las partes que conforman el inmenso mosaico de algo que es difícil de definir, pero que debería darnos cohesión e identidad: la mexicanidad.

Fuentes

- AGUILERA, Carmen: *El Arte oficial Tenochca, Su significación social, Cuadernos de historia del Arte 5*, México, UNAM, 1985.
- Álvarez Barreto, Luis: «Justo Sierra y la obra educativa del porfirato, 1901–1911» en *Historia de la educación pública en México*, México, FCE/SEP, 1982.
- BARTOK, Bela: *Escritos sobre música popular*, España, Siglo XX, s/f.
- BONFILL Batalla, Guillermo: *México profundo. Una civilización negada*, México, Grijalbo, 1989.
- BRADING, David: *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1993.
- CALDERÓN de la Barca, Madame: *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 1978.
- CAMPOS, Rubén M.: *El folklore y la música mexicana*, México, SEP, 1928.
- CARMONA, Gloria: *Eduardo Mata (1942–1995), fuentes documentales*, México, Cenidim, 1994.
- CONTRERAS Soto, Eduardo: *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*, México, Conaculta (Ríos y Raíces), 2003
- DÍAZ Núñez, Lorena: *Como un eco lejano... La vida de Miguel Bernal Jiménez*, México, Conaculta (Ríos y Raíces), 2003.
- ESTRADA, Julio (editor): *La música en México, tomo 5*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.
- FLORESCANO, Enrique: *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y Arena, 1994.
- KURI–Aldana, Mario: *Concepto mexicano de nacionalismo, partiendo de las características indígenas sobrevivientes*, México, Conaculta, 2001.
- MARTÍ, Samuel: *Canto, danza y música precortesianas*, México, FCE, 1961
- MAYER–Serra, Otto: *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México (reimpresión facsimilar Cenidim), 1996.

- MIRANDA, Ricardo: *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*, México, Conaculta (Ríos y Raíces), 1998.
- MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en México en el siglo XX*, México, Conaculta (Cultura Contemporánea), 1994.
- MONSIVÁIS, Carlos: *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988.
- _____ : «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX» en *Historia general de México*, tomo IV, México, SEP/El Colegio de México, 1981.
- ORTA Velázquez, Guillermo: *Breve historia de la música en México*, México, Porrúa, 1970.
- PELLICER, Carlos: *Un paisaje hecho poema*, México, FCE, 1997.
- SAHAGÚN, Fr. Bernardino: *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1956.
- SOTO Millán, Eduardo: *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, tomo 2, México, SACM/FCE, 1996–1998.
- TAPIA Colman, Simón: *Música y músicos en México*, México, Panorama, 1991.
- TOUSSAINT, Manuel: *Arte Colonial en México*, México, UNAM, 1949.
- VEYNE, Paul: *Como se escribe la historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

PINTURA

DE *EL PINTOR CHRISTIANO ERUDITO...*
O DE CÓMO APRENDER LA HISTORIA SAGRADA
A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES

Laura Gemma Flores García

El texto que ponemos a consideración del amable lector constituye el prelude de un análisis crítico sobre el tratado de pintura intitulado *EL PINTOR CHRISTIANO ERUDITO Ó TRATADO DE LOS ERRORES que suelen cometerse freqüentemente [sic] en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, y que centraremos en la lectura exegética empleada por el autor para aludir al uso de la imagen sagrada como recurso catequético. Una hipótesis central observa la obra como una protesta ilustrada de los albores del siglo XVIII frente a la exuberancia expresiva del barroco, pleno en adjetivaciones y ligerezas interpretativas que quedarían plasmadas en la pintura y la escultura sagradas de la Europa central y de las colonias americanas. Sin embargo, a decir de la abundancia de pintura religiosa en la Nueva España con las características que precisamente critica el autor analizado, se evidencia el poco o nulo impacto que su tratado tuvo, al menos en las últimas décadas del periodo novohispano.

En este artículo solo hablaremos de la arquitectónica del escrito, basándonos en el estricto manejo del texto y de las fuentes que maneja y confronta, mencionando algunas consideraciones previas respecto al empleo y origen de las mismas como pautas paradigmáticas del pensamiento ilustrado.

La obra y el autor

El pintor christiano... consta de dos tomos en su edición castellana y se divide en ocho libros, con un apéndice. Entre los principales motivos por los cuales, de acuerdo al autor, dicha disertación habría de ser consultada, arguye el de ser una «Obra Útil para los que se dedican al estudio de La Sagrada Escritura y de La Historia Eclesiástica». Si bien la primera versión, publicada en el año de 1730, fue escrita en latín por el P. M. Fr. Juan Interián de Ayala, de la Sagrada, Real y Militar Orden de Nuestra Señora de las Mercedes; será traducida al castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro, Presbítero, Doctor en Teología y en ambos Derechos, miembro del Gremio y Claustro de la Pontificia y Real Universidad de Cervera, Examinador Sinodal del Obispado de Urgél y Académico de la Real Academia de Cánones, Liturgia, Historia y Disciplina Eclesiástica de la corte. El autor, natural de Canarias, nace en 1656 y fue religioso del Colegio de Alcalá; Colegial, Lector, Rector y Teólogo del Colegio de Salamanca; Catedrático Jubilado de Sagradas Lenguas; Teólogo de la Real Junta de la Concepción y Vicario Provincial *in Capite* de la Provincia de Castilla, muriendo en esta hacia 1730. Al momento de la publicación era Catedrático Jubilado de Teología y Maestro de Sagradas Lenguas de la Universidad de Salamanca así como Predicador de S. M.

La edición con la cual trabajamos, localizada en el acervo de la Biblioteca Elías Amador de la ciudad de Zacatecas, México, fue editada en Madrid por D. Joachîn Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. hacia 1782 y fue dedicada por el traductor al Excelentísimo Señor Conde de Florida-Blanca Primer Secretario de Estado quien, a la sazón, era figura emblemática de la Ilustración en la metrópoli y sus colonias, pues ostentaba el cargo de ministro de Carlos III desempeñándose en las áreas de instrucción pública, marina e industria.¹

¹ El Conde José Moñino Floridablanca, magistrado y político español (1728-1808) fue ministro de Carlos III y se desempeñó en instrucción pública, marina e industria.

El tono ilustrado en el cual se pronuncian tanto autor como traductor queda expresado desde la dedicatoria al ministro español, al señalar que se dirige a los pintores y escultores que trabajan «en lo tocante a la historia y a los ritos y costumbres de las Naciones», vaticinando «las ventajas y progresos de las Nobles Artes en que unos príncipes, justos apreciadores de todo género de mérito, les darían la mano para levantarlas, erigiendo Academias y fomentando con el premio y con el honor a sus profesores». (T-I, II-III)

La utilidad de este artículo apunta hacia la promoción de la obra y su consulta expedita, pero sobre todo nos preocupa enfatizar las ventajas de un revisionismo detallado y minucioso de la influencia —o, en todo caso, la omisión— de los tratados de pintura en la Nueva España, que pueden avizorar pistas para comprender las estructuras mentales de hispanoamericana reflejadas en el tránsito y asentamiento de los movimientos artísticos.

Arquitectónica

El Libro Primero de *El pintor christiano...* se ocupa de esclarecer lo que, a juicio del autor, debe entenderse por Imágenes Sagradas, aludiendo a los errores que se cometen al pintarlas, ya sea por torpeza, ignorancia o dolo. Hace especial hincapié en la falta de decencia al representar desnudos y aprovecha también la oportunidad para criticar a algunos artistas quienes, no obstante su fama, deberían abstenerse de diseñar imágenes sagradas en tales circunstancias. Así, también señala algunos «errorcillos» como anacronismos, excesiva familiaridad y, fundamentalmente, equivocadas interpretaciones sobre la Biblia, lo cual provoca una cadena de imprecisiones, no solo entre los ejecutantes sino entre los feligreses que observan y consumen las representaciones plásticas. Arguye que

deben evitarse las invenciones ridículas, extravagantes y cuanto tenga resabios de ligereza ó de maldad ya que dan

ocasión á los rudos de algún error peligroso, por lo cual deben quitarse y abolirse enteramente si no se pueden enmendar con facilidad.

En el Libro Segundo aborda la compleja temática de pintar lo invisible, es decir, a Dios y a los ángeles con toda su corte celestial, basándose para ello en los teólogos más reputados del momento: santo Tomás, san Agustín, san Ambrosio, san Tertuliano y algunos escritores posteriores y contemporáneos al autor. Diserta sobre el polémico tema de cómo representar a las almas —ya sea las de los santos que ascienden o las de pecadores que padecen la condena del infierno—, no descuidando, por supuesto, el tema de las representaciones del Demonio y qué es lo que hay en ellas de «reprehensible por contener algún error, ó extraña novedad».

El Libro Tercero trata sobre pinturas e imágenes de la infancia del niño Jesús y sus padres, así como los Misterios y Pasión de Cristo. De los capítulos I al VII estudia los primeros pasajes de la vida de Jesucristo: Natividad, Circuncisión, el Nombre de Jesús, la Adoración de los Reyes Magos, la Presentación del Niño en el Templo, la Purificación de Nuestra Señora, la Huida a Egipto, Jesús entre los doctores, de las vestiduras y adornos, etcétera. A partir del Capítulo VIII escribe sobre las imágenes de Jesucristo: de las vestiduras y adornos de Nuestro Señor, del Bautismo de Cristo, de sus Tentaciones en el desierto y de las pinturas sobre uno y otro pasaje. Dedicó el Capítulo XII especialmente a la «Mujer pecadora ungiendo los pies de Jesucristo y regándolos con sus lágrimas “quién fuese esta mujer”», y el siguiente a los Hechos de los Apóstoles, la Pasión de Jesucristo y de las pinturas y representaciones que se hicieron contra el Señor antes de pronunciar contra él la sentencia de muerte, así como al momento de llevar la Cruz a cuestras, la Crucifixión, el Descendimiento, Sepultura, Resurrección y Ascensión.

El Segundo Tomo, que el traductor separó —dado que la edición original constaba de uno solo— continúa con el

Libro Cuarto, dedicado a las pinturas e imágenes de las diversas advocaciones de la «Sacratísima Virgen» en general: Concepción, Natividad, Presentación de la Virgen, Desposorios, Anunciación, Visita a Santa Isabel, e incluye algunos apéndices sobre las pinturas de la Natividad del Señor, de su Circuncisión y otras escenas con la virgen, incluyendo finalmente Muerte, Asunción y Coronación de la misma.

En el mismo tomo, el Libro Quinto está dedicado a los santos, cuyas festividades se celebran en los tres primeros meses del año (Pablo el Ermitaño, san Antonio Abad, san Sebastián, santa Inés, san Vicente, san Anastasio, san Ildefonso de Toledo, san Raymundo de Peñafort, san Pablo, san Juan Crisóstomo, san Julián Obispo de Cuenca, san Pedro Nolasco, santos Mártires, san Ignacio, san Blas, santa Águeda, san Romualdo, santa Apolonia, santa Eulalia, san Simeón, san Matías Apóstol, santo Thomas de Aquino, san Gregorio, san Leandro Arzobispo de Sevilla, san Patricio y san Joseph).

En el Libro Sexto se dan recomendaciones para los santos del segundo trimestre del año (san Francisco de Paula, san Isidro Arzobispo de Sevilla, santa Casilda, san León Magno, san Hermenegildo Rey de España, san Jorge, el Buen Ladrón, san Marcos Evangelista, san Pedro Armengol Mártir, santa Catalina de Sena, san Felipe y Santiago, la Invención de la Santa Cruz, santa Mónica, san Juan Evangelista, san Estanislao Mártir, santa Domitila, san Neréo, san Achiléo, santo Domingo de la Calzada, san Pedro Regalado, san Isidro Labrador, san Pedro Celestino, san Bernardino de Sena, santa María del Socós Virgen, santa María Magdalena de Pazzis, san Urbano Papa, san Felipe Neri, san Fernando Rey de España, santa Petronila Virgen, san Norberto Fundador, san Bernabé Apóstol, san Juan de Sahagún, san Onofre Ermitaño, san Antonio de Padua, san Basilio el Grande, san Paulino Obispo de Nola, san Juan Bautista, san Juan y san Pablo, san Pelayo, san Pedro y san Pablo).

El Libro Séptimo trata de los santos del tercer trimestre del año: san Laureano, santa Isabel Reyna de Portugal, san

Juan Gualberto, san Buenaventura, san Enrique, san Alexo, santa Ma. Magdalena, Santiago Apóstol, san Cristóbal Mártir, santa Ana, san Pantaleón, santa Marta Virgen, san Ignacio Confesor, san Pedro, santo Domingo, santos Mártires, san Justo y Pastor, san Cayetano, san Lorenzo Mártir, santa Clara Virgen, san Hipólito y Casiano, san Jacinto, san Roque, san Bernardo Abad de Claraval, san Felipe Benicio, san Bartolomé Apóstol, san Luis Rey de Francia, san Agustín, san Juan Bautista, santa Rosa del Perú, san Ramón Nonato Cardenal, san Gil Abad, san Esteban Rey de Hungría, san Lorenzo Justiniano, santos mártires Adriano y Gorgonio, san Nicolás de Tolentino, santos mártires san Proto y san Jacinto, la Exhaltación de la Santa Cruz, san Cipriano de Cartago, las llagas de san Francisco, santo Thomas de Villanueva, san Mateo Apóstol, Nuestra Señora de las Mercedes, san Cipriano, santa Justina, mártires Cosme y Damián y san Jerónimo Doctor de la Iglesia.

El Libro Octavo está dedicado a los santos del último trimestre del año: san Francisco, san Bruno, san Dionisio Mártir, san Francisco de Borja, san Luis Bertrán, santa Teresa de Jesús, san Pedro de Alcántara, san Hilarión Abad, santa Úrsula, san Pedro Pascual, san Vicente, santa Sabina, santa Christeta, san Simón, san Judas, san Narciso Obispo, san Carlos Borromeo, san Martín Obispo de Tours, san Diego de Alcalá; santos Aciselo y Victoria, santa Isabel, santa Cecilia, san Clemente, santa Catalina, san Andrés Apóstol, san Francisco Xavier, santa Bárbara Virgen, san Nicolás, san Ambrosio, san Dámaso, santa Lucía, santo Thomas Apóstol, san Esteban, san Juan Apóstol, santo Thomas de Villanueva.

Finalmente, el autor agrega un Apéndice que contiene algunas advertencias sobre las Imágenes Sagradas pertenecientes a lo que él llama el Viejo Testamento, y que divide en Génesis y Pentateuco. Es importante señalar que a esta parte solo dedica 17 cuartillas, donde refuta la representación de

iconologías emblemáticas de la Iglesia católica como Adán y Eva (argumentando que nunca las Sagradas Escrituras expusieron de suyo el hecho de haber sido expulsados desnudos del paraíso) y personajes clave como Caín y Abel, el Sacrificio de Isaac, la zarza de Moisés, diatribas en las cuales rechaza todos los diseños artísticos conocidos hasta ese momento, aludiendo a la equivocación de atributos, posiciones, condiciones, vestimentas, paisajes, etcétera. Algunas de las iconografías que maneja pertenecen a libros históricos como Libro de los Reyes, Judith y Gálatas.

Se incluye un índice alfabético tópico y de materias con más de 300 términos y una fe de erratas de una cuartilla. El cuidado que pone en estas partes manifiesta un espíritu intelectual del autor muy tendiente a las exigencias académicas de la época ilustrada.

Motivos explícitos del autor

El religioso dedica los cuatro primeros capítulos del Libro Primero a dilucidar lo que se entiende por Imágenes Sagradas a través de algunas hipótesis: qué se entiende por Imágenes Sagradas y errores que se cometen en pintarlas; que a los principiantes, rudos e ignorantes y a algunos otros malísimos artífices, con razón se les debe de prohibir el pintar y esculpir Imágenes Sagradas; que, con pretexto y bajo el nombre de Imágenes Sagradas, no se deben pintar aquellas historias que puedan ser peligrosas a la vista o inducir al mal a los incautos; que no solo se han de evitar las pinturas de cosas torpes y deshonestas sino excusar toda indecencia y desnudez en las Imágenes Sagradas.

El mercedario define por Imágenes Sagradas no solo aquellas que tienen connotación de santas o puras, sino todas las que narren con veracidad los Textos Bíblicos e incluso las que muevan a la piedad, aunque no se localicen en ellas sino en la Tradición de la Iglesia. Las Sagradas Imágenes corresponden

a la interpretación verdadera de la Historia Sagrada, lo cual, de entrada, genera una condicionante teológica en la representación de las imágenes, recurriendo no solo a la exégesis bíblica, sino a la patristica y, aún más, a los autores clásicos del cristianismo antiguo. El autor no pretende contravenir la maestría de algún pintor, cualquiera que fuese su fama, tampoco convencerlo de que no pinte cosas vanas y feas; lo importante es que lo que pinte no tenga que ver con las cosas santas de la Iglesia y dice: «yo por mí les doy amplia facultad: pinten, digo, aunque malísimamente; pero pinten barberías, tabernas, melones, legumbres, calabazas, y quanto se les antojare con tal que no pinten Imágenes Sagradas» (T-I, p. 11).

El religioso, sin duda, versado en los temas de su época e intelectual relacionado con los artistas de la realeza, se permite citar a varios pintores de la corte como Diego Velázquez y a otros tres conocidos a quienes prefiere «no nombrar por no hacerles honra», pero critica con aspereza por su forma de haber descifrado la Historia Sagrada «lasciva y sensual en que se interpretó a ciertos personajes» o como cuando en otros casos se idearon ángeles «muchachos ya grandecillos pintados enteramente desnudos» o se plasmaron vírgenes «caído su pelo rubio, desnudos su cuello y hombros y aun sus purísimos y virginales pechos». Los casos citados no tienen de escandaloso lo ocurrido con un san Sebastián al que, refiere, se había colocado en el interior de una iglesia casi enteramente desnudo

con colores tan vivos, que no parecía sino una carne tersa y pura, con la frente despejada, el semblante tan risueño y de tan bello parecer, que, aviéndose averiguado que ese retrato servía de tropiezo a muchas mujeres, mandaron los superiores quitarle de la Iglesia. (T-I, p. 27).

Los capítulos del Libro Primero están dedicados a proporcionar ejemplos de cómo a lo largo de la historia de la pintura

hubo desafortunadas lecturas de pasajes bíblicos, aunque sin mala intención, como el de pintar desnudos, pálidos y lampiños a los anacoretas cuando debían estar morenos por el sol y «cubiertos de pelos», lo mejor, concluye, será pintarlos con túnicas largas que no dieran ocasión de curiosidad morbosa. Hace también referencia a las «historias teatrales» que teje el artista al narrar algún pasaje del evangelio, como cuando Marta conversaba animadamente con san Juan en uno de los rincones de la casa donde Jesús y María participaban en el convite de las Bodas de Caná. Y a propósito de las inconvenientes representaciones de la Santísima Virgen María, deplora también cómo muchos pintores han abusado al poner sentimientos en el semblante de María durante el pasaje de la Anunciación. Quizás se permita dedicar tantas líneas a dicha temática en virtud de las innumerables representaciones de esta iconografía a lo largo de la historia. Pero una de las cosas que más reprueba el teólogo salmantino es el hecho de haber tomado modelos contemporáneos al pintor en turno (T-I, p. 51), por lo cual, incluso, justifica la falta de maestría con tal de no basarse en los rasgos fieles de un modelo, sacrificando la anatomía por el pudor.

Motivos implícitos del autor

Algunos especialistas que han abordado la obra de Interián de Ayala desde el punto de vista de la iconología lo ubican en las fuentes para el estudio del barroco, ya que hace una crítica a lo que observa dicho estilo artístico. Pero no puede ser concebida como obra del barroco puesto que los efectismos que más reprueba el autor son, precisamente, los que mueven a los sentidos y al vaivén de la mirada, así como a la exaltación de las emociones. Su postura es definitivamente crítica a los trastornos apasionados y violentos y acorde con los cánones de lo que más tarde daría en llamarse academicismo.

Las Academias de Artes proliferaron durante el siglo XVIII. En España, la primera de ellas fue fundada en Madrid por Carlos III y constituyeron las últimas Reformas Borbónicas introducidas en la Nueva España, acelerando la ruptura entre el barroco y el neoclásico. Si bien su apertura ya había ocurrido en Francia y España, la creación de la Academia de San Carlos en la Nueva España se llevó a cabo hasta 1789, momento a partir del cual quedarían oficialmente implantados los cambios temáticos e interpretativos en los cánones de las Bellas Artes y su involución estética.

Los rasgos básicos del academicismo tuvieron sus bases en los autores clásicos, quienes habían sentado los grandes patrones de la estética formal. Así, la obra de Interián de Ayala, que recorrió los reinos Borbones en América, traería esta serie de censuras a la espontánea expresión del barroco, pero, desde nuestro punto de vista, no acusaría ningún efecto, dado que las reglas del academicismo a través de las ordenanzas de gremios no prosperaron como hubieran querido corona e Iglesia de la casa de Borbón; esto sin duda tuvo un efecto, pero hasta bien entrado el siglo XIX tanto para el arte profano como religioso y, no obstante, aún cuando cambiaran las atmósferas de las representaciones sagradas, siguieron conservando los atributos y adjetivos que tanto criticaría el mercedario.

De manera fundamental, estos son los motivos implícitos que movieron al autor, inmerso en una corriente de modernidad que habría llegado a través de las universidades y también, porqué no, a través de la corte, ansiosa de poner en marcha las nuevas reformas de un gobierno en franca transformación. Los tratados de esta época tuvieron una importante función también, y fue la de validar tanto el trabajo de los artistas como el de los mecenas que a toda costa buscaban un espacio de poder en las determinaciones políticas, por lo cual los tratados se convertían en consulta obligada con la

finalidad de no contravenir las directrices de la iglesia que era, a fin de cuentas, la que resguardaba el signo y la palabra plasmados en la obra artística.

Veamos ahora cuáles serían los fundamentos teóricos de la crítica constante a la interpretación barroca de la Historia Sagrada.

Los críticos grecolatinos

El tono de la crítica a lo largo de la obra descansa en las fuentes del arte greco-latino, para lo cual se vale de obras como *De inuentione*, *De oratore* y *Orator* de Cicerón, aludiendo a que la pintura es como la oratoria y la poesía. Cita también el *Cratilo* y otros libros de Platón; la *Institutio* de Quintiliano; la *Historia Natural* de Plinio; las *Vidas Paralelas* de Plutarco; la *Resurrección de la Carne* de Tertuliano; el *Arte Poética* de Horacio; las *Epístolas* de Séneca; las *Vidas* de Suetonio; *De Eloquentiis* de Demetrio Falereo; *El Eunuco* de Terencio; *La Eneida* de Virgilio; y diversas obras y citas de Porfirio de Africano, Alexandrino, Aristóteles, Arnobio, Atenágoras, Ateneo, Cesario, Cirilo, Clemente, Coripo, Crisóstomo, Eliano, Hermógenes, Josefo, Juvencio, Lactancio, Metodio, Nicéforo, Filóstrato, Plauto, Porfirio, Posidipo, Taciano y muchos más. Arnobio, maestro de Lactancio a quien cita, por ejemplo, hace una fuerte crítica a Fidias, quien habría elegido al muchacho que amaba para representar a Júpiter (T-I, p. 48), lo cual es reprobado por nuestro autor, calificándolo de torpe, sacrílego, execrable y pernicioso. En este tono y en una serie de disertaciones de tipo racional hará la crítica a los pintores contemporáneos.

Los padres de la Iglesia

Entre los doctores y primeros tratadistas de la Iglesia más citados por el catedrático se encuentran Eusebio de Cesárea, san Anastasio, san Agustín, san Gregorio Magno, san

Crisóstomo, san Justino, san Ireneo, san Basilio Magno, san Buenaventura, san Pedro Crisólogo, san Jerónimo, san Clemente Alejandrino, san Juan Crisóstomo, san Bernardo, san Cirilo de Alejandría, Teophilo Patriarca de Alejandría, Plotino, Diácono de Capadocia, san Cayetano, san Cipriano, Teodoreto, Gregorio Nacianceno y otros. Santo Tomás, uno de los autores más citados, es mencionado sobre todo para las disertaciones sobre las pinturas de Dios, tanto en su expresión antropomorfa como en la del Triángulo, tan recurrente en la pintura decimonónica. Otros autores, aún detractores de los primeros concilios son asimismo referidos como Noeto, Sabelio, Praxeas.

Es importante hacer notar que el autor incorpora tanto a padres cristianos del primer periodo (es decir, pertenecientes a la apología como a la polémica), así como a los primeros teólogos de la iglesia católica y de la alta y baja Edad Media.

Los dogmas conciliares

Una escena sobre la que más se acentúa el debido respeto a las imágenes es relativa a la Santísima Trinidad, ya que —menciona el autor— hubo casos «que en una sola cara se dexan ver tres narices, tres barbas y tres frentes con solo cinco ojos, cuyo extravagante modo de pintar lo he mirado siempre con enfado e indignación» (T-I, p. 55). Sin duda, este es uno de los temas más polémicos de la Historia de la Iglesia, pues, como se sabe, fue objeto de muchos concilios, siendo el Concilio de Nicea en 325 el que asignó como dogma la unidad esencial de Jesucristo.² No obstante, el autor protesta contra todos aquellos que pusieron en duda la distinción entre las tres personas divinas, a saber: Noeto, Sabelio, Praxeas; recomendando, en cambio, los escritos de Tertuliano, Optado Milevitano, san Cipriano, san Agustín, Theodoreto y otros (T-I, p. 56).

² L. G. Flores García: «La controversia del dogma en la iconografía de la Santísima Trinidad en tres pinturas anónimas» en *Estudios Novohispanos*, p. 139.

Este, como el tema de la virginidad de María, que ocuparan tanto a teólogos como jerarcas eclesiales, se funden con el del referido al post parto de la virgen, que el autor llama sobreparto, y sobre el cual —dice— se han escrito una barbaridad de escenas:

algunos representaron el sobreparto de la Virgen de un modo enteramente vulgar y como que la soberana señora estaba sujeta a las leyes de la humana debilidad y la flaqueza... Veése echada en la cama la Santísima Virgen, enferma y pálida por los dolores de parto, dánle alguna bebida las comadres que le asisten... Maravillosamente explicó San Cipriano cuando dixo: No hubo en su parto dolor alguno... sus facultades no le permiten criadas que la sirvan, ni su pobre mesa y expensas tenues, esclavos que la obsequien.

Habría qué ver lo que hubieran dicho tanto este arrebatado crítico como san Cipriano al contemplar a las hijas del Conde de Valparaíso, atendiendo el parto de la Virgen María en un lienzo de Mazapil, Zacatecas; y al mismo vicario del templo de Pinos, visitando a la virgen tras el trance de su parto plasmado en un lienzo del siglo XVIII y localizado en la parroquia de Pinos, Zacatecas.

Otra iconografía en cuestión sería la de Ánimas del Purgatorio que muchas veces se tergiversó, a decir del autor, pintando a los santos, a la Virgen y a la Santísima Trinidad en franca intercesión por los pecadores, lo cual, aducía el fraile, era gravísimo error. Es evidente que estas posturas aún no estaban resueltas en la época, a pesar de que el nacimiento del Purgatorio se había refrendado ya desde el siglo XVI y, antes, en la celebración de los concilios de Lyon en 1274 y el de Florencia en 1439, habiendo confirmado el Concilio de Trento la existencia del mismo ante los ataques de la Reforma protestante.³ No obstante, el autor reprueba la

³ C. Vidal: *Enciclopedia de las Religiones*, p. 522.

presencia física de santos y vírgenes en un escenario que, aparentemente, solo debía contener a los arrojados del reino de los cielos.

Para todo este tipo de discusiones teológicas traerá a cuento las actas del Concilio de Nicea, el Concilio de Trento y varias Discusiones y Sermones de época.

Tratadistas y pintores

Interián de Ayala también traerá a colación las obras de tratadistas y artistas renacentistas como Rafael Urbino y Miguel Ángel. La lista de autores consultados incluye un tratado sobre Leonardo de 1666; un escritor anónimo autor de un tratado italiano impreso en Florencia en 1652; la *Teórica de la Pintura*, impreso en Madrid en el año de 1715; *La Practica de la Pintura*, que no registra autoría; la obra de Juan Andrés Gilli Fabián, plasmada en un diálogo escrito en italiano titulado *De los abusos de los pintores*; la obra de un jesuita anónimo titulada *Tratado italiano de la pintura y escultura*; la obra de Joann Dekerius, intitulada *Velificatio, seu Theoremata de Annis ortus, ac mortis Christi*, editada en Grecia en 1605. También incorporará tratados de Francisco Suárez y tratados de emblemática de la época, citando igualmente algunos de sus sermones *Como consta de mis Sermones, impresos en Madrid en 1720*.

Fuentes contemporáneas al autor

La Universidad de Salamanca, que fuera fundada en el siglo XIII por el rey leonés Alfonso IX, era para el siglo XVIII uno de los recintos más reputados del saber en España:

Además de la lección magistral, la pedagogía docente se completaba con repeticiones y disputas académicas. Todo ello sobre textos oficiales de referencia continua: las Decretales Pontificias, el Derecho Justiniano, la Biblia, santo

Tomás, Avicena, Galeno, Hipócrates, Aristóteles, Euclides, Ptolomeo, Nebrija, y otros autores literarios y griegos.⁴

Es de esperar que los catedráticos como Interián de Ayala hicieran gala de su erudición y sapiencia por lo cual, a las fuentes clásicas de su formación básica, agregaría las producciones de muchos de sus contemporáneos — fueran o no de su corriente— en un alarde majestuoso de científicidad crítico-histórica-literaria y teológica. Quienes desfilan en sus citas son Fray Luis de Granada con *El símbolo de la Fe*; Francisco Junio con *La Pintura de los Antiguos*; Don Antonio Palomino, que publicó en Madrid *Teoría de la Pintura*; un fraile de apellido Fr. N. Ricci, al parecer pariente del pintor Francisco Ricci, y el controversial Juan Molano. También cita las obras de Juan Andrés Gilli Fabián *De los abusos de los pintores*; el *Tratado italiano de la Pintura y Escultura* de un jesuita anónimo; el *Tratado de la Fe* del catedrático jubilado de Prima de Teología de Salamanca, Fr. Manuel Navarro Benedictino; a Francisco Pacheco con su *Historia de la Pintura* y autores contemporáneos que no son exclusivamente tratadistas de la religión, tales como el Padre Juan Mariana con su obra *Historia de España* y el Doctor Juan de Ferreras, escritor de una obra del mismo título, quienes reprenderían los anacronismos de las vestimentas u objetos usados en las pinturas (T-I, p. 71). Entre otros prosistas también están Gabriel Álvarez de Toledo, caballero de la orden de Alcántara, quien escribe *Historia de la Iglesia y el Mundo*, Enrique Herpio, al que él llama autor católico y Juan Luis de la Cerda.

Su maestría para incorporar un excelente aparato crítico llega al extremo de reunir a especialistas del tema en cada uno de los capítulos, tal como el caso de «las Pinturas de Dios» y de los Ángeles, donde además abunda en autores latinos. El predicador real comienza por exponer el conocimiento de Dios, al cual, aunque no se puede conocer por los

⁴ M. Fernández Álvarez et al: *La Universidad de Salamanca*, pp. 79–80.

sentidos, se puede llegar a través de los grandes tratados teológicos: santo Tomás y san Agustín. Luego, se dedica desde el capítulo IV al X a la controversia de la pintura de ángeles: abordando primero los errores que suelen cometerse tanto en la representación de Serafines como en Querubines y Arcángeles (principalmente san Miguel, san Gabriel y san Rafael); y de otros cuatro Arcángeles; el Ángel Custodio; las pinturas de Almas y Demonios. Entre los ensayistas especializados de estos temas se encuentran el Padre Gabriel Vázquez en su obra *Del culto y Adoración*, a los padres salmanticenses, al Rmo. P.M. Fr. Francisco Zumel y Fray Manuel Navarro con sus prolegómenos de Angelis (T-I, p. 116).

Conclusiones o el pintor cristiano y erudito

El autor de *El pintor cristiano...*, como hemos dicho líneas arriba, manifiesta abiertamente dos posturas: su evidente academicismo y una actitud moralista respecto de la forma de interpretar las Sagradas Escrituras. Sin embargo, estos puntos de apoyo no se excluyen uno al otro sino que son intervinientes. La moral, para los academicistas, parece basarse justamente en la base estética, y aquella no se explica en el autor solo por el hecho de que haya ostentado algún cargo en la jerarquía eclesiástica de los regulares o pertenecido al círculo de religiosos defensores de una reforma tridentina, sino por su abierta tendencia a la reserva, la sobriedad y la mesura. Siguiendo a H. Peyre cuando, al referirse al ideal artístico de los academicistas, se pregunta si:

Lo exuberante, lo lujurioso y lo excesivo de ciertos románticos son, por sí mismos señales de inmoralidad: que toda falta de gusto es un pecado contra la moral y que es no sólo poco artístico sino inmoral acumular tres epítetos donde bastaría con solo uno.⁵

⁵ H. Pyre: *¿Qué es el clasicismo?*, p. 118.

Creemos que esta sería la fórmula de la estética del momento, y su base más importante la lectura de los clásicos, por lo cual Interián de Ayala juega un importante papel en la transformación de la pintura religiosa que —aseguramos— no fructificó en el momento de su impresión en castellano, pero sí un siglo después en México.

Mas, independientemente de que desde el ámbito artístico no haya tenido eco, dicha obra, hemos de señalar, que acusaba ciertas confusiones de corte teológico que para el momento era muy difícil poner a discusión por todo lo que implicaría. Como ejemplo solo mencionaremos la parte correspondiente a la discusión de si Cristo llevaría una corona de espinas o no, pues —aunque el autor finalmente acepta que la iconografía no menciona ningún problema de interpretación— siembra la semilla de la duda al referirse a que:

Los evangelistas callan enteramente, si estando Christo pendiente de la cruz, le pusieron aquella corona de espinas...Sin embargo una pía creencia y una tradición, que de algún modo se puede decir que la iglesia ha recibido lo afirma y asegura...además de esto lo dice expresamente el Papa Gregorio Magno, el cual en las oraciones (si es que son suyas) de la Pasión dice así: O señor Jesucristo, te adoro a ti pendiente de la Cruz y llevando la corona de espinas en tu cabeza.⁶

Es posible que para la iglesia novohispana esta serie de disertaciones fuera hasta cierto punto incómoda e innecesaria y, no obstante que los talleristas trabajaban con un programa iconográfico diseñado expresamente por los frailes maestros o los propios mecenas, disertaciones como esta podrían traer aún más problemas de interpretación que repercutirían en la claridad dogmática y catequética de la feligresía, sobre todo tratándose de los fieles de la península ibérica, donde

⁶ T. II, p. 413-414.

el regionalismo español imprimía diferentes versiones de los cultos cristológicos y donde en la Nueva España la religiosidad popular había encontrado puntos de referencia entre la religión cristiana y los vagos recuerdos expresionistas de la época prehispánica.

Quizás, consciente de estas circunstancias, el mercedario apuesta al estricto racionalismo de su época y a lo largo del aparato crítico de esta obra hace manifiesta su profunda necesidad de intelectualidad al confrontar varias fuentes de distintas épocas. Su erudición no solo queda reflejada en el magistral manejo de contrastabilidad de fuentes y culturas, sino en que agrega a su tratado noticias curiosas sobre eventos históricos, descubrimientos pasados y presentes y un sinnúmero de casos que son recuperados a lo largo del escrito: tal como la aportación que hace del descubrimiento del tabaco, atribuido a las «Indias o, más presto, tierras americanas» (T-I, p. 71) o al dato que proporciona sobre la invención de la pólvora, a saber, hecha en 1378 (T-I, p 71); o más, a la invención de los anteojos, atribuida a Alexandro de Spina de la orden de Predicadores en el año 1300 (T-I, p. 72).

Los libros dedicados al *Año Cristiano*, separados en trimestres, no incluyen obras clásicas de la hagiografía como *Santiago de la Vorágine*, cuyos escritos datan del siglo XIII, y tampoco *Las Vidas de Santos de los Bolandistas*, corriente jesuita que biografó con cierto rigor científico a los santos a partir del siglo XVII. Evidentemente estas dos fuentes serían piezas clave para toda la interpretación hagiográfica, mariológica y cristológica del catolicismo, añadiendo episodios y leyendas sobre la vida de los santos y sus diversas versiones. Es significativo que nuestro personaje haya ignorado por completo estas obras monumentales, admitidas por la iglesia, y se centrara únicamente en la larga y pomposa pléyade de autores clásicos y luego de reputados teólogos salmantinos.

Aprovechando su erudición en hebreo, griego y latín, el ministro real diseccionará prácticamente todo el discurso

neotestamentario, auxiliándose de autores clásicos y demostrará así muchos errores cometidos, producto básicamente de la mala lectura de las Escrituras y sus diferentes reinterpretaciones. Mas estos errores, acentuados en el siglo XVIII y asumidos por la feligresía novohispana, serían muy difíciles de erradicar. Ya en uno de mis trabajos sobre la *Aplicación de las ordenanzas de doradores y pintores en Zacatecas*⁷ demostré cómo, a pesar de las prohibiciones sobre ciertos modos de pintar los pasajes sagrados, proliferaría la producción de pintura religiosa, sobre todo en los Reales de Minas, aprovechando el remanente económico aplicado al consumo de íconos religiosos como símbolo de estatus y poder. A la hipótesis de la sobreproducción de talleristas y su lejanía de la capital del virreinato para ser fiscalizados por los veedores reales, agregaba el gusto con que habían sido recibidas estas imágenes, cercanas a la cotidianidad y al temperamento americano de los parroquianos. La iglesia indudablemente había preferido el consumo religioso ligeramente alejado de la verdad, pero útil para su proyecto evangelizador, que haber complicado el panorama de una Historia Sagrada. Incluso los mismos pintores habían sacrificado la exactitud anatómica a la eficacia simbólica de los santos y los dogmas que fueron ampliamente acogidos por los feligreses y entusiastamente difundidos por las órdenes religiosas. Sin duda, el poder de la tradición y la recreación de modelos y tipologías pasaron de una escuela a otra pesando aún más que la ácida crítica del academicismo. Y, dado que esta corriente artística también se unió a un movimiento de innovación temática alentado por una incipiente secularización, la práctica religiosa obligaría a olvidar las llamadas de atención de Interián de Ayala, pasando por alto sus estrictos comentarios privilegiando el consumo de la pintura religiosa para alivio de sus males y consuelo de sus múltiples tribulaciones.

⁷ «Aplicación de las ordenanzas de doradores y pintores en Zacatecas» en *Primer Foro para la Historia de Zacatecas, Memorias*, A. Román Gutiérrez, pp. 50–61.

Fuentes

- FERNÁNDEZ Álvarez, Manuel, Luis Enrique Rodríguez y Julián Álvarez: *La Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.
- FLORES García, Laura Gemma: «La controversia del dogma en la iconografía de la Santísima Trinidad en tres pinturas anónimas» en *Estudios Novohispanos*, Anuario no. 3 de la Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1999.
- _____: «Aplicación de las ordenanzas de doradores y pintores en Zacatecas» en *Primer Foro para la Historia de Zacatecas, Memorias*, Coord. Ángel Román Gutiérrez, Zacatecas, Unidad de Historia, CIIARH, 2004, PP. 50–61.
- INTERIÁN de Ayala, Juan, P. M. FR.: *El pintor christiano erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid por D. Joachîn Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1782.
- PYRE, H.: *¿Qué es el clasicismo?*, México, FCE, 1953.
- VIDAL, César: *Enciclopedia de las Religiones*, Barcelona, Planeta, 1997.

LA MIRADA EN LAS OBRAS DE SATURNINO HERRÁN EN COMPARACIÓN CON DIEGO RIVERA

Benjamín Valdivia

Los ojos deseados que tengo en mis entrañas dibujados

San Juan de la Cruz

Cuentan que Antonio Fabrés, a la sazón, profesor de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, hacía que sus alumnos contrastaran el trazo con tomas fotográficas. Con un profesor así, es de esperarse que la formación de los alumnos obligara a «fotografiar» a mano los modelos. Algunos retratos pictóricos llaman la atención como rostros verdaderos, la fuerza del dibujo, la incendiazón del trazo se orienta hacia los puntos de interés, en el retrato, desde luego, tales puntos son los ojos o la boca y, un poco menos expresiva pero no menos importante, la nariz.

Saturnino Herrán fue discípulo de dibujo del mencionado Fabrés, y sus trabajos así parecen testimoniarlo, no solo por la definición de las líneas y las áreas, sino también en la proporción y encuadre de los temas. Por otro lado, es de notar que, junto con él, estaban ya casi formados sus condiscípulos mayores, entre los que se destaca Diego Rivera.

Al ser contemporáneos Herrán y Rivera en sus estudios, tanto de dibujo como de color (aunque Rivera estuvo en Europa), es de esperar alguna comunidad expresiva o técnica,

cosa que no será tan notoria. Para el observador, es muy interesante considerar dos temperamentos contemporáneos y notar sus puntos de distancia y de contacto y, tal vez, a partir de allí, llegar a una comprensión de cómo se construye la realidad cultural (en específico, la realidad artística) a partir de las mismas fuentes, pero con distintas asimilaciones y desarrollos. Para aportar un poco a esa contemplación del entorno pictórico mexicano del primer tercio del siglo XX, me propongo cotejar entre ambos artistas ese punto que me es grato y misterioso: la mirada.

La figura humana que se dibuja o pinta o fotografía en el orden del retrato, tiene como interés, casi arquetípico, el diseño y modo de los ojos. Sin embargo, la mirada es algo que desborda el retrato, en la medida que por mirada se entiende *la dirección* a la cual los ojos tienden; esa dirección implica, además, una intención del sujeto que mira; y una toma de posición interna —una actitud— respecto a la cosa que mira *desde* el retrato. Entonces, la mirada de un enamorado que contempla a su amada con frenesí será distinta de la mirada del obrero que, blandiendo un marro, observa con fuerza la piedra bruta. Esa delimitación del mirar en el arte pictórico tiene que ser dada con el trazo y la luz en los ojos del sujeto que se trate. De tal manera, el espectador encuentra en los ojos dibujados la vida íntima que los anima y mueve hacia la cosa que supuestamente miran.

Para quienes han caminado por los pasillos del edificio de la Secretaría de Educación Pública (SEP), en la ciudad de México, es siempre una sorprendente experiencia mirar los ojos de los modelos plasmados en esos murales por Diego Rivera. Igualmente, quienes visitan el Museo de la Ciudad de Aguascalientes, se asombran con los ojos de los modelos de Saturnino Herrán. Para delimitar adecuadamente la muestra de nuestras comparaciones, nos referiremos —y remitimos a

los lectores a las múltiples fuentes de información¹ en las que aparecen— solamente a los murales de Rivera en el edificio mencionado, y a diversos cuadros de Herrán exhibidos en el museo aguascalentense.

Partamos de que todo artista persigue la expresión de lo que le es distintivo, pero al ser ambos pintores estudiantes de la misma institución, habría que explicarnos diferencias notorias en ellos, las que atribuyo a dos aspectos de carácter, uno estético y otro intelectual: la sensibilidad y la ideología.

Desde luego que obras distintas requieren sensibilidades distintas. La manera de sentir de Rivera es más desbordada, amplia y casi monumental; en cambio, Herrán gusta más del detalle reposado, íntimo, incluso en sus frisos y proyectos más grandes. Respecto de la ideología, es claro que Rivera concibe la obra artística con un sentido público, es decir, que pueda percibirse por grupos masivos y logre un impacto social de intenciones revolucionarias; y aunque Herrán no es totalmente ajeno al impacto social que debiera tener la plasmación de lo cotidiano, no muestra intenciones que sobrepasen la conmoción de dar una vida más sentimental a sus personajes. Para dos sendas, dos técnicas: Rivera, en lo que estamos considerando, utiliza las figuras enormes y trazos amplios típicos del mural, con grandes masas aplanadas para una captación más sencilla; Herrán va más a la línea y la definición matizada, plena de detalles sucesivos.

Bajo la consideración de esas dos intenciones de sentido y de técnica, los ojos que nos dará cada cual tendrán un tono muy característico, en términos generales: Herrán nos entrega rostros que se relacionan muy personalmente con el

¹ Por ejemplo, la *Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP, 1984; o bien, el sitio virtual de la propia Secretaría de Educación Pública (enlaces del recuadro de arriba a la derecha), http://www.sep.gob.mx/es/sep1/sep1_Murales_de_la_SEP y el sitio de la Universidad de las Artes, de Aguascalientes, <http://www.aguascalientes.gob.mx/temas/cultura/webua/catalogo/saturninoherran.html> que se pueden visitar con provecho.

espectador, mientras Rivera deja ver rostros promediados cuyos ojos interesan más por la situación objetiva en la que se encuentran que por la vida individual que podemos suponerle a cada uno de ellos.

Para percibir en dimensión más profunda el trabajo tan diverso que une a los dos pintores que tratamos, abordemos los temas bajo los siguientes rubros: costumbres, oficios, alimentos y personajes. Con cuatro motivos no se pretende sino escudriñar y alumbrar un pozo negro, iniciar solamente un trayecto que otros interesados puedan realizar, supliendo estas ideas sueltas que aquí se muestran.

En lo que atañe a costumbres o tradiciones, encontramos algunos tratamientos de tema musical y de tema festivo.

Sobre la música, en la pared sur, casi al poniente del edificio de la SEP, segundo piso, Rivera trató un grupo cantando, en la serie del corrido. Lo forman cuatro hombres con cananas, dos de ellos con instrumentos de cuerda, en muy buen equilibrio, ocupando la mitad inferior de la composición; y en pleno centro, de pie en la mitad superior, destaca Emiliano Zapata, con un estandarte de un lado y un caballo del otro. En toda esta composición solo se destacan tres ojos: los dos de Zapata y uno del caballo, casi de perfil. El hecho de que los cuatro cantores revolucionarios tengan unos ojos débiles y anónimos, casi colocados porque debieran tenerlos y no por más, hace resaltar los ojos del caudillo. El caballo parece tener la pupila clara en un glóbulo oscuro, como brillante. Eso ayuda también a que la fuerza visual se dirija al rostro del caudillo, que mira con profundidad, aunque sin mucha pasión, quizá porque el artista supone que el espectador comparte previamente el sentimiento del caudillo.

Ligado al grupo que se menciona, hay otro grupo con miradas totalmente inconexas y casi neutras que forman un recángulo en su conjunto; los dos tableros tienen motivos casi

inmóviles, como simbólicos, incluyendo las manos fijas de los guitarreros.

Por otro lado, en este tema, Herrán tiene un cuadro como de metro y medio de altura titulado «El Jarabe». Aunque el jarabe es un baile colectivo, Herrán muestra solo una pareja, que destaca ya su intención de mostrar la peculiaridad más que la masificación. También hay músicos en ese motivo, pero cubiertos casi totalmente por los bailarines. En primer término, la mujer mira al acaso, un poco cercana a mirar de frente, expresando un dejo de placer cómplice y augural con el espectador, pero que bien podría tratarse de una ocasional panorámica de los ojos en un giro del baile; el compañero de la pareja está a la izquierda, algo encorvado en paso típico de esta clase de danza pero, aunque su cabeza se orienta hacia abajo, su mirada sigue la figura de la bailarina, reforzando el papel principal de ella. Finalmente, cabe mencionar que la misma mujer cubre la cabeza de un músico con su torso y los ojos del otro con los moños de la trenza. Así, una mirada casi de frente, apoyada por otra desde la izquierda, un poco abajo y negando, literalmente, dos posibles miradas de los músicos, nos da una composición de complicidad placentera con la bailarina del jarabe.

En este ámbito de costumbres y tradiciones, a diferencia del tratamiento de la música —adusta para destacar a Zapata—, Rivera tiene imágenes de fiestas populares en pleno apogeo, como su célebre piñata de posadas o como la quema de los judas que está en la planta baja de la SEP. En esta quema de judas —que solían ser muñecos enormes ahitos de cohetes para ser tronados el sábado de Gloria—, muestra la festividad en una supuesta calle o plaza con empedrado, y tres de esos muñecos chisporroteando sobre la multitud que es, evidente, de clase baja. Los tres monigotes son, como era de esperarse, un adinerado, un militar y algo que parece tonel de petróleo pero que es la sotana de un

cura. Cada clase social ocupa prácticamente la mitad de la composición, semejante al tablero de Zapata ya descrito: en la parte de arriba los judas y en la de abajo el pueblo. De los de abajo, hay tres que nos interesan en su mirada: uno, a la derecha con la mano levantada y los ojos cerrados con presión, de modo tal que se han convertido en solo una línea; otro, a la izquierda, con ojos entrecerrados, como conversando con el hombre contiguo a él; y el tercero, que es un indígena vestido de blanco con el sombrero tapándole los ojos. Tal anonimato es aquí importante en el conjunto, ya que el personaje, al que no vemos ver, se dispone a lanzar algo a los judas. La ausencia de mirada en el nativo lo hace ser cualquiera de ellos, de ahí su importancia significativa; arriba, el cura tiene tapados los ojos por un nubarrón de los cohetes; el burgués tiene oculta la mirada tras unos lentes donde apenas se notan sus ojos angustiados; y, en pleno centro, un militar de cara hosca, furioso, en apariencia, por su imposibilidad de retirarse del juego en el que su canana es una serie de petardos sabatinos. Los ojos del militar están de frente, acosando al espectador; y carecen de la serenidad de los ojos del Zapata ya citado.

En el rubro de fiestas, Saturnino Herrán vuelve a aislar una figura del contexto general, mostrando su preferencia por dar vida a un único ejemplar y no apoyarlo o diluirlo en su significación social o de conjunto, como hace Rivera. El cuadro de Herrán al que aludimos es «El Gallero». En pleno centro, opaco y con gruesos trazos de pintura, está el cuerpo del gallo; toda la parte inferior de la composición la cubre el gabán del gallero, así que el espectador está obligado a buscar hacia arriba donde, con acierto, Saturnino Herrán ubicó las luces fuertes del cuadro; como fondo, en la parte superior hay una barrera que suponemos es un redondel para pelear los gallos, y a la izquierda, cortado por el filo superior, un sujeto en aparente posición de preparar su animal para la

contienda; sin embargo, en el centro superior de la composición, y rodeado de luz, está el rostro violento y desconfiado del viejo gallero: barba y bigote espesos le dan base a una mirada retadora y, a pesar de que la cara del personaje está en tres cuartos izquierda, la mirada hacia el frente le configura un reojo directo hacia el observador, logrando dar la fiereza, propia del gallo de pelea, en los ojos del gallero. En un segundo nivel, casi perdido o adivinado entre la cresta majestuosa, el ojo del gallo, rojo y circular, muestra también la disposición al combate, aunque solo como figura subsidiaria de su amo.

En lo que corresponde a oficios, quisiera abordar un tema común a ambos artistas que tratamos: el obrero. En la planta baja de la SEP, del lado sur, Rivera coloca una escena de minería, mientras en el vestíbulo tiene otra de un trapiche. En ambos domina la composición de figuras de espalda, casi simétricas y con su instrumento de trabajo en acción cada una. De los dos tableros, solo podemos entresacar la mirada de un obrero en el trapiche, contrario a la composición general, dado que está de frente, incluso en una posición incómoda para su labor con la molienda: tiene los ojos apenas delineados. En ambos frescos, dio Rivera una abismación de sus personajes en el trabajo y en el anonimato, al ser mucho más importantes sus situaciones como partes maquinales de una empresa enajenante.

En Herrán, encontramos dos paneles acerca del trabajo, ambos de distinguen por los colores clarísimos del fondo, que van brillantándose hacia los primeros planos. A diferencia de Rivera, las composiciones se fundamentan en rectas casi geométricas y divididas en tres planos muy notorios. Herrán concibió estos dos paneles como simétricos, con accesos composicionales en el que cada cual converge hacia la región central: el lado izquierdo tiene como línea base una curva que va de arriba a la izquierda hasta abajo

a la derecha, e inversamente en el panel derecho. En cada uno hay un sujeto (abajo a la izquierda y abajo a la derecha, respectivamente) al que notamos la mirada. Es muy significativo que el segundo sujeto sea una mujer que mira a su hijo porque, para la época de Herrán, el trabajo de la mujer, según se desprende de ahí, es cuidar a sus hijos. El sujeto de la izquierda es un alfarero con un pincel, observando con detenimiento una olla que sostiene en sus piernas, casi terminada. Los dos paneles muestran en acción varios oficios asociados: el tallador de piedra, el albañil, el cargador, etcétera.

Otra muestra que podemos tomar en nuestra comparación está relacionada con los alimentos, que permite apreciar la consideración que el artista da a la relación hombre-comida. Al final del patio, en la pared contrapuesta al vestíbulo y en la pared interna del mismo vestíbulo de la SEP, Rivera pintó tres mujeres en cada lado de la pared, una de ellas carga un cesto de fruta; la otra un guaje, supuestamente con agua; y la tercera está arrodillada, contemplando un recipiente con hojas. Las dos mujeres cargan sus utensilios en la cabeza, mirando casi al frente la del guaje y la otra un poco lateral, pero sin perder altura en sus ojos. Esa ubicación le da al conjunto cierta absorción, como si las mujeres posaran para el fresco.

Por su parte, Herrán tiene dos obras donde también presenta, como Rivera, una misma imagen con ciertos cambios de detalle, me refiero a las obras llamadas «La criolla del rebozo» y «La criolla del mango». En ambos cuadros, el motivo central es una mujer que sostiene una fruta en la mano derecha y mira hacia el frente, teniendo ante sí un plato con frutas varias. La del rebozo está desnuda, cubierta solo un poco con el rebozo y, de modo sugerente, parece que el fruto en su mano es una manzana. La mirada de esta criolla es de cierta incitación, reforzada por la desnudez y, aún más, por un sombrero de charro que yace a sus pies, junto al que

yace una fruta abierta. La otra criolla sostiene un mango; su mirar tiene cierto aire delectante: parece reconocer el sabor de la fruta y observa, invitando a compartir el platón que ella misma sostiene.

El último ejemplo que abordaremos en la comparación de aquellos contemporáneos será el de los personajes. Rivera pinta, al término del patio que dedicó a las fiestas populares, su famosa festividad de muertos, en donde aparecen figuras públicas de los años veinte, entre los que destaca Salvador Novo, atrás de Celia Montalbán. Al no ser retratos anónimos, los ojos adquieren ese toque preciso que les distinguiría de la masa circundante. Novo mira de reojo, con trazo muy alargado e irónico; Celia Montalbán mira, aparentemente, hacia algo arriba del tumulto, en tres cuartos derecha.

Respecto de personajes, Herrán tiene un interesantísimo cuadro titulado «Las tres edades», donde precisamente los ojos son el nexo principal de sus sujetos. En una excelente curva que parte de abajo a la izquierda hasta arriba a la derecha, se definen y mezclan en la misma tonalidad una niña, un hombre maduro y un anciano. Los ojos grandes, claros e ingenuos de la niña, que casi sonrío, miran fijamente y con tranquilidad curiosa al espectador. En el plano medio, el hombre maduro se cubre los ojos con la mano derecha, como apoyando con tribulación la cabeza, abatido. La última figura es un anciano, punto menos que ciego, con los párpados cubriendo casi toda su visión y, con esfuerzo que le arruga más la frente, apenas deja ver un atisbo de su pupila; colgantes, tiene un rosario, un crucifijo y un escapulario, mostrando quizá que, tras la tribulación del mundo, para él es la fe un apoyo final. Este anciano, mira sin necesidad de mirar; su aspecto es de confianza a la vez que desengaño: lo ha visto todo.

Aunque es claro que los casos citados no agotan la obra de ninguno de los artistas abordados, y una revisión general aportaría, quizá, elementos que aquí no aparecen, convendría destacar algunas consideraciones. Como se había mencionado, no se pretende sino lanzar un dardo al cielo — por si alguien lo quiere seguir — tras la mirada de los personajes de Herrán en comparación con los de Rivera en muestras concretas. De lo observado, se sigue que para Rivera es más importante la situación objetiva del motivo que la personalidad del modelo, mientras en Herrán parece suceder lo contrario, ya que, incluso en casos de tipologías sociales (como sus crayones que presentan ciegos o trabajadores), se nota una intención psicológica, del alma, desde sus personajes.

Se encuentran en Rivera ojos similares entre sí o esbozados con plena simplicidad, lo cual indicaría modelos arquetípicos o masivos; en Herrán, en tanto, la tendencia es a plasmar miradas individualizadas (en el cuadro «Los ciegos» pone dos ciegos distintos), que permiten dilucidar personas particulares aún entre la masa.

En cuanto al trabajo técnico, notamos que Rivera pinta ojos simples, en general, para ser percibidos fácilmente y a distancia regular. Por su lado, Herrán nos da ojos más íntimos, para percibir de cerca y con detalles y matices delicados.

En trance de dibujar la música, Rivera escogió los cantores (la voz de la música), mientras Herrán escogió los bailarines de jarabe (el movimiento de la música). Con ello se connota que al primero le interesaba el contenido semántico del corrido cantado; y al segundo le interesó el colorido movimiento del baile, sin contenido lingüístico preciso. En fiestas populares, Rivera traza el ajetreo de la diversión; en tanto, Herrán muestra al cauteloso gallero al margen de la acción directa. Coinciden, no obstante, en presentar anónimos a los obreros en su oficio, casi siempre de espaldas o

cubiertos por sombreros o enseres. Para presentar las frutas, Rivera se inclina más por lo típico del cesto en la cabeza. Herrán se decide por la incitante manzana edénica en situación mexicana. Por último, los personajes de Rivera que sí tienen ojos individualizados, se sitúan apenas por sus rasgos más notables. En Herrán muestran el ánimo complejo que sustenta su mirar.

Así, Herrán prefiere posiciones más subjetivas, individuales y detalladas, de rasgo anímico; Rivera, en estos frescos, la objetivación, la masificación y el rasgo simple sin compromiso psicológico. Al fin, tenemos a dos grandes pintores divergentes y contemporáneos que desplegaron hábilmente las tendencias extremas del nacionalismo en los primeros años pictóricos del siglo XX.

Fuentes

- EMERICH, Luis Carlos: *Edades de Saturnino Herrán*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2007.
- Guía de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP, 1984
- LOZANO, Luis-Martín y Juan Coronel Rivera: *Diego Rivera, the Complete Murals*, Los Ángeles, Taschen, 2008.
- ROCHFORD, Desmond, y Julia Engelhardt: *The Murals of Diego Rivera*. Londres, South Bank/Journeyman, 1987.
- AA. VV. *Saturnino Herrán: Jornadas de Homenaje*. Instituto de Investigaciones Estéticas México, UNAM, 1989.
- ZAPETT Tapia, Adriana: *Saturnino Herrán*, México, Conaculta, 1998.

EL ARTE DEL CUERPO:
EL ARTE INDIGESTO EN BÚSQUEDA DE NOVEDAD

Lidia Medina Lozano

En la historia el arte, la representación del cuerpo humano ha sido siempre un tema elemental para los artistas, desarrollándose por ello el estudio de la anatomía y el dibujo en las academias. Podemos encontrar la imagen del cuerpo desnudo en la pintura desde el Renacimiento. Los Médici, por ejemplo, fueron duramente criticados por Girolamo Savonarola por estimular el desnudo representado en las pinturas de Boticelli, como *El nacimiento de Venus*. La sensualidad del cuerpo se vio también expresada con el pintor del barroco Pedro Pablo Rubens, quien representó desnudos con texturas flácidas. El óleo, y no el dibujo, será entonces, el material de la carne. En el siglo XIX, con los impresionistas, y sobre todo con los sintetistas y su técnica del puntillismo, se capturó el momento íntimo y solitario de mujeres desnudas sobre alguna alcoba o baño. Más tarde, en la primera mitad del siglo XX, surge la provocación y el rechazo en el arte, enarbolado por las vanguardias históricas del futurismo, el dadaísmo, el expresionismo, el cubismo y el surrealismo.

Los artistas dadaístas incorporaron los *ready made*, descontextualizando objetos prefabricados para ponerlos en nuevos entornos artísticos. El surrealismo, por su parte, incorporó el aspecto psicológico consintiendo que se difundiera la fascinación freudiana por el sexo, el mundo onírico y el

inconsciente, como Salvador Dalí que incorporó los cuerpos y objetos blandos o deshuesados en paisajes oníricos. Tanto en el dadaísmo como en el surrealismo, la pintura y la escultura tradicionales desaparecen y son sustituidas por el fotomontaje, la instalación, el performance y los montajes.

Las vanguardias tenían aspiraciones utópicas; algunas estaban en contra del arte tradicional, el de las exposiciones, el de los museos; todas coincidían en una condición subversiva, por la transgresión de las normas, por ser extremista, contestataria, atemorizando el agrado del arte burgués.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, surge el arte conceptual frente a la crisis de las vanguardias artísticas fieles a la tradición escultórica y pictórica. El arte conceptual, desarrollado sobre todo en Estados Unidos e Inglaterra, libera al artista del tradicional concepto del arte, desarrollando la idea de que cualquier actividad o representación podía ser elevada al rango de obra de arte. A pesar de la controversia generada, el *body art* surge como consecuencia del arte conceptual, desmaterializando la obra de arte y generando una propuesta alternativa que coincide con las necesidades de ruptura a finales de la década de los sesenta.

El arte del cuerpo o *body art* se define como una tendencia de los artistas a utilizar sus cuerpos como elemento protagónico para enunciar su propuesta, provocando acciones tanto físicas como psicológicas, y utilizando el *performance* como medio de expresión.¹ El cuerpo se vuelve la materia escultórica o pictórica, el lugar y el medio de expresión del artista.²

El arte del cuerpo obtendrá influencias del minimalismo de Joseph Kosuth, de los *happening* del grupo Acción Directa y los neodadaístas Fluxus, entre los que figuran Hi Red Center, George Maciunas y Yoko Ono, que compartían la noción de Marcel Duchamp sobre la idea, el gesto y el

1. J. Juanes: *Más allá del arte conceptual*, p. 13.

2. http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lap/sanchez_m_r/capitulo2.pdf

comportamiento de la producción visual. Posteriormente, en 1965, se formó el grupo Accionismo vienés, conformado por cuatro artistas austríacos: Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muelh y Rudolf Schwarzkogler, quienes tuvieron como objetivo reaccionar contra el expresionismo abstracto norteamericano y sus derivaciones utilizando su cuerpo como soporte y material de la obra de arte, un cuerpo que podía ser repudiado, humillado e incluso ultrajado en un proceso de «política de la experiencia».³

Los accionistas vieneses se orientaron a prácticas corporales expresionistas, subversivas, transgresoras y fetichistas que indagaban en las teorías psicoanalíticas de Freud, Jung y Reich en el trabajo de artistas austriacos como Egon Schiele y Oskar Kokoschka, en los rituales paganos y cristianos, y en el teatro futurista y dadaísta.⁴ Los artistas del cuerpo mostraron en los *happenings* mutilaciones o deficiencias repulsivas, y era el propio artista quien se sometía a una violación brutal de su cuerpo.⁵

El arte del cuerpo tendrá una diversidad de partidarios y de propuestas apoyadas desde la angustia, desde la sexualidad o desde la misma religión. El cuerpo, como creación artística, sostiene originalmente el rostro del dolor como sello. El dolor no se enfrenta al placer, sino que se transforma en una expresión primaria en el espacio sensorial que el artista regula en su creación. El asunto del cuerpo y de la sexualidad no se entrelaza necesariamente. Cuando lo hacen, por ejemplo, en este discurso en concreto, el cuerpo está desorientado y radicalmente cortado: posicionado; no es simplemente mi cuerpo, sino el cuerpo de él, o el cuerpo de ella.⁶

3. A. Jones: *El cuerpo del artista*, p. 13.

4. A. M. Guasch: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, p. 85.

5. U. Eco: *Historia de la fealdad*, p. 423.

6. B. Wallis (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, p. 97.

El arte del cuerpo se desarrolló originalmente como un paliativo por el padecimiento social vivido por los desconciertos políticos y culturales en la Europa y la América del 68, violencia responsable de colocar el mundo al revés, un mundo que, en lugar de dar de vida, oprime, cercena y amputa al ser humano. Por consiguiente, el arte corporal ya no tiene por qué provocar belleza, sino lenguaje, un lenguaje desconocido, no regulado que, rebatiendo la historia, el sentido y la razón, sea apto de conversar del cuerpo, aquí y ahora, con el fin de adecuar también el mañana.⁷

Los principales artistas del *body art* fueron el francés Yves Chelin y el italiano Piero Manzini en la década de los sesenta. Cada uno trabajó de forma propia y disímil, sin integrar un grupo. El primero era más conceptual, se resistía a la pintura expresionista y buscaba eliminar la figura del artista como protagonista de sus obras corporales; proponía que el cuerpo era receptor de energía espiritual como lo eran el vacío y otro tipo de materiales y objetos; esta concepción del cuerpo lo llevó a las antropometrías (pinturas corporales). El trabajo de Piero Manzini se caracterizó por las esculturas vivientes (1961), en las que cualquier persona podía convertirse en obra de arte solo con que su cuerpo fuera firmado por el artista.⁸

En el proceso del *body art*, aparecieron revistas que difundieron tanto los trabajos de los diferentes artistas como los manifiestos de Francois Plichar: la neoyorquina *Avalanche* y la francesa *Ar Titules*.

El desarrollo del *body art* se dio en Europa y en Estados Unidos, los europeos se orientaron a mostrar el cuerpo objetualmente y a crear sus propuestas a través de fotografías, notas y dibujos, es decir de documentos estáticos; los norteamericanos, por su parte, procuraron dar preferencia a la acción o al performance, así como a la conducta de los espectadores y a la temporalidad de la obra con videos.⁹

7. A. M. Guasch: *op. cit.*, p. 94.

8. *Idem*, pp. 82-85.

9. *Idem*, pp. 91-94.

Los artistas utilizaron el *performance* como lenguaje imperativo, demostrando que el cuerpo representado posee un lenguaje propio en comparación con el código verbal o el simbolismo visual, el cuerpo como lenguaje es, a la vez, inflexible y flexible en exceso. A través de la conducta corporal, puede expresarse de manera frecuente, el cuerpo se ritualiza con el fin de contextualizar y construir su significado.

Los trabajos de Chris Burden, Orlan, Gina Pane y Hannah Wilke manifiestan la dificultad de controlar y utilizar el cuerpo como lenguaje;¹⁰ son representaciones simuladas o reales que se valen de la fotografía y del video como elementos clave para la realización de los *performance*.

En la década de los setenta, Gina Pane esculpe y hiere su propio cuerpo, comprobando la honestidad del yo corporal que traspasa literalmente sus límites. Chris Burden ejerce un masoquismo emparentado con el sufrimiento exhibicionista inscrito en el martirio cristiano.¹¹ Durante la década de los ochenta, artistas como Sherman y Koons reiteran el cuerpo enfermo, incoherente, dolorido y hediondo de manera simulada y no representativa. En los años noventa, el resurgimiento se dio sobre todo en la obra de la artista francesa del *performance*, Orlan, quien se ha considerado la creadora del «arte carnal» —que no se debe confundir con la pintura de la carne de Bacon— para diferenciarlo del «arte corporal», dado que el primero no desea el dolor ni lo busca como fuente de purificación; por el contrario, su aspiración es experimentar una intervención quirúrgica-*performance* en la que pueda abrir y cerrar el cuerpo con la cara sonriente; desde el inicio de la década, había reconstruido constantemente su rostro y su cuerpo mediante cirugía plástica, seleccionando rasgos deseables de obras maestras famosas del Renacimiento y posteriores; por ejemplo, se ha hecho modelar la frente como la Mona Lisa y el Mentón como la Venus de Botticelli. Las operaciones fueron «coreografiadas» por la artista como

10. A. Jones: *op. cit.*, p. 13.

11. *Idem*, p. 33.

performances públicos, con acompañamiento musical, poesía y danza, y mostradas en vivo por *internet*. Ella misma las dirigía *in situ*, bajo anestesia local.¹²

Este trasfondo sadomasoquista es característico del *body art* de los noventa. El arte del cuerpo y todas sus atribuciones se han considerado un «arte indigesto», que provoca repugnancia. Feministas y homosexuales se han adherido a las filas del *body art*. La esencia es la inconformidad del hombre ante el cuerpo que la naturaleza nos ofrece, la desacralización de la moral.¹³

Vemos, pues, que el artista actual tiene intenciones contradictorias: desea ser él mismo y producir simultáneamente para los medios de comunicación, pertenece a una era tecnológica y aspira a descubrir los secretos de lo que le es familiar; se preocupa por las funciones de la vida mediante las formas primitivas, las formas inorgánicas y absurdas, por la secularización, por la autonomía del hombre; pero también las vanguardias se preocupan de lo que no es tangible, de las cosas sagradas, de la metafísica. Estas posturas han tenido tal éxito que los artistas de la vanguardia «se hicieron solicitados, agasajados y muy bien pagados».¹⁴

Tartarkiewics señala que es posible que el arte deje de pintarse con óleos en lienzos y enmarcarse su resultado con un marco dorado. Pero el arte puede persistir en otras maneras, pues el artista seguirá construyendo formas y dando una expresión simbólica a sus sentimientos, pues vivimos en una época de búsqueda de novedad.¹⁵

12. E. Lucie Smith: *Artes visuales en el siglo XX*, pp. 378–379.

13. J. Juanes: *op. cit.*, p. 13.

14. W. Tatarkiewicz: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, p. 73.

15. *Idem*, p. 78.

Fuentes

JUANES Jorge: *Más allá del arte conceptual*, México, La centena, Ediciones sin Nombre-CNCA, 2002

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lap/sanchez_m_r/capitulo2.pdf

GUASCH, Anna María: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, p. 85.

ECO, Umberto: *Historia de la Fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.

WALLIS, Brain (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 97.

JONES, Amelia: *El cuerpo del artista*, Londres, Phaidon, 2006.

LUCIE-SMITH, Edward, *Artes Visuales en el siglo XX*, Colonia, Köne-man, 2000.

TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Alianza, 2002.

SOBRE LOS AUTORES

ALEJANDRO AUGUSTO BARRAÑÓN CEDILLO se graduó como pianista concertista en 1991 en el Conservatorio Nacional de Música, donde fue alumno de Aurora Serratos. Estudió dos años el programa de pianista–concertista en la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Viena con Michael Krist. Obtuvo el grado *Master of Music* en Longy School of Music en Cambridge, Massachussets, estudiando con Wayman Chin (piano), Robert Merfeld (música de cámara), y el de *Doctor of Musical Arts* en la Universidad de Houston con Timothy Hester. Defendió su tesis doctoral sobre los Estudios para piano de Carlos Chávez en 2006. Fue becario del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes del gobierno Austríaco, del programa Fulbright–García Robles, así como del Programa de Mejoramiento del Profesorado (PROMEP). Recibió el Premio Nacional de la Juventud en 1987. En Estados Unidos consiguió importantes reconocimientos: fue ganador del «Honors Competitions 2001» de Longy School of Music, así como de dos ediciones del premio «Ruth Tomfohrde» (2003 y 2005), concedido por la Universidad de Houston por la excelencia de su actividad camerística. Como pianista, se ha presentado en el Festival Internacional Cervantino, diversas temporadas de la Foundation for Modern Music de Houston, Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, Festival Nueva Danza–Nueva–Música, Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, Cuba, Florida International University, New Mexico State University, Konservatorium de Viena. Ha participado como ponente en congresos de investigación musical con ensayos sobre la obra pianística de Carlos Chávez y de música mexicana del siglo XX. Su producción discográfica incluye dos discos compactos con obras de cámara para cello y piano con César Martínez Bourguet, así como la reciente grabación de una antología de obras para piano solo de Carlos Chávez. Miembro del CA–UAZ–172 «Teoría, historia e interpretación del arte».

JUAN HUGO BARREIRO LASTRA es Profesor Investigador Titular «A» de tiempo completo adscrito al Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato. Doctorado en Música por la Universidad Autónoma de Madrid con calificación Sobresaliente *Cum Laude*. Obtuvo el Título de Master en Gestión y Promoción de la Música. Posee el Grado Superior de Canto otorgado por el Ministerio de Educación y Ciencias de España. Obtuvo el Título de Licenciatura en Música en la Especialidad de Canto en el Instituto Superior de Arte de la Universidad de las Artes en La Habana, Cuba. Ha sido Coordinador del Programa Especial de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música impartido por la Universidad Autónoma de Madrid en el Departamento de Música de la Universidad de Guanajuato. Ha organizado festivales y concursos internacionales de música de diversos géneros en México y el extranjero. Actualmente es miembro activo de la Sociedad Española de Musicología. Forma parte del cuerpo académico *Teorías Estéticas* y del Comité Académico del Doctorado y la Maestría en Artes de la Universidad de Guanajuato.

LAURA GEMMA FLORES GARCÍA es licenciada, maestra y doctora en Historia por la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad de Guanajuato, El Colegio de Michoacán y el Instituto Nacional de Antropología e Historia/ UAZ, respectivamente; diplomada en Arte Colonial por el Museo de Guadalupe–IIE–UNAM; tiene estudios de posgrado en la Facultad de Teología y Derecho Canónico de la Universidad Católica de Louvain, Bélgica (DEC en Ciencias de las Religiones); es también maestra en Arquitectura con especialidad en Restauración de Sitios y Monumentos por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guanajuato. Investigadora del SNI y perfil Promep desde 1997. Profesora invitada por la Universidad de Valencia en Economía Aplicada a la Cultura. Ocupó la Cátedra «León

Portilla» de Estudios Mexicanos (Universidad de Amberes, Bélgica). Ha publicado: *Hermenegildo Bustos, pintor del pueblo*; *Angelología, florilegio y bestiería en San Agustín de Salamanca*; *La controversia del dogma en la iconografía de la Santísima Trinidad en tres pinturas anónimas*; *La iconografía del barroco*; *Jan Vermeer, la dialéctica de lo de adentro y lo de afuera*; *Inventario de la Biblioteca de San Agustín de Salamanca, Aplicación de las ordenanzas de doradores y pintores en Zacatecas*; *El cabildo, hospital y cofradía de indios de Pátzcuaro*; *Eficacia Simbólica en la Imaginería Popular*; *Vencer al demonio: iconografía y rasgos de comportamiento en la Novena de Santa Gertrudis*; *Roles femeninos y ámbitos de poder en el Panteón Yoruba*, *El imaginario femenino en la obra de Haendel y Atolinga, imágenes de su historia y su región*, entre otros. Ha sido becaria por la Universidad de Guanajuato, Conacyt, Banco de México, Promep y SEP–Conacyt y es Consejera del Centro de Conservación de Arte Sacro de Zacatecas, así como representante institucional ante la Junta de Conservación y protección de zonas típicas del Estado de Zacatecas. Ha dictado conferencias y asistido a congresos en Bruselas y Namur, Bélgica; Navarra y Valencia, España; Buenos Aires, Argentina; Santiago de Chile; la Habana, Cuba, y en diversas partes de México. Realizó el video *Santería y toques de santo en Cuba* y las notas al disco *Plays Silvestre Revueltas*, de Martínez Bourguet Stringquartet, así como a *Dans un sommeil*, de César Martínez Bourget y Alejandro Barrañón Cedillo. Fue acreedora de beca para investigación básica SEP–Conacyt 2008–2012. Es docente–investigadora de la UAZ y líder del CAEC–UAZ–172 «Teoría historia e interpretación del arte».

MARA LIOPA JUAN CARVAJAL es violista cubana, graduada del Instituto Superior de Arte de La Habana con la pedagoga rusa Viera Borísova como Licenciado en Música con especialización en viola (1987); de Master en Filosofía e Historia de las ideas (1997) y de Doctor en Historia (2005) en la

Universidad Autónoma de Zacatecas, México. Actualmente culmina los estudios de Doctorado en Ciencias sobre Arte en la Universidad de las Artes en Cuba. Labora como Docente investigador en la Unidad Académica de Música de la Universidad Autónoma de Zacatecas donde imparte las materias de Viola; Conjuntos Instrumentales y Música de Cámara. Es miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y coordinadora del Cuerpo Académico de *Investigación, docencia e interpretación musical con énfasis en los instrumentos de cuerda*. Ha publicado los libros, Leo Brouwer Modernidad y Vanguardia; y La zarabanda: Pluralidad y Controversia de un género musical, además de algunos capítulos de libros y artículos. Es perfil Promep y miembro del SNI (2008–2010). Profesionalmente se ha desempeñado como intérprete en las orquestas Orquesta de Cámara de La Habana (Camerata Brindis de Salas) 1987–1991, Camerata de la UAZ 1991–1996, Orquesta Sinfónica de Aguascalientes 1996–1998 y el Ensamble Clásico de Zacatecas (desde el 2000), con este último tiene grabado varios CD: *Música de Salón; Joyas Musicales de Zacatecas; Ecos Perdidos y Música latinoamericana*. Ha colaborado con diferentes agrupaciones y con ellas ha realizado giras artísticas por toda Cuba, México, y otros países como Chile España, Francia, Austria e Italia.

LIDIA MEDINA LOZANO es licenciada en Humanidades en el área de Historia por la Facultad de Humanidades de la UAZ (1997), tesis «Las diversiones públicas en Zacatecas 1785–1798»; Maestra en Humanidades en el área de historia (2003) con Mención Honorífica, por la tesis *La piedad católica a partir de los ajuares domésticos en los hogares zacatecanos. 1750–1796*, por la misma universidad; doctorada en Humanidades y Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas con la tesis *Transformación y equipamiento urbano: Zacatecas*

(1877-1910). Sus líneas de investigación: arte colonial y decimonónico sobre la ciudad y la arquitectura de Zacatecas en el periodo porfirista. Ha publicado algunos artículos referentes a la religiosidad y el arte zacatecanos. Es Docente-Investigadora de la Universidad Autónoma de Zacatecas impartiendo diversas materias de arte y del eje de extensión: Historia del arte antiguo, Historia del arte moderno, Historia el arte contemporáneo, Historia del arte virreinal en México, Historia del arte del México Independiente, Historia del arte del México contemporáneo e Historia del arte regional. Desde el 2003 es perfil Promep. Ha participado (2006-2008) en dos diplomados para la formación de guías de Turistas en el Estado de Zacatecas UAZ-Secturz con Arte colonial y contemporáneo de Zacatecas. Actualmente coordina el curso-taller de historia del arte en colaboración con la Coordinación General de Vinculación. Lidia Medina Lozano. Unidad Académica de Historia Programa de Licenciatura UAZ. Cuerpo Académico: CA-UAZ-172 Teoría, Historia e Interpretación del Arte, liliu8@yahoo.com.

LUIS FERNANDO PADRÓN-BRIONES nació en San Luis Potosí, México en 1975. Realizó estudios de Musicología en la Accademia Nazionale di Santa Cecilia en Roma, Italia de 1990 a 1996 (Licenza) y de 1999 a 2003 (Maestría). Actualmente es candidato a la Lauda Superios en la misma institución. Tiene estudios de Historia de la Ópera y Entrenamiento Vocal en la Accademia di Bulgaria en Roma, Italia bajo la guía del bajo Boris Christoff y el pianista Plamen Kartaloff. Se ha especializado en el estudio de la Música Antigua y Barroca por lo que ha tomado clases magistrales y cursos de verano con maestros como: Denis Raisin-Dadre o Helmut Rilling. Ha sido promotor cultural desde 1992 en las diferentes instancias culturales de San Luis Potosí (Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Instituto de Cultura, Secretaría de

Cultura). Articulista y columnista del suplemento cultural Entropía del periódico El Sol de San Luis (1993–1999), y en los periódicos Pulso y San Luis Hoy. Como conferencista ha dictado alrededor de 500 charlas con diferentes temas musicales en foros locales, nacionales e internacionales. Escribe habitualmente para el *Boletino de Informazione Musicale* desde 1999. Actualmente se desempeña como Catedrático–Investigador del Instituto Potosino de Bellas Artes, es miembro de Cima y Sima Musicología en Acción, Consejero–Fundador de la Fondazione Boris Christoff–Onlus y miembro de la Marilyn Horne Foundation. Tiene en preparación un par de textos sobre los temas musicales nacionales. Actualmente es Docente–Investigador del Instituto Potosino de Bellas Artes (SLP).

BENJAMÍN VALDIVIA nació en Aguascalientes, México, 1960. Es Miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Doctor en Humanidades y Artes (UAZ), también cuenta con estudios de doctorado en Filosofía (UNAM) y en Educación (UG). Es profesor en la Universidad de Guanajuato, de cuyo Colegio Directivo fue presidente y donde es Coordinador del programa de Doctorado y Maestría en Artes y dirige el Cuerpo Académico de Teorías Estéticas. También ha desempeñado labores en universidades de Canadá, Estados Unidos y España. Es Investigador Nacional de nivel II en el Sistema Nacional de Investigadores y en dos ocasiones ha sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, en México. Es autor de más de 40 libros publicados en los géneros de poesía, novela, cuento, teatro y ensayo. Además se han publicado múltiples traducciones que realizara desde el inglés, francés, portugués, italiano, alemán y latín para diversos medios mexicanos y extranjeros. Entre sus libros de ensayo se encuentran: *Indagación de*

lo poético (Tierra Adentro, 1993; 2ª ed. 2001); *Argumentos para la retórica* (Desierto, 1999); *Los objetos meta-artísticos* (UAZ, 2007); *Yo mismo (y otros ensayos sobre percepción y literatura)* (UGto. 2008); *Sentidos digitales y entornos meta-artísticos* (Azafrán y Cinabrio, 2009); *Eros y quimeras. Visiones sobre Nerual, Sade, Paz y otros* (Azafrán y Cinabrio, 2010). Se han publicado tres de sus novelas: *El pelícano verde* (Ediciones Castillo, 1989; Primer Premio Internacional «Nuevo León»); *Veleidades de Numa Fernández al caer la tarde* (Ediciones La Rana, 1999; Primer Premio Nacional «Jorge Ibargüengoitia»), y *El Tira Guajardo* (Libros a cielo abierto, 2009). Su producción poética es extensa y ha recibido diversos reconocimientos internacionales y nacionales. El Instituto Cultural de Aguascalientes publicó, en 2010, la recopilación *Interpretar la luz [Poesía reunida 1983–2005]*. En el sitio www.valdivia.com.mx se encuentran más detalles de su trayectoria.

Esta obra fue editada en la ciudad de Zacatecas.
El tiraje fue de 1,000 ejemplares más sobrantes.
Se terminó de imprimir en octubre de 2011.
La producción estuvo a cargo de
Texere Editores SA de CV
www.texereeditores.com