



Territorios de la *otredad*: estudios en torno al “Otro”

Tomo I. Historiografía

Coordinadores editoriales

Salvador Lira

Perla Ramírez Magadán

**TERRITORIOS DE LA OTREDAD:
ESTUDIOS EN TORNO AL “OTRO”**

**TOMO I.
HISTORIOGRAFÍA**

TERRITORIOS DE LA OTREDAD: ESTUDIOS EN TORNO AL “OTRO”

TOMO I. HISTORIOGRAFÍA



Coordinadores editoriales
Salvador Lira
Perla Ramírez Magadán

Esta obra ha sido arbitrada por pares académicos externos, bajo la modalidad de doble ciego entre octubre del 2024 y enero del 2025. Tal proceso se realizó a solicitud del Centro de Actualización del Magisterio en Zacatecas, a través de la Subdirección Académica y del Departamento de Investigación e Innovación Educativa. Tales entidades resguardan los dictámenes correspondientes.

Diseño Editorial: Hesby Martínez Díaz

Diseño de portada: Paradoja Editores

paradojaeditores@gmail.com

Primera edición: 2025

Territorios de la Otredad: Estudios en torno al otro.

Tomo 1. Historiografía

© Salvador Lira

© Perla Magadán

© Universidad Autónoma de Zacatecas

“Francisco García Salinas”

Jardín Juárez 147, Centro Histórico,

C.P. 98000, Zacatecas, Zac.

ISBN: 978-607-555-294-1

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier modo electrónico o mecánico, sin la autorización de la institución editora.

El contenido de esta obra es responsabilidad de sus autores.

ÍNDICE

- 6 PRESENTACIÓN GENERAL
- 8 HISTORIOGRAFÍA
- 11 CUERPOS UTÓPICOS Y GEOGRAFÍAS HETEROTÓPICAS
EN LAS CRÓNICAS FRANCISCANAS DEL NUEVO
MUNDO (SIGLO XVI)
- José Enrique Atilano Gutiérrez*
- 41 LO OTRO EN LOS “TRIUNFOS DE LAS ARMAS
CATÓLICAS”, O LOS COMBATES MARIANOS
DEL IMPERIO ESPAÑOL
- Gonzalo Lizardo Méndez*
- 52 ATISBOS DE OTREDAD EN UN CUADRO
DE ÁNIMAS DEL SIGLO XVIII
- Hugo Armando Félix*
- 87 “SOY UN NEGRITO BARBERO AMERICANO”:
CARACTERIZACIÓN DEL OTRO PICARESCO
EN EL ENTREMÉS DEL BARBERO,
DE HUEJÚCAR, JALISCO
- Berenice Reyes Herrera
Salvador Lira*

122

LA PERCEPCIÓN DE LA OTREDAD EN LAS ORQUESTAS
TÍPICAS FEMENINAS DEL PORFIRIATO

Sonia Medrano Ruiz

141

REPRESENTACIONES DE LA OTREDAD. DISEÑO
PUBLICITARIO SOBRE LA HIGIENE PERSONAL
EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

Carolina Magaña Fajardo

PRESENTACIÓN GENERAL

En la *Iconología* de Cesare Ripa, una de las representaciones de “la verdad” era una mujer, ya fuese vestida o desnuda, la cual sostenía en su mano un espejo; con él, podía verse de manera íntegra en sus reflexiones, formas y sentidos. El mismo motivo, curiosamente, se repite para “la sabiduría”, en una fórmula íntegra entre la percepción del “yo”, que especula.

Aunque, por otro lado, es curiosa la formulación hermética en la obra de Ripa y sus posteriores producciones emblemáticas. El “yo” mostrado a través del espejo no es más que la representación misma del ser “totalmente opuesto” a lo que se observa. Paradoja infinita: el ser sólo se reconoce cuando mira a lo opuesto, aquello que en suma puede considerarse como *Otredad*.

Los cuatro volúmenes de esta serie editorial son parte del proyecto *Territorios de la Otredad: Discursos en torno al otro a través de la literatura, el arte y la historia*, coordinado por Salvador Lira del Centro de Actualización del Magisterio en Zacatecas y Perla Ramírez Magadán de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, y con la colaboración de investigadores de diversas Instituciones de Educación Superior del país. El objetivo de este esfuerzo es explorar las diversas manifestaciones de la otredad en contextos literarios, artísticos, históricos, educativos, lingüísticos y humanísticos, centrándose en el análisis de las gramáticas de alteridad y la

representación del “otro” como un elemento singular, a veces incluso monstruoso, en diversas expresiones culturales. Desde una visión diacrónica y sincrónica, el presente esfuerzo académico tiene como fin explicar, a través de distintos caminos teóricos-metodológicos, cómo es que se ha representado al “otro” en distintos soportes, ya sea desde los imaginarios o los procesos culturales, en la literatura, el arte y la historia.

De este modo, se parte de una idea general. Se entiende a la “otredad” como una categoría de construcción del mediante cual —además de “condición de ser otro” que plantea la Real Academia Española de la Lengua— se iluminan representaciones que determinan, autodeterminan y/o exterminan posibilidades del “yo” y el “otro”. Así, el “otro” no es más que un reflejo de la edificación misma de las escalas de valores, en sociedades y entidades culturales que se erigen y se diluyen. Así, los “Territorios de la Otredad” se vislumbra como un espacio de discurso de “correspondencia interminable” entre *el ser y no ser*.

Esta serie editorial cuenta con cuatro tomos, a saber: *Tomo I. Historiografía; Tomo II. Literatura; Tomo III. Educación y Sociedad; y Tomo IV. Discurso*. De esta manera, se recorren visiones en torno a la “Otredad” desde la historia cultural, la historia del arte, la historia intelectual, la hermenéutica, el teimatismo, laecdótica, la investigación —acción—, la retórica, la sociología o la semiótica. En todos se intenta abordar un marco descriptor teórico y metodológico, que permita acceder al estudio del “otro”, con miras a posibilitar un trayecto de generación del conocimiento en torno a la reflexión de las marginalidades, así como de la cultura material e inmaterial de grupos subalternos.

Coordinadores Editoriales

HISTORIOGRAFÍA

El Tomo I. *Historiografía* está dedicado a la revisión de procesos de corta, mediana y larga duración en torno a objetos, testimonios, culturas, sociedades o personajes en los “Territorios de la Otredad”. Se organiza el libro con una visión temporal, que inicia del siglo XVI hasta el siglo XX. Los trabajos cuentan con perspectivas desde la historia cultural, la historia del arte, la ecdótica, la historia intelectual o la historia política.

El recorrido inicia con José Enrique Atilano González, quien realiza una reflexión en torno a los conceptos del cuerpo y la geografía en los diferentes discursos de idealización del Nuevo Mundo. Su trabajo titulado “Cuerpos utópicos y Geografías heterotópicas en las crónicas franciscanas del Nuevo Mundo (siglo XVI)” explora los procesos de escritura para pensar fundamentalmente el discurso sobre el cuerpo con base en Michel Foucault, cuya práctica que permite conceptualizar el sentido de una idea y su forma de producción. Así, el autor configura su estudio desde la relevancia de la historia del cuerpo occidental, la reflexión de los conceptos de utopía y heterotopía en los discursos históricos del cuerpo y la geografía, hasta un análisis historiográfico de algunos textos franciscanos del siglo XVI.

Gonzalo Lizardo presenta el trabajo titulado “Lo Otro en los *Triunfos de las armas católicas*, o los combates marianos del

Imperio Español”. Es un trabajo que aborda una reflexión a partir de la obra de Juan Tamayo, *Triunfos de las armas católicas por intercesión de María Señora Nuestra*, de 1648. El texto sigue una lectura ideológica en los distintos símbolos religiosos y regios, en aras de explicar la justificación la larga empresa imperial de la monarquía católica, a partir de la identificación del otro.

9

En “Atisbos de otredad en un cuadro de ánimas del siglo XVIII”, Hugo Armando Félix realiza el análisis de una pintura depositada en la catedral de Morelia, Michoacán. La obra pictórica en cuestión presenta los tres espacios cósmicos, en donde las ánimas son mostradas con una notoria “diversidad racial”. El presente estudio analiza los matices y el espacio de representación de la “alteridad”.

Berenice Reyes Herrera y Salvador Lira hacen un estudio y rescate filológico de un texto por una fiesta con la caracterización de personajes en el territorio del “otro”. En su trabajo, “Soy un negrito barbero americano: caracterización del otro picaresco en el *Entremés del Barbero*, de Huejúcar, Jalisco”, se hace un estudio de una obra dramática enmarcada en un ritual con tintes de un proceso de larga duración enclavado en los avatares de la fiesta barroca en el bajío mexicano. Plantean, por un lado, el análisis de uno de sus personajes, “un negrito barbero”, el cual presenta tintes de la picaresca del siglo de oro, aunque con reminiscencias en la edad contemporánea. Al final, presentan un primer rescate filológico con miras a un proyecto de mayor envergadura en el análisis de todo el ciclo festivo y de sus personajes que caracterizan una jerarquía de valores.

Sonia Medrano contribuye a este volumen con su trabajo “La percepción de la otredad en las orquestas típicas femeninas del porfiriato”, donde busca explicar el significado de la otredad en dos orquestas típicas de la capital mexicana y del interior de la república, las cuales compitieron para representar al país en la Exposición Colombina de Chicago de 1893.

El trabajo se fundamenta con una serie de lecturas bibliográficas y de fuentes periodísticas.

Finalmente, en “Representaciones de la otredad. Diseño publicitario sobre la higiene personal en el México posrevolucionario”, Carolina Magaña Fajardo examina diversas fuentes primarias periodísticas de la mitad del siglo XX. Se centra en las representaciones comerciales de productos medicinales, de higiene y de limpieza, para explicar a la “otra persona”. De esta manera, explica los ideales y estereotipos de belleza en confrontación de la otredad.

Coordinadores editoriales

CUERPOS UTÓPICOS Y GEOGRAFÍAS HETEROTÓPICAS EN LAS CRÓNICAS FRANCISCANAS DEL NUEVO MUNDO (SIGLO XVI)

José Enrique Atilano Gutiérrez
Posdoctorante CONAHCYT-UAZ

*Tal vez, para mí, la hoja de
papel sea el cuerpo de los demás*
Michel Foucault. *Un peligro que seduce*

Introducción

Lo que me propongo a realizar en las siguientes páginas es ofrecer algunas reflexiones en torno a los conceptos de cuerpo y geografía, los cuales ocupan un lugar importante en la creación de discursos al interior de la sociedad occidental, en específico, durante los acontecimientos de la *invención*¹ del Nuevo Mundo durante el siglo XVI. Mi justificación es la de retomar ciertos paradigmas teórico-metodológicos propios de la historia del cuerpo y analizar las representaciones escritas que frailes franciscanos emplearon al momento de describir las realidades del orbe indiano.

¹ Edmundo O'Gorman, *La invención de América* (México: Fondo de Cultura Económica, 2021).

En ese sentido, una de las finalidades de este capítulo es la de lograr analizar algunos textos que permitan comprender el proceso de escritura que se desarrolló durante el siglo XVI en pos de elaborar discursos en torno a la otredad. Cuando utilizo la palabra discurso, estoy pensando en una serie de prácticas que permiten repensar el sentido de un concepto y del tipo de conocimiento que éste produce.² Así, pensar en un *discurso sobre el cuerpo* es referirse no a la esencia misma de éste, sino más bien, a las apropiaciones que las personas e instituciones hacen de dicho concepto y lo elevan a niveles interpretativos fuera de la realidad misma en sí; ejemplos de esto son: la Iglesia como *cuerpo institucional* del cristianismo,³ la familia como *cuerpo social* del parentesco,⁴ la economía como *cuerpo de valor* en la circulación de las cosas, etcétera.⁵

Así, la noción de cuerpo no está exclusivamente limitada al órgano biológico, sino que, también, podemos hablar de diversos *cuerpos discursivos y/o conceptuales*. Dividí este capítulo en tres apartados: 1) Un breve estudio conceptual sobre la importancia de la historia del cuerpo occidental, 2) Una reflexión sobre los conceptos de utopía y heterotopía al interior del discurso histórico del cuerpo y la geografía, 3) Un análisis historiográfico a algunos pasajes escritos por frailes franciscanos del siglo XVI en los que veremos los usos retórico-discursivos que éstos emplearon al momento de efectuar la evangelización en el Nuevo Mundo.

Lo que esperamos con todo esto es proponer una lectura crítica que sirva como guía al momento de consultar fuentes documentales novohispanas que ayude a fortalecer las inquie-

² Michel Foucault, *El orden del discurso* (México: Tusquets, 2010).

³ Michel de Certeau, *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*, (México: UIA, 1993).

⁴ Véase la colección *Historia de la vida privada*, editada por Taurus, en la que se abordan los períodos desde la Antigüedad grecorromana hasta la segunda mitad del siglo XX.

⁵ E. P. Thompson, *La economía moral de la multitud y otros ensayos*, (Bogotá: Ediciones desde Abajo, 2014).

tudes historiográficas promovidas por los intereses intelectuales de los lectores contemporáneos que gustan de estos temas.

La representación del cuerpo: conceptualizando al órgano

¿Qué ha sido la historia sino la escritura y descripción de actos, prácticas y técnicas corporales? La misma historiografía podría considerarse como la *escritura de la corporalidad*, ello debido a que su principal contenido está centrado en las acciones humanas en el tiempo y en el espacio.⁶ Ahora bien, la escritura de la historia, en tanto que cuestión orgánica, está centrada en una especie de codificación argumentativa. En otras palabras, las actividades que el cuerpo desarrolla son aprehendidas dentro de un circuito de signos y formas (circuito lecto-escritura), que lo posicionan dentro de un campo discursivo ajeno a su propia realidad.

Por su parte, podemos decir que el espacio en donde se trazan las narraciones acontecimentales del cuerpo está delimitado por el margen de la hoja; la blancura de la página se irá inundando poco a poco de oraciones, frases y enunciados, los cuales irán dando forma a cuerpos escriturísticos.⁷ Estos cuerpos serán grañas en movimiento llenas de vida y representación. Se pretende que cada letra capture, en su más pura esencia, lo realizado por la humanidad. Son dos los órganos que intervendrán, profusamente, en la aparición de un cuerpo historiográfico: el ojo y la mano, principalmente.⁸ Al respecto, Michel Foucault nos dice: “En el fondo, escribir es tratar de hacer que fluya —por los canales misteriosos de la pluma y de la escritura—, toda la sustancia, no sólo de la existencia, sino

⁶ Lucien Febvre, *Combates por la historia*, (Madrid: Ariel, 2017).

⁷ Michel de Certeau dice al respecto: “el conquistador va a escribir el cuerpo de la otra [cultural] y trazar en él su propia historia. Va a hacer de ella el cuerpo historiado —el blasón— de sus trabajos y de sus fantasmas. Ella será América ‘latina’.”, en *La escritura de la historia*, (México: UIA, 2006), 11.

⁸ François Hartog, *Evidencia de la historia*, (México: UIA, 2011).

del cuerpo, en esas huellas minúsculas que se depositan en el papel”.⁹

Ideas y huellas historiográficas sobre el discurso occidental de la corporalidad; lo que se ha pretendido a nivel cultural es representar al cuerpo a través de la escritura y construir identidades y sentidos. No obstante, cabe preguntarse: ¿qué tipo de *cuerpo* es el que construye la escritura? Con cierto aire románticista, Foucault nos responde: “un cuerpo *sin cuerpo*, un cuerpo que será bello, límpido, transparente, luminoso, veloz, colosal en su potencia, infinito en su duración, desligado, invisible, protegido, siempre transfigurado...”.¹⁰

Dicho cuerpo eterno, inamovible y discursivo parece ir en contra del nuestro, que, en tanto que *real*, es enfermizo, limitado y frágil.¹¹ Sin embargo, centrando nuestra atención en la primera figura, seguimos lo dicho por Michel de Certeau: “el discurso [del cuerpo] se establece como un *saber del otro*”.¹² A partir de lo anterior, podemos decir que representar al cuerpo por medio de la escritura no es otra cosa que hablar acerca de la *otredad*¹³ y esto es así porque, retomando a de Certeau:

esta condición externa de un saber del otro, o de una heterología tiene como corolario la posibilidad para el discurso mismo de ser el equivalente de una semiótica, un metalenguaje de las lenguas naturales, por consiguiente un texto que supone y manifiesta la transcriptibilidad de codificaciones diferentes.¹⁴

⁹ Michel Foucault, *Un peligro que seduce*, (Madrid: Cuatro Ediciones, 2011), 73.

¹⁰ Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 8. Cursivas en el original.

¹¹ Jean Pierre Vernant, “Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente”, en *Frag-mentos para una historia del cuerpo*, vol. I, coords. Ramona Nadaff, Nadia Tazi y Michel Feher, (Madrid: Taurus, 1992), 19-48.

¹² Michel de Certeau, *La escritura...*, 110. Cursivas en el original.

¹³ Miguel Ángel Segundo Guzmán, *Historia y mirada en las crónicas de América*, (México: UGTO, 2018).

¹⁴ Michel de Certeau, *La escritura...*, 111. Las cursivas son mías.

Así, la *heterología* (el saber sobre la alteridad) es la capacidad discursiva que la escritura tiene para convertir al cuerpo en un texto abierto y disponible a diferentes formas de lectura e interpretaciones, pues sus *miembros* estarán esparcidos a través de cada hoja escrita. Cada página representará una serie de ideas que serán reactivadas historiográficamente en tiempos y espacios determinados; dicho con otras palabras, la heterología es la capacidad de pensar en la representación del cuerpo de manera historiográfica y analizar sus diferencias espacio-temporales.

Parece contradictorio que algo tan limitado como el cuerpo pueda tener una infinidad de rostros e interpretaciones en otros espacios, pero no es así, si vemos que es desde su limitación, que el cuerpo extiende sus órganos a técnicas y prácticas en las que confinará sus experiencias, sensaciones, sentimientos, reflexiones y las preservará gracias al uso de la escritura y el poder del discurso.¹⁵

Ahora bien, dentro de las representaciones corporales que estas prácticas discursivas (la escritura y la observación) van configurando las formas de hablar y escribir sobre el cuerpo, existe otro elemento al interior de esta fórmula occidental del cual no podemos desatendernos; nos referimos, pues, a la importancia que el concepto de *espacio* ocupa en la creación de distintos tipos de discursos en Occidente.¹⁶ De esta manera, la relación *cuerpo-discurso-espacio* conforma una triada conceptual esencial dentro de la investigación historiográfica contemporánea, debido a que estos ejes son los principales elementos para la creación de saberes y conocimientos en pos de comprendernos a nosotros mismos y a los otros.

A continuación, presentaré dos tipos de *espacios* y *cuerpos* discursivos que la sociedad occidental utilizó en su escritura durante el siglo XVI para narrar los sucesos geográficos y cul-

¹⁵ Michel Foucault, *El orden del discurso...*, 20.

¹⁶ Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, (Madrid: Capitán Swing Libros, 2013).

turales relacionados al Nuevo Mundo: en primer lugar, me referiré al cuerpo/espacio utópico y, en segundo lugar, al cuerpo y espacio heterotópico.

Cuerpos y espacios utópicos: de lo real a lo discursivo

¿Qué vamos a entender por un cuerpo utópico? Michel Foucault nos dice al respecto: “[U]n cuerpo incomprensible, cuerpo penetrable y opaco, cuerpo abierto y cerrado: [esto es un] cuerpo utópico”.¹⁷ ¿De qué manera es que este concepto resulta útil para comprender la relación discursiva que los franciscanos hicieron sobre el Nuevo Mundo en el siglo XVI? Lo anterior se materializa cuando reflexionamos sobre el impacto que la escritura tiene al momento de reinterpretar la realidad cultural de otros grupos sociales.¹⁸ Si recordamos lo dicho páginas atrás, dijimos que todo discurso es una operación representativa de las acciones del cuerpo en el tiempo y en el espacio; ahora bien, por acción, entendemos lo que Paul Ricœur dice a continuación:

Una acción es un fenómeno social, no sólo porque la ejecutan varios agentes, de tal manera que no se puede distinguir el papel de cada uno del papel de los otros, sino también [por] que nuestros actos se nos escapan y tienen efectos que no hemos previsto.¹⁹

Por lo tanto, el señalamiento que Ricœur hace respecto a que existen acciones (propias o de otros) que se escapan de nuestra mirada nos posiciona dentro del mundo del texto, pues, tal y como lo señala: “el significado de la acción humana es también algo que se *dirige* a una serie indefinida de *lectores*”.²⁰ Con lo an-

¹⁷ Michel Foucault, *El cuerpo utópico...*, 11.

¹⁸ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, (Barcelona: Gedisa, 2003).

¹⁹ Paul Ricœur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 179.

²⁰ Paul Ricœur, *Del texto a la acción...*, 181. Cursivas en el original.

terior, podemos decir que la escritura y la lectura, en tanto que éstas presentan coordenadas de dirección de sentido y producción de conocimiento, colocan tanto al problema historiográfico del cuerpo y del espacio en un horizonte interpretativo.²¹

Eso quiere decir que si el cuerpo y su significado están inmersos dentro de un círculo hermenéutico (interpretación) e historiográfico (discurso), ¿qué elementos son los que van a posibilitar la aparición de otro tipo de cuerpos y espacios al interior de nuestra narrativa? De ahí la importancia del nivel utópico en la escritura, pues, en sintonía con Michel Foucault, la producción discursiva de un cuerpo utópico es aquella idea en la que entendemos que todo cuerpo, en tanto que es puesto en un texto, puede ser descifrado (leído/escrito) por cualquier persona que tenga un conocimiento discursivo (lector/autor). Más allá de lo que un cuerpo *real* pueda representar dentro de la propia construcción histórica (hechos), la sociedad occidental se ha interesado más por la representación de las acciones humanas a un nivel historiográfico (eventos).²²

Ahora bien, sobre el caso del espacio en su nivel utópico discursivo durante el siglo XVI contamos con las relaciones geográficas que conquistadores, soldados, oficiales regios y religiosos escribieron. Al respecto, Michel de Certeau dice que en aquel siglo el espacio debe de ser entendido como: “el efecto producido por las operaciones [historiográficas] que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales”.²³ En ese sentido, llama la atención que el espacio no esté referido como un lugar, sino más bien, como la producción de una operación, en este caso, la historiográfica en la que se produce un “orden (cualquiera

²¹ Reinhart Koselleck, *Los estratos del tiempo: estudios sobre historia*, (Barcelona: Paidós, 2001).

²² Michel de Certeau, *La escritura de la historia...*, 12

²³ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, (México: UIA, 2010), 129.

que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia”.²⁴ Dicho con otras palabras: “*el espacio* [a nivel discursivo] *es un lugar practicado* [y] la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito”.²⁵

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la rapsoda del aedo Homero sobre el viaje que Ulises hizo para regresar a Ítaca. Desarrollemos esta épica: después de terminada la guerra contra los troyanos, Ulises y su tripulación decidieron navegar hacia su tierra de origen. Todos los preparativos estaban listos, empero, gracias a la soberbia y altanería provocadas por la victoria recién conseguida, Ulises olvidó presentar las libaciones correspondientes a Poseidón, dios encargado del *espacio* (el mar) en el que realizarían su travesía de regreso. Así, pues, el mar representa un espacio utópico en este pasaje, puesto que:

Las utopías son los emplazamientos sin lugar real. Son los emplazamientos que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación de analogía directa o invertida. Es la misma sociedad perfeccionada o es el revés de la sociedad, pero de todos modos, esas utopías son espacios que fundamentalmente, esencialmente irreales.²⁶

De esta manera, el mar en la Odisea representa dos espacios a la vez: en primer lugar, como horizonte geográfico entre Troya e Ítaca (que denominaríamos como espacio real) y, en segundo, como el de un lugar de poder político (el reino de Poseidón). Es así, entonces, que el dominio y control del espacio utópico está representado, la mayor de las veces, por personajes (o cuerpos) cuya existencia va más allá de la realidad misma.

Otro ejemplo que encontramos para este tema está en el mito de la creación del mundo cristiano: en tan sólo siete días

²⁴ *Ibidem*. Cursivas en el original.

²⁵ *Ibidem*. Cursivas en el original.

²⁶ Michel Foucault, *El cuerpo utópico...*, 69.

Dios creó todo lo que conocemos, así como el espacio que habitamos. Dentro de su propia creación existía un espacio utópico en el que habitaban personas, animales y plantas igual de utópicos, nos referimos, pues, al paraíso terrenal.²⁷ En este caso, vemos mejor reflejado otro factor que hace posible pensar los espacios utópicos dentro del discurso occidental y es la relación directa-invertida de la misma utopía. Expliquemos: esta creación se mantiene en un lugar real en tanto que está en armonía y en una relación directa con la presencia de Dios; no es sino hasta que el demonio hace acto de presencia y convence a Eva y Adán para que hagan lo que él desea, que dicho paraíso se convertirá en un espacio móvil e irreal para estos dos sujetos. Así, podemos decir que en el espacio utópico puede coexistir más de una realidad al interior.

Ahora bien, podemos preguntarnos lo siguiente: ¿los espacios utópicos son reales? La respuesta sería que sí, pero sólo son posibles dentro del campo del discurso²⁸ y esto lo vemos reflejado en las búsquedas incansables de todo tipo de disciplinas (en especial la arqueología) que se empeñan por encontrar los lugares reales en donde se llevaron a cabo los acontecimientos narrados en la escritura: ¿existieron Troya²⁹, Ítaca³⁰ y

²⁷ Jean Delumeau, *Historia del Paraíso*, 3 vols., (Madrid: Taurus, 2005).

²⁸ Aunque el mismo Foucault señala que “existen utopías que tienen un lugar preciso y real, un lugar que se puede fijar y situar en un mapa” (Foucault 2010, 8), en nuestro caso estamos pensando a las utopías como los *lugares practicados*, anteriormente señalados por Michel de Certeau. En otras palabras, no estamos pensando en el *ser mismo* de las utopías, sino más bien, en la producción y significado que la lectura de estos lugares refieren en la construcción del conocimiento en una sociedad.

²⁹ En la época contemporánea, se tiene al arqueólogo alemán Heinrich Schliemann (1822-1890) como aquel que descubrió los restos arqueológicos de Troya. Ver: Susan Heuck Allen, *Finding the Walls of Troy. Frank Calvert and Heinrich Schliemann at Hisark*, (Berkeley: University of California Press, 1999).

³⁰ Francisco Morán Palacios, “El viaje de Ulises (El imposible regreso a Ítaca)”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 2016, 221-224.

el paraíso terrenal³¹? Este cuestionamiento también engloba a sus personajes: ¿existieron Ulises, Adán, Eva, Poseidón?

No obstante, para nosotros sería mejor invertir el orden de las preguntas: ¿por qué los espacios y cuerpos utópicos tienen cabida en el mundo del discurso? Vistas desde esta perspectiva, podemos responder que el espacio y cuerpo utópico son prácticas producidas por las lecturas e interpretaciones de un sistema de signos (lecto-escritura). Si lo anterior lo tomamos como cierto, entonces surge la siguiente pregunta: ¿estos signos quiénes lo constituyen: los sujetos o el discurso? Michel Foucault explica que:

habría que descender una vez más por debajo de la vestimenta, acaso habría que alcanzar la misma carne, y entonces se vería que en algunos casos, en su punto límite, *es el propio cuerpo el que vuelve contra sí su poder utópico* y hace entrar todo el espacio de lo religioso y lo sagrado, *todo el espacio del otro mundo, todo el espacio del contra-mundo*, en el interior mismo del espacio que le está reservado.³²

Concluyendo esta primera parte, vemos que la acción de la escritura permite al cuerpo real irse desvaneciendo y adoptando un espacio y corporalidad distintos pero que, a su vez, comparten ciertas características a nivel discursivo. Aunque la escritura sea una acción de producción de conocimiento completa, los factores del cuerpo, del tiempo y espacio de quien escribe un texto están en dos mundos de manera simultánea: el real y el discursivo. El primero es aquel que pertenece a un *lugar* (lo inamovible y finito) y el segundo corresponde al *espacio* (lo móvil e infinito).

³¹ Jean Delumeau, *Historia del Paraíso...*, 245.

³² Michel Foucault, *El cuerpo utópico...*, 15. Las cursivas son mías.

Cuerpo y espacio heterotópico: de lo irreal a lo diferente

Vimos en el apartado anterior que pensar en lo utópico es pensar en la transformación discursiva de las acciones del ser humano, también vimos que este nivel de conocimiento compete al nivel interno de una sociedad. De ahí que en este apartado nos preguntemos: ¿existe un nivel externo del discurso? Y aquí es en donde la heterotopía cobra importancia. Michel Foucault la define de la siguiente manera:

Hay también, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están dibujados en la institución misma de la sociedad, y que son especies de *contra-emplazamientos*, especie de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el *interior* de la cultura, *son a la vez representados, impugnados e invertidos*, especie de *lugares que están fuera de todos los lugares*, aunque sin embargo sean efectivamente localizables. Estos lugares, porque son totalmente distintos de todos los emplazamientos que ellos reflejan y de los que ellos hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías.³³

Heterotopías: lugar fuera del propio lugar ¿Qué ejemplos tenemos? Cementerios, prisiones, escuelas, hospitales, alcobas, el museo, las bibliotecas. Lugares representados, espacios interpretados, sujetos a ritos y gestualidades prácticas ¿Qué pertinencia tiene este tipo de estudio dentro de la investigación histórica? Al igual que con el estudio de las utopías, adentrarnos al análisis de las heterotopías es historizar y reflexionar el problema de la otredad.

La historiografía ha estado interesada en el estudio de las acciones humanas, y si bien es cierto que ha centrado su objeto de investigación en las coordenadas del tiempo y el espacio, lo que sobresale de todo esto son sus reflexiones sobre los he-

³³ Michel Foucault, *El cuerpo utópico...*, 69-70. Las cursivas son mías.

chos y acontecimientos realizados por la figura humana, ya sea a un nivel real o representado.³⁴

En ese sentido, la importancia del lugar heterotópico en la historiografía es que es un discurso que existe, al igual que el utópico, en el plano de la realidad, empero, sufre transformaciones discursivas totalmente diferentes. El cementerio es un ejemplo excelente, ya que es un espacio que está dentro de un lugar en el que alberga cuerpos representados, existe una división, control y discurso dentro de las calles, nichos, acomodos y lugares en donde los restos de los hombres entrarán a su nuevo lugar. Así, pertenecer a una heterotopía es colocarse dentro de un orden social diferente: un lector, un criminal, un paciente, un estudiante o maestro, un muerto.

No importa si somos parte de la humanidad; en cuanto se está dentro del espacio heterotópico, nuestra realidad y cuerpo se transforman en algo representado, figurado y simbolizado. La ciudad misma puede ser considerada como un espacio heterotópico: existen todo tipo de cuerpos que la habitan, que, a su vez, le dan sentido a los lugares que habitan. Todo lo anterior son diferentes extensiones discursivas para realizar actividades diferentes a su naturaleza, estos elementos constituyen la heterotopía; en otras palabras, existe un *otro* dentro de *nosotros* que sólo es visible en tanto que se acude a esos espacios de la otredad discursiva.

Ahora bien: ¿podemos ver presentes los espacios utópicos y heterotópicos en un mismo lugar? Nuestra respuesta es sí, y esto se puede llevar a cabo con una sola práctica: el discurso que habla sobre la otredad. Para poder hacer entendible nuestra hipótesis, recurriremos a ejemplos. Empecemos con el siguiente planteamiento de Michel Foucault:

³⁴ Foucault lo expresa de esta manera: "...la inquietud de hoy concierne en lo fundamental al espacio, sin duda, mucho más que al tiempo; el tiempo no aparece probablemente sino como uno de los juegos de distribución posibles entre los elementos que se reparten en el espacio." (Foucault 2010, 66).

y si se piensa, después de todo, que el *barco* es un trozo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está entregado al infinito del mar y que, de puerto en puerto, de derrotero en derrotero, de prostíbulo en prostíbulo, va hasta las colonias a buscar lo que ellas encubren de más precioso en sus jardines, comprenderásn por qué el barco fue para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta nuestros días, a la vez, no sólo, por supuestos, el mayor instrumento de desarrollo económico... sino la mayor reserva de imaginación. *La nave es la heterotopía por excelencia.*³⁵

Si recordamos las puntualizaciones que hicimos con respecto al mar como espacio utópico y agregamos en segundo término el espacio heterotópico de la barca, podemos ver la importancia que estas dos figuras tienen en la producción de discursos occidentales. Así, vienen a nuestra mente los viajes realizados por Ulises, Tucídides, Marco Polo, Cristóbal Colón, Hernán Cortés y las órdenes mendicantes; y es que no podemos dejar de pensar en ellos como cuerpos utópicos que realizaron sus viajes al interior de espacios heterotópicos. Ahora bien, hay que recordar que son precisamente los relatos de viajes y expediciones con los que Occidente construyó su propio discurso de identidad, historia y saber. Veremos algunos ejemplos de esto más adelante.

Por el momento, detengámonos en el siguiente planteamiento: ¿podemos pensar en un límite discursivo en la producción de espacios y cuerpos utópicos y heterotópicos? Esta pregunta surge en tanto que la historiografía piensa en los límites de producción de sentido histórico. Así lo expresa Michel de Certeau:

la historia se define completamente por una *relación del lenguaje con el cuerpo* (social), y por consiguiente por su relación con los *límites* que impone dicho cuerpo, sea al modo propio

³⁵ Michel Foucault, *El cuerpo utópico...*, 81.

del lugar desde donde se habla, sea al modo propio del objeto-otro (pasado, muerto) del que se habla.³⁶

No podemos olvidar que las formas de espacios por las cuales estamos interesados están, en su mayoría, dentro del mundo del lenguaje. Lo anterior desprende otros cuestionamientos: ¿Existen espacios discursivos fuera del lenguaje? ¿Es históricamente posible pensar de esta manera? En tanto que nuestros objetos de estudios son manuscritos, relaciones, crónicas y demás textos producidos en el siglo XVI, la producción discursiva de estos objetos-memoria siguen vigentes en nuestro presente que producen lecturas vivas.

¿Sería válido pensar, entonces, al manuscrito-libro como el universo por explorar para descubrir esta especie de espacios discursivos? Estamos convencidos en que sí, dado a que, en cada lectura y texto, encontramos formas totalmente nuevas de ver cómo están representados estos discursos. Ahora bien, no sólo debemos de considerar la práxis de la lecto-escritura como la única manera para dilucidar las utopías o heterotopías en un texto, también debemos de tomar en cuenta las condiciones de posibilidad contextuales de quienes producen una obra literaria en específico. Lo que queremos decir es lo siguiente: tanto lo utópico como lo heterotópico cambian, es decir, son reinterpretados.

Así, quien escribe un texto dirige su escritura a lectores que están en espacios y temporalidades diferentes, o, mejor dicho, necesita mentalizar otros cuerpos y lugares para preparar el suyo. Esta es una de las condiciones que más llaman nuestra atención: la inventiva del ser humano para crear a los demás a partir de sí mismo o viceversa. Si analizamos lo anterior, surge preguntarnos lo siguiente: ¿qué sucede con las nociones de persona e individuo al interior de la producción discursiva? Al respecto, y desde un enfoque de la filosofía de la historia, Paul Ricoeur se planteó esta relación de la siguiente manera:

³⁶ Michel de Certeau, *La escritura...*, 81. Cursivas en el original.

“La posibilidad de que las personas sean *también* cuerpos, se mantiene en reserva en la definición general de los particulares de base, según la cual éstos son cuerpos o poseen cuerpos. Poseer un cuerpo es lo que hacen o, más bien, lo que son las personas”.³⁷

Retomando lo anterior expuesto, lo que aquí nos interesa analizar son ejemplos de discursos producidos por franciscanos durante el siglo XVI con los cuales justificaron el proceso de evangelización de la sociedad indígena. Destacaremos las apropiaciones retóricas que estos religiosos implementaron para reescribir la geografía y los cuerpos indianos para asimilarlos a la realidad occidental y, así, hacer entendible la alteridad americana.

Cuerpos y geografías utópico-heterotópicos en las crónicas de la conquista indígena de México

Toda propuesta historiográfica tiene que encontrar un punto de encuentro en el que pueda ver reflejadas sus reflexiones y, en este caso, lo veremos presente en los escritos de la conquista indígena. Son en estas obras en donde podremos realizar el análisis discursivo que hemos desarrollando en páginas anteriores. Queremos dejar en claro una cuestión: estamos conscientes que los conceptos de «espacio», «utopía» y «heterotopía» no están explícitos en el corpus documental estudiado, sino que, más bien, son conceptos que nos permiten realizar una investigación heurística en la que abordamos estos escritos desde cuestionamientos de nuestro presente.

Lo anterior no debe de ser interpretado como una cuestión de anacronismo o mero empleo arbitrario sin más; tenemos la firme convicción de que todo estudio, expuesto con una metodología bien encaminada, puede ayudar a abrir nuevas propuestas de reflexión e investigación histórica e historiográfica.

³⁷ Paul Ricœur, *Sí mismo como otro*, (Méjico: Siglo XXI, 9). Cursivas en el original.

fica. Nuestra exposición pretende realizar dicha tarea: abordar desde planteamientos actuales, cuestiones que han sido obviadas o dejadas de lado por la línea tradicional de la Historia. En la actualidad, se ha ido gestando una línea historiográfica en la que se da preferencia al estudio de lecturas críticas de estos manuscritos en la que se contextualizan sus horizontes de posibilidad material y discursiva.³⁸ Algunas preguntas en común que se atienden en este tipo de investigaciones son:

1. Cuando los franciscanos se referían a los indios en sus manuscritos, en tanto que los primeros pertenecían a una institución en la que se veía al cuerpo como una motivación del pecado y era la principal limitante para la salvación del alma ¿qué tipo de cuerpo era el que veían y describían en las sociedades indígenas?
2. ¿Qué propósito en común tenían los relatos de la conquista de América con respecto a los acontecimientos que narran? ¿Eran los mismos objetivos para conquistadores, oficiales regios y/o religiosos?
3. ¿Qué tipo de recepción comunicativa tuvieron estos textos en su momento?,
4. ¿Cuál es su importancia en la construcción de una historiografía novohispana en la actualidad?

A continuación, para exemplificar las hipótesis anteriores, presentamos un análisis historiográfico a la *Historia de los indios de la Nueva España*, manuscrito elaborado, aproximadamente, en 1540 por fray Toribio de Benavente Motolinía, uno de los primeros religiosos franciscanos en llegar al Nuevo Mundo en 1524.³⁹ En nuestro estudio pretendemos

³⁸ Nos referimos, principalmente, a los siguientes textos: Edmundo O’Gorman, *La invención de América*; Guy Rozat Dupeyron, *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la Conquista de México*; Miguel Segundo, *Historia y mirada en los relatos de la conquista de América*.

³⁹ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva*

reflexionar sobre los usos retóricos empleados por el franciscano al momento de describir cuerpos heterotópicos (navíos) y geografías utópicas (montes) americanos con la intención de construir nuevos imaginarios sociales y culturales para la sociedad indígena del siglo XVI.

Fray Toribio de Benavente Motolinia y la descripción de los cuerpos utópicos y geografías heterotópicas en la *Historia de los Indios de la Nueva España*

Navíos

En el capítulo 1 de la Tercera Parte de la *Historia de los indios de la Nueva España*, fray Toribio de Benavente describió la impresión que los indígenas tuvieron al momento de ver llegar a los españoles en sus embarcaciones a tierras americanas:

Mucho notaron estos naturales indios, entre las cuentas de sus años, el año que vinieron y entraron en esta tierra los españoles, como cosa muy notable y que al principio les puso muy grande espanto y admiración, *ver una gente venida por el agua* (lo que ellos nunca habían visto ni oido que se pudiese hacer), de traje tan extraño del suyo, tan denodados y animosos, tan pocos [para] entrar por todas las provincias de esta tierra con tanta autoridad y osadía, como si todos los naturales fueran sus vasallos...⁴⁰

Parece ser que el mar ha sido, en toda clase de narración, el punto de partida preferido para elaborar discursos sobre el origen de las civilizaciones.⁴¹ Este espacio (hasta en ese momento

España. Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado, (México: Porrúa, 2007).

⁴⁰ *Ibid.*, 163. Las cursivas son mías.

⁴¹ Véanse tres ejemplos historiográficos ya clásicos respecto al tema: Jules Michelet, *El Mar*, (México: Cien del mundo, 2004); Lucien Febvre, *El*

infinito) tenía en sus dominios lugares que jamás habían sido conocidos por los hombres que lo habitaban. Ver llegar desde un punto lejano a otros cuerpos con indumentarias, costumbres y una lengua diferente, debió de haber commocionado a los dos bandos. Lo importante aquí es ver la preponderancia que tiene el agua como límite de conocimiento para los seres humanos.

Si bien es cierto que Motolinia señalaba que para los indios causó gran commoción la llegada de los españoles por el mar, eso no quiere decir que los primeros no tuvieran noción de lo que era viajar por el agua, esto porque, más adelante, el fraile franciscano señalaba lo siguiente:

Había en México muchas *acales* o barcas para servicio de las casas, y otras muchas de tratantes que venían con bastimentos a la ciudad, y todos los pueblos de la redonda, que están llenos de barcas que nunca cesan de entrar y salir a la ciudad, las cuales eran innumerables.⁴²

Así, México era una ciudad en la que su traza se caracterizaba por la creación de avenidas, calles y puentes que permitían el libre tránsito de este transporte: “En las calzadas había puentes que fácilmente se podían alzar; y para guardarse de la parte del agua eran las barcas que digo, que eran sin cuento, porque hervían por el agua y por las calles”.⁴³ Podríamos decir entonces que, en un primer lugar, el empleo que se le dio a estos navíos competía, de primera necesidad, a circuitos de comunicación, transporte y economía.

Ahora bien, lo que queremos señalar es que este tipo de construcciones, vistas desde un análisis discursivo, cumplían

Rin. *Historia, mitos y realidades*, (Méjico: Siglo XXI, 2004) y; Fernand Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en tiempos de Felipe II*, 2 ts., (Méjico: Fondo de Cultura Económica, 2010).

⁴² Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España...*, Tratado III, Cap. 8, 216.

⁴³ *Ibidem*. Véase: Richard Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, (Madrid: Alianza, 2003).

otra función importante: la transmisión de nuevas prácticas, conocimientos y formas de saber-poder. El ejemplo que nos da la pauta para poder tratar de esta manera la *Historia* de fray Toribio está cuando refiere las diez plagas que en la Nueva España se implantaron con la llegada de los peninsulares.⁴⁴ La primera de ellas estaba representada por dos nuevas enfermedades que jamás se habían presentado en este continente: la viruela y el sarampión. Resulta interesante ver la manera en que dichos males llegaron a tierras indias:

Viruela: “...siendo capitán y gobernador Hernando Cortés, al tiempo que el capitán Pánfilo de Narváez desembarco en esta tierra³, en uno de sus navíos vino un negro herido de viruelas, la cual enfermedad nunca en esta tierra se había visto...”⁴⁵

Sarampión: “Después dende ha once años [de llegada la epidemia de viruela] vino un español herido de sarampión...”⁴⁶

Los navíos, entonces, no sólo trajeron cuerpos *humanos*, sino también, toda una serie de cuerpos *virales* que cumplieron una función elemental dentro de los procesos históricos de aquellos tiempos: disminuir el número de indígenas en el Nuevo Mundo. Estas enfermedades transformaron los hábitos higiénicos y salubres de los indígenas: “...los indios no sabían el remedio para las viruelas antes, *como tienen muy de costumbre, sanos y enfermos, el bañarse a menudo, y como no lo dejases de hacer morían como chinches a montones*”.⁴⁷ Respecto al sarampión: “...sino fuera por el mucho cuidado que hubo

⁴⁴ *Ibid.*, Tratado I, Cap. 1, 15: “Hirió Dios y castigó esta tierra, y a los que en ella se hallaron, así naturales como extranjeros, con diez plagas trabajosas.”.

⁴⁵ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España...*, 15-16. Las cursivas son nuestras.

⁴⁶ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España...*, 16.

⁴⁷ *Ibidem*.

en que *no se bañasen*, y en otros remedios, fuera otra gran plaga y pestilencia como la pasada...”.⁴⁸ En ese sentido, el intercambio que hubo entre el conocimiento y las prácticas de prevención y tratamiento sanitarias contra estos males tuvo como resultado una nueva economía médica para los cuerpos indígenas.⁴⁹

Ahora bien, la llegada de Cortés y sus embarcaciones al Nuevo Mundo analizada desde el planteamiento historiográfico de los espacios utópicos, resulta una línea de investigación bastante interesante; y es que, retomando lo dicho por Motolinía, la segunda plaga que azotó al Valle de Anáhuac fue, ni más ni menos, que la propia conquista lidereada por Hernán Cortés.⁵⁰ Aquí hay un elemento que llama nuestra atención en el relato del franciscano: “...cuando Cortés desembarcó en la costa de esta tierra, con el esfuerzo que siempre tuvo, y para poner ánimo a su gente, *dio con los navíos todos que traía al través*, y metióse la tierra adentro...”⁵¹

Si evocamos lo anterior dicho respecto a que la nave es el espacio/cuerpo heterotópico por excelencia, podemos sacar un alto provecho historiográfico a este pasaje. Primera observación: si pensamos que Cortés y su flota vinieron de un lugar *real* (Castilla) y se aventuraron en el extenso e infinito espacio que representaba el mar (lo utópico), resulta interesante la acción que el capitán hizo al momento de llegar a estas tierras:

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Sobre la historia de las epidemias en México, véase: José N. Iturriaga, *Historia de las epidemias en México*, (México: Grijalbo, 2020); Miguel Ángel Cuenya Mateos, *Puebla de los Ángeles en tiempos de una peste colonial*, (México: COLMICH-BUAP, 1999; América Molina del Villar y David Navarrete Gómez, coords., *Problemas demográficos vistos desde la historia. Análisis de fuentes, comportamientos y distribución de la población en México, siglos XVI-XVII*, (México: COLMICH-CIESAS, 2006).

⁵⁰ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España...*, 16.: “La segunda plaga fue, los muchos que murieron en la conquista desta Nueva España, en especial sobre México...”

⁵¹ *Ibidem*.

destruir lo heterotópico (la nave) para adentrarse en una nueva heterotopía (la tierra india). Esta heterotopía se convertirá, a su vez, en una geografía utópica, puesto que, durante los procesos de conquista y evangelización, conquistadores y religiosos verterán sus propios imaginarios con los cuales justificarán sus acciones en contra de la sociedad indígena.

Segunda observación: nos encontramos ya en el punto más álgido de la conquista; Cortés ha llegado a la ciudad de México-Tenochtitlan. Después de haber peleado y conseguir la victoria contra otros pueblos indígenas, la flota española se dispuso a dar el golpe definitivo a los indios que tenían el control y poder del Valle de Anáhuac: los mexicas. Hemos dicho que la expedición que Cortés y su equipo hicieron a lo largo del territorio americano transformaron los espacios heterotópicos (lugares reales que contenían espacios imaginarios) que visitaron en los espacios utópicos (lugares reales que contenían formas irreales); a medida en que los peninsulares fueron profundizando e interpretando los espacios que iban *descubriendo*, la posibilidad de hacer realidad las leyendas e imaginarios con los cuales fueron justificando sus acciones se fue concretizando a su favor.

Ahora bien, para poder tener el control de dichos espacios discursivos, se tuvieron que elaborar diversas acciones que afianzaran los procesos de consolidación imaginaria. Desde esta perspectiva, para tener el pleno dominio de un espacio heterotópico, se tuvieron que emplear mecanismos que tuvieran el mismo valor simbólico. En ese sentido, Motolinía dijo que:

para conquistar a México, [los españoles] habían hecho en ‘Tlaxcallan’ *bergantines*, los cuales están hoy día en las atarazanas de México, los cuales *llevaron en piezas* desde ‘Tlaxcallan’ a ‘Tetzcoco’, que son quince leguas. Y *armados* los *bergantines* en ‘Tetzcoco’ y *echados al agua* cuando ya tenían ganados muchos pueblos, y otros que les ayudaban de guerra, y de ‘Tlaxcallan’ que fue gran número de gente de guerra en favor de los

españoles contra los mexicanos, que siempre habían sido sus enemigos capitales.⁵²

Lo anterior se entiende de la siguiente manera: la elaboración de los navíos por parte de los españoles les permitió dominar espacios utópicos indianos (mar, ríos, lagunas) que les permitieron obtener la ventaja durante la conquista de esta civilización. Si la batalla entre españoles y mexicas fue exitosa para el primer grupo de individuos se debió, en gran parte, a los conocimientos, tácticas armamentísticas y relaciones sociales que entablaron con otros grupos indígenas, así como de las condiciones sanitarias fortuitas que poco a poco fueron inclinando la balanza a su favor.

Aquí lo importante no es evocar una historia maniquea en la que se dé preferencia a bandos, sino, más bien, que produzcamos diversos frentes de interpretación a las fuentes documentales novohispanas con la finalidad de construir líneas de investigación que den cuenta de las necesidades intelectuales del presente a los sucesos del pasado.

Montes

Louis Marin planteaba que la narratividad descriptiva ofrece “una contrariedad a la lectura analítica, pero que no es, hablando propiamente, de orden lógico: es la contrariedad entre la mirada geográfica cartográfica del narrador y la producción de las figuras en esa mirada cuando se dice y cuando un discurso lo toma por su cuenta”.⁵³ Esto quiere decir que existe una relación inversamente proporcional entre lo que miramos y lo que describimos; es decir, que no todo lo que se observa realmente es como se enuncia.

Lo hasta aquí dicho se entiende cuando observamos las cartas cartográficas que conquistadores, oficiales regios y reli-

⁵² *Ibid.*, 17. Las cursivas son mías.

⁵³ Louis Marin, *Utópicas. Juegos de espacios*, (Madrid: Siglo XXI, 1975), 131.

giosos enviaban a sus superiores o a la Corona para dar cuenta de los territorios en los que se encontraban, así como de la distribución de funciones sociales que en ellos se realizaban. La delimitación cartográfica implicaba, tal y como lo podemos suponer, en la limitación discursiva que cada informante podía dar relación.⁵⁴ Para Morin, “el espacio geográfico [...] es un espacio hetetogéneo en donde se oponen elementos homogéneos que lo constituyen y el centro, un elemento entre otros que no obstante los regula y los constituye en su homogeneidad”.⁵⁵

El ejemplo que analizaremos tiene que ver con el uso retórico de los montes por parte de Motolinía como justificación discursiva y heterotópica de la geografía india. Podemos mencionar algunas referencias occidentales similares: el Monte Olimpo era el espacio en donde habitaban los principales dioses de la tradición griega, y, a su vez, era el punto que hacía posible la separación entre los tres niveles de creación greco-romana: cielo, mar e inframundo. Por su parte, para la tradición judía, el monte Sinaí fue el lugar en donde Yahvé entregó a Moisés las tablas que contenían los diez mandamientos para que los ejecutara con su pueblo.

En esa misma tradición fundacional, Jesús oró a su Padre en el huerto de Getsemaní (ubicado en la cima de otro monte), antes de su detención, castigo y crucifixión. Esta última, se llevó a cabo en el Monte *Gólgota* (o de la Calavera), y que, después de resucitado, Jesucristo subió a los cielos dejando la huella de su pie en una roca del Monte Tabor. Resumiendo, nos damos cuenta que en la tradición discursiva occidental, este tipo de espacios juegan un papel fundamental: desde ser la morada de dioses en donde se proclama el orden y poder, hasta fungir como los lugares de contrición, meditación, muerte y resurrección divina. Estas

⁵⁴ Roger Chartier, *Cartografías imaginarias (siglos XVI-XVIII)*, (Buenos Aires: Ampersand, 2022).

⁵⁵ Louis Marin, *Utópicas...*, 133.

descripciones geográficas permiten construir identidades, mitos y memorias culturales.

Para nuestro caso de estudio, la descripción que fray Toribio de Benavente hizo sobre los montes de la Nueva España constituyó una parte discursiva bastante importante en su texto; y es que sólo de su *Tercer Tratado*, los capítulos 6 al 12 corresponden a la descripción pormenorizado la geografía del Altiplano mexicano: sierras, montes y ríos. Aquí algunos ejemplos:

Y esta Nueva España es toda llena de sierras, tanto que puesto uno en la mayor vega o llano, mirando a todas partes hallará sierra o sierras a seis y a siete leguas...y en algunas partes de la costa de la mar. Especialmente va una cordillera de sierras sobre el Mar del Norte, esto es, encima del mar océano, que es la mar que traen los que vienen de España.⁵⁶

Lo interesante aquí es ver que para él existió una relación sociocultural entre el espacio y la sociedad. Esto lo vemos desarrollado al inicio del capítulo 6 del *Tercer Tratado* en donde dice lo siguiente:

es cierto que *adonde no allegan los frailes no hay verdadera cristianidad*; porque como todos los españoles pretenden su interés, no curan de enseñarlos y adoctrinarlos, ni hay quién les diga lo que toca a la fe y creencia de Jesucristo, verdadero Dios y universal señor, ni quién procure destruir sus supersticiones y ceremonias y hechicerías, muy ajenas a la idolatría, *y es muy necesario andar por todas partes*.⁵⁷

De esta manera, bajo la perspectiva cristiana, el Nuevo Mundo era un espacio geográfico bajo el dominio de fuerzas heréticas y que el mismo demonio, antes que los españoles, ya tenía

⁵⁶ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España...*, Tratado III, Cap. 6, 201.

⁵⁷ *Ibidem*. Las cursivas son mías.

conocimiento y ejercía su poder sobre este vasto territorio.⁵⁸ Para contrarrestar su influencia se necesitaba la presencia de los frailes, puesto que su misión era la de ir de pueblo en pueblo a dar a conocer el Evangelio y encarrilar en la buena fe a los indígenas.

Otro punto que llamó nuestra atención en lo referente al seguimiento geográfico que se dio en la *Historia de los Indios de la Nueva España* fue el conocimiento astronómico que se brinda sobre la Tierra; y es que mucho se ha escrito para conocer si la cristiandad en aquellos siglos estuvo envuelta en un manto de total ignorancia y decadencia en comparación a los avances del Renacimiento.⁵⁹ Estas inquietudes se pueden observar en el manuscrito de Motolinía cuando éste refiere lo siguiente: “...y pienso que en toda la *redondez de la tierra* no hay otras montañas tan altas ni tan ásperas [refiriéndose al Perú], y puédense sin falta llamar estos montes los mayores y más ricos del mundo...”⁶⁰

Aceptar este tipo de hipótesis hace visible que durante el siglo XVI hubo indicios por romper paradigmas discursivos demasiados arraigados al interior de la sociedad occidental, principalmente, los científicos, religiosos y políticos.⁶¹ ¿Qué consecuencias trajeron este tipo de ideas? La búsqueda de narrativas que permitieran hacer entendibles los nuevos horizontes

⁵⁸ Robert Muchembled, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2012).

⁵⁹ Para ver una propuesta de análisis crítica e historiográfica con respecto a la época renacentista, véanse las siguientes obras del historiador Peter Burke: *El Renacimiento europeo* (Crítica, 2000) y *Venecia y Ámsterdam. Estudio sobre las élites del siglo XVII* (Gedisa, 1996). También: Georges Minois, *La Iglesia y la Ciencia. Historia de un malentendido*, (Madrid: Akal, 2020); Rafael Mandressi, *La mirada del anatomista. Disecciones e invención del cuerpo en Occidente*, (México: UIA, 2012).

⁶⁰ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España...*, 202.

⁶¹ Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2004).

tes de expectativas que el Nuevo Mundo ofrecía a la Monarquía Católica.

Motolinía lo deja entrever de esta manera:

Y lo que más es de considerar, y que causa grandísima admiración es, que tantos y tan grandes montes hayan estado encubiertos tanta multitud de años como ha que pasó el gran diluvio general estando en la mar oceáno, adonde tantas naos navegan, y los recios temporales y grandes tormentas y tempestades han echado y derramado tantas naos muy fuera de la derrota que llevan y lejos de su nevegación, y siendo tantas y en tantos años y tiempos, nunca con estas sierras oparon, ni estos montes parecieron.⁶²

Si bien es cierto que esta apropiación histórica y cronológica estuvo bajo la mirada cristiana, lo importante aquí es que en estos siglos se gestaron los primeros intentos en tratar unificar la existencia del Nuevo Mundo en los anales occidentales. Dicho con otras palabras, es hacer de la *otredad* una realidad discursiva ya conocida desde los imaginarios culturales.

Así, Tenochtitlan fue considerada como una nueva Babilonia (ciudad repleta de herejías y desviaciones),⁶³ y que, a la llegada de los españoles, la cual, se transformaría en una nueva Jerusalén, tierra prometida y garante de la verdadera fe y religión:

¡Oh México, que tales montes te acercan y coronan! Ahora con razón volará tu fama, porque en ti resplandece la fe y evangelio de Jesucristo. Tú que antes eras maestra de pecados, ahora eres enseñadora de verdad; y tú que estabas en tinieblas y oscuridad, ahora das resplandor de doctrina y cristiandad... Eras entonces una Babilonia, llena de confesiones y maldades; ahora eres otra Jerusalén, madre de provincias y reinos. Anda-

⁶² Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España...*, 202. Las cursivas son nuestras.

⁶³ Véase: Guy Rozat, *Indios Imaginarios...*

bas y (*sic*) ibas a do querías, según te guiaba la voluntad de un idiota gentil, que en ti ejecutaba leyes bárbaras; ahora muchas [personas] velan por tí, para que vivas según las leyes divinas y humanas...; Oh México! Si levantases los ojos a tus montes de que está[s] cercada, verías que son en tu ayuda y defensa más ángeles buenos, que demonios fueron contra ti en otro tiempo, para hacer[te] caer en pecados y yerros.⁶⁴

Consideraciones finales

La cuestión apreciativa e interpretativa de los cuerpos y espacios utópicos-heterotópicos que hemos analizado en estas páginas permite ver cómo es que las instituciones occidentales del siglo XVI produjeron sus propias prácticas discursivas para apropiarse de la realidad del Nuevo Mundo.

Nuestra reflexión final recae en la importancia que el presente representa al momento de analizar la producción historiográfica de textos del pasado que, aunque fueron emitidos desde contextos diferentes, éstos no presentan un cierre discursivo en el que no pueda ser estudiados para comprender los usos retóricos por los que se intentó narrar los sucesos del Nuevo Mundo durante el siglo XVI y todo el periodo novohispano.

Con este ejercicio reflexivo se espera motivar y ampliar las líneas historiográficas con las que se estudian las fuentes documentales indias. Pensar de manera historiográfica la otredad del pasado novohispano significa cuestionar nuestro presente y ser consciente de las semejanzas y diferencias discursivas que nuestras prácticas discursivas tienen al momento de describir la realidad que nos envuelve.

⁶⁴ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*..., 204.

Bibliografía

- Benavente Motolinía, Toribio de. *Historia de los indios de la Nueva España. Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*. México: Porrúa, 2007.
- Braudel, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en tiempos de Felipe II*. 2 ts. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Burke, Peter. *Venecia y Ámsterdam. Estudio sobre las élites del siglo XVII*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- _____. *El Renacimiento europeo*. Madrid: Crítica, 2000.
- Certeau, Michel de. *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. México: UIA, 1993.
- _____. *La escritura de la historia*. México: UIA, 2006.
- _____. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: UIA, 2010.
- Chartier, Roger. *Cartografías imaginarias (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Ampersand, 2022.
- Cuanya Mateos, Miguel Ángel. *Puebla de los Ángeles en tiempos de una peste colonial*. México: COLMIC/BUAP, 1999.
- Delumeau, Jean. *Historia del Paraíso*. 3 vols. Madrid: Taurus, 2005.
- Febvre, Lucien. *El Rin. Historia, mitos y realidades*. México: Siglo XXI, 2004.
- _____. *Combates por la historia*. Madrid: Ariel, 2017.
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- _____. *El orden del discurso*. México: Tusquets, 2010.

- _____. *Un peligro que seduce*. Madrid: Cuatro Ediciones, 2011.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Hartog, François. *Evidencia de la historia*. México: UIA, 2011.
- Heuck Allen, Susan. *Finding the Walls of Troy. Frank Calvert and Heinrich Schliemann at Hisark*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Iturriaga, José N. *Historia de las epidemias en México*. México: Grijalbo, 2020.
- Koselleck, Reinhart. *Los estratos del tiempo: estudios sobre historia*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.
- Mandressi, Rafael. *La mirada del anatomista. Disecciones e invención del cuerpo en Occidente*. México: UIA, 2012.
- Marin, Louis. *Utópicas. Juegos de espacios*. Madrid: Siglo XXI, 1975.
- Michelet, Jules. *El Mar*. México: Cien del mundo, 2004.
- Minois, Georges. *La Iglesia y la Ciencia. Historia de un malentendido*. Madrid: Akal, 2020.
- Molina del Villar, América y David Navarrete Gómez (coords.). *Problemas demográficos vistos desde la historia. Análisis de fuentes, comportamientos y distribución de la población en México, siglos XVI-XVII*. México: COLMICHE/CIESAS, 2006.
- Morán Palacios, Francisco. “El viaje de Ulises (El imposible regreso a Ítaca)”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* (2016): 221-224.

- Muchembled, Robert. *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Ricœur, Paul. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 2006.
- _____. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Rozat Dupeyron, Guy. *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la Conquista de México*. México: Editorial Navarra, 2018.
- Segundo Guzmán, Miguel Ángel. *Historia y mirada en las crónicas de América*. México: UGTO, 2018.
- Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 2003.
- Thompson, E. P. *La economía moral de la multitud y otros ensayos*. Bogotá: Ediciones desde Abajo, 2014.
- Vernant, Jean Pierre. “Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente”. En *Fragmentos para una historia del cuerpo*, coordinado por Ramona Nadaff, Nadia Tazi y Michel Feher, vol. I, 19-48. Madrid: Taurus, 1992.

LO OTRO EN LOS “TRIUNFOS DE LAS ARMAS CATÓLICAS”, O LOS COMBATES MARIANOS DEL IMPERIO ESPAÑOL

Gonzalo Lizardo Méndez
Universidad Autónoma de Zacatecas

1. Las intenciones políticas de un falso cronicón

En su obra *Triunfos de las armas católicas por intercesión de María Señora Nuestra* (1648), Juan Tamayo Salazar narra la historia del imperio español con un estilo casi fantástico: como el reflejo terrestre de la batalla celestial que libra el Dios “verdadero” contra el resto de las religiones. Escritos con dispareja calidad, los relatos de este libro celebran la intervención de la Virgen María y otros santos en las batallas que libró el Imperio Español contra todos sus rivales, tanto los paganos de América como los protestantes en Europa. A pesar de su escaso valor histórico, estos *Triunfos* destacan por ser una obra de propaganda ideológica que emplea los símbolos de la religión para cimentar el poder, pero también como un precursor involuntario del “realismo mágico”: esa fusión de mito, historia y literatura que tanto caracteriza a las letras hispanoamericanas.

Sobre su autor, Juan Tamayo de Salazar, casi nada se sabe. Nació en Zalamea de la Serena en fecha desconocida, fue se-

cretario del inquisidor Diego de Arce Reynoso (a quien dedica los *Triunfos*), y murió hacia 1672 siendo vicario de Plascencia. Gregorio Mayan y Siscar, en su *Historia crítica de los falsos cronicones*, lo calificó como “uno de los hombres más supersticiosos que ha tenido España”. Tamayo de Salazar es autor de una hagiografía de San Epitacio Apóstol, un poema latino en honor de San Santiago y un Martirologio: *Anamnesis o Commemoratio omnium ss. Hispanorum, Pontyficum, Martyrum Confessorum, Virginum, Viduarum ac anctarum mulierum*, además de la obra en dos tomos analizada en este ensayo.

Por la misma naturaleza de la obra, es comprensible (incluso piadoso) el olvido que ha sepultado a Tamayo de Salazar y esta obra, un típico ejemplo de los “falsos cronicones” que se hicieron populares durante el siglo XVI, que sacrificaban la fidelidad histórica con tal de maravillar a sus lectores y de inducir en ellos un fervor patriótico o religioso. En palabras de Marín, el cronicón “pretende dar más gloria a una nación, a un pueblo, a través de un pasado esplendoroso, y para ello no tiene inconveniente alguno en falsear el pasado de modo flagrante”.¹ A pesar de sus falacias, o precisamente por ellas, los cronicones constituyen un testimonio casi intacto sobre la mentalidad del poder religioso y político, si las leemos desde la perspectiva de la hermenéutica literaria o de los estudios postcoloniales.

El objetivo común de los primeros cronicones era otorgarle a España un origen mítico. El más célebre escritor de cronicones, Jerónimo Román de la Higuera retomaba la leyenda de Tubal, el primer rey de España después del diluvio, y sostenía que la lengua hispana se originó en aquellos tiempos. Aseguró además que los judíos españoles, contra toda lógica, habían promovido ellos mismos su conversión al cristianismo:

Al tener conocimiento de la predicacion de Jesús, enviaron mensajeros a Jerusalen para que el mismísimo Cristo, antes

¹ Diego Marín Ruiz de Assín, “Los falsos cronicones en la historiografía murciana de los siglos XVII y XVIII,” *Murgetana*, no. 136 (2017).

de ser clavado en la Cruz, les prometiera enviarles a alguien para que les enseñara su doctrina. Por tanto los hispanos no solamente fueron el primer pueblo cristianizado, por mandato directo del Hijo de Dios, sino que fueron ellos los que se adelantaron a su propia catequesis.²

Para dar verosimilitud a sus relatos, Tamayo declara desde la portada que su obra es una serie de “centones histórico-políticos”; es decir, textos o “fragmentos de historia” compuestos a partir de otras obras. Un collage compuesto por citas de autores que convalidan el contenido de la obra, por más inverosímil que ahora nos parezca. El centón no evita, por supuesto, que los autores de cronicones inventen sus propias autoridades: así lo hizo el fundador del género, Annio de Viterbo, cuando se inventó al historiador Berozo para que este explicara el origen fabuloso de España, “porque esa es otra de las características del falsario, aprovecha el nombre de un autor cierto del pasado, a ser posible del que no se conozcan sus obras, para simular que lo único que hace es transcribir unos documentos, supuestamente descubiertos nuevamente, con inmensidad de datos desconocidos”³.

La obra de Tamayo de Salazar, editada en dos tomos, incluye ciento cuarenta y cuatro relatos dispuestos en orden cronológico, cada uno de ellos dedicado a una victoria armada del catolicismo sobre sus distintos enemigos. El primer triunfo se remonta al año 343, con la muerte del apóstata Juliano en manos de San Mercurio Mártir, y el último al año 1646, cuando narra el levantamiento de los catalanes contra el rey Felipe IV. Desde la portada, el autor anuncia su propósito: sus centones están escritos “para ejemplo y antídoto de las guerras y calamidades de estos siglos, y para alentar y disponer en los soldados católicos devoción y reconocimiento a la autora soberana

² *Ibidem*.

³ Juan de Tamayo Salazar, *Triunfos de las armas católicas por intercesión de María Señora Nuestra*, t. X (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648).

de las victorias”⁴. En otras palabras, se trata de inflamar la fe mariana de los vasallos españoles, para que defiendan con las armas a la patrona del imperio español. Así lo explica cuando se dirige al lector de la obra:

A dos luces mira la contextura de este discurso: a la demostración, por ejemplos, de las maravillas de María Nuestra Señora y Patrona de nuestra nación, y a la devoción que deben tener los príncipes, generales y soldados a esta soberana protectora de los ejércitos. [...] No hay cosa que más inflame, ni medio que con mayor eficacia fervorice, para la imitación o aversión, que el conocimiento de las operaciones de los pasados, en donde la historia, maestra de la vida, enseña lo que se debe abrazar y advierte lo que es conveniente huir.⁵

El objetivo de Tamayo es convencer a los soldados y reyes de que María Nuestra Señora protege al Imperio Español de todos sus enemigos, pues “no se hallará alguna [victoria], en que se lea que haya su clemencia asistido a otra nación en oposición de los católicos monarcas de España o sus ejércitos”.⁶ Este patronazgo de María sobre el Imperio Español tiene un origen tan político como teológico. Como líderes de la Reforma, Martín Lutero y Juan Calvino reconocían a María como una mujer santa que no podía interceder en los asuntos humanos. En resumen, si la Reforma negaba a la virgen el poder de auxiliar a los cristianos, el Imperio Español la convirtió en el estandarte de sus ejércitos: contra la herejía reformista por un lado y por el otro contra los paganos que habitaban las provincias conquistadas. En resumen, el hecho de invocar o no a María permite que un *Nosotros* (los españoles marianos) persiga y combata a los *Otros*, a los herejes anti-marianos. En resumen, todo enemigo de María era enemigo de España y merecía ser aniquilado.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

2. La identidad española y el culto mariano

El auxilio que ofrece María a sus hijos predilectos suele tener un carácter milagroso, es decir, sobrenatural. El Triunfo XCV, ocurrido en 1507, narra cómo el rey don Manuel, monarca de España y Portugal, ordenó que sus hombres establecieran fortalezas en la India. Comandados por Luis Brito, sus hombres labraron, con licencia del rey de Cananor, “una fortaleza capaz y bien guarneida, en que pusieron su factoría y guarnición para su defensa”. Pero el Zamorín de Calicut, regente moro de la región, incitó el odio del rey de Cananor para que rompiera la alianza con los extranjeros y los expulsara. Luis Brito organizó la defensa, con trincheras y abundantes provisiones, que comenzaron a escasear conforme se prolongaba el cerco. Al llegar el día de la asunción de María, los portugueses se encomendaron a la Madre de Dios, y fueron recompensados:

No les salió vana su esperanza, porque estando los nuestros muy trabajados con el hambre, este santo día se comenzó a hinchar y levantar en alto la mar, que corriendo a la punta de la fortaleza, descargó en la playa gran multitud de langostas, que recogieron los nuestros dando loores a Nuestro Señor y a su Gloriosa Madre, por cuya intercesión les daba aquellas langostas para su mantenimiento, con que a todos se les levantaron los espíritus. Y no paró aquí la maravilla porque, concluyen Castañeda, Mafeo y Belinghen: que no sólo los sanos participaron de esta merced, sino también los enfermos, que en comiendo de aquellas langostas milagrosas, luego cobraban salud, fuerzas y valor.⁷

Otro auxilio mariano, aún más sobrenatural, tuvo lugar en 1511. Después del Concilio de Pisa, organizado por el rey Luis XII de Francia para destituir a su enemigo el papa Julio II, este pontífice excomulgó a todos los obispos que partici-

⁷ *Ibidem.*

paron en el concilio y encomendó a don Ramón de Cardona, virrey español de Nápoles, para que organizara un ejército, al mando de Antonio de Leyva y el conde Pedro Navarro, entre otros. Este último, durante la campaña, puso sitio a la ciudad de Bolonia, y para rendirla decidió volar sus muros, sin saber que así propiciaba un nuevo milagro de María.

Dicen pues, que entre otras minas que mandó a hacer el conde para volar los muros de la ciudad con ingenios de pólvora fue una por bajo de la iglesia de Nuestra Señora que llaman de Baracano. Pusieronle fuego y quiso Dios (prosigue Illescas) que la Iglesia tan entera como estaba (sin que de ella se quitase sola una piedra) voló por el aire en alto y tornó a caer en su mismo lugar sin lesión ninguna y se quedó entera y tan sana como antes estaba y así está hoy con grandísima admiración de todos los que la miran.⁸

Como se ve, María es tan benévolas con los españoles que los perdoná incluso cuando intentan volar sin querer uno de sus santuarios. Este apoyo se vuelve aún más espectacular cuando los españoles combaten contra los mexicas. El triunfo XXVIII narra la victoria hispana contra los “indios de México” y comienza por ponderar la grandeza de “aquel nunca bien alabado extremeño Fernando Cortés (sic)”, que puso al emperador Moctezuma II en prisión “con valor y felicidad” y que luego sometió a Cuauhtémoc y sus tropas. Cuando se entera de que Pánfilo de Narváez, por órdenes del rey, ha llegado a México para arrestarlo, Cortés arma doscientos españoles y algunos tlaxcaltecas para someter a Narváez, y los mexicas aprovechan su ausencia para rebelarse.

En esta revuelta (dicen Gomara, Sandoval, y el señor don Fernando Pizarro de Orellana) era tanta la multitud de indios que acometían a la casa de los nuestros, que una muy populosa ciudad bien fortificada y mejor presidiada, fuera pequeño estorbo

⁸ *Ibidem.*

para su furor y armas. Pero como a los nuestros defendían la soberanamente agradecida y piadosamente remunerada de sus siervos María Santísima y el apóstol Santiago, afirman que habían muchas veces visto a Santiago y a Nuestra Señora que peleaban por ellos. Y los indios decían que no se podían defender de una mujer y de uno de un caballo blanco y que la mujer los cegaba con polvo que les echaba sobre los ojos.⁹

Tamayo de Salazar exacerba su furia cuando narra las batallas contra los protestantes y sus confederados, “heréticamente obstinados los unos y discursivamente políticos los otros”.¹⁰ En el Triunfo CXVIII, por ejemplo, habla de su enemigo en turno, los suecos, como un monstruo “cuyo espíritu, todo soberbia; cuyo aliento, todo crueldad; cuyas palabras, engaño; y cuyas obras, horror”¹¹ que se alió con los franceses para provocar “estruendo universal en todo el círculo católico”.¹² Tamayo se refiere a los hechos de armas ocurridos en 1634, durante la Guerra de los Treinta Años, cuando un ejército español al mando de Fernando de Austria y Fernando de Hungría, se dispuso a tomar la ciudad alemana de Nordlingen. Los protestantes que defendían la ciudad, comandados por Gustav Karlsson y Bernardo de Sajonia-Weimar, se hallaban en inferioridad numérica, pero tenían mejores armas y mejor entrenamiento. Según el historiador Fernando Martínez Lainez, la batalla se decidió tras un arduo forcejeo de estrategias donde destacaron el Marqués de Leganés y el mariscal Octavio Piccolomini. Para Tamayo de Salazar, en cambio, el triunfo católico fue dispuesto por Dios para vengar a su Madre, “ultrajada del luterano y calvinista, y venerada del cristiano y católico”:

[Dios] dispuso las cosas con diferentes medios de lo que aplaudían los generales, porque estando estos resueltos a la expug-

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

nación de la ciudad, acercó a llegar a la tienda real un soldado, que había escapado de la batería con un estandarte recogido, que había quitado a fuerza de brazos a un hereje, que des- cogido se halló en él una soberana efigie de María Nuestra Señora, sacados los ojos y acañoneada por las sacrílegas manos de aquellos pérvidos.¹³

En esta ocasión, la Virgen María ni Santiago tuvieron que presentarse para auxiliar a sus devotos. A los españoles les bastó saber que la efigie de su Señora había sido mancillada para multiplicar su furor y vencer a los herejes “sin atender a consejos humanos, fiados en los socorros divinos”.

3. La historia española como aventura quijotesca

Como resulta predecible, este auxilio mariano, por más incondicional que fuera, no sirvió del todo para justificar las guerras del Imperio contra otros enemigos, pues en más de una ocasión combatió a otros países igualmente católicos y marianos, como los portugueses. Debe recordarse que, a partir de 1507, Portugal se integró al Imperio Español y se volvió, por tanto, en protegido de la Virgen. Eso cambió en 1640, cuando el duque de Braganza derrumbó al regente español y se coronó rey de Portugal con el nombre de Juan IV. Como es de suponerse, Tamayo no menciona en su libro esta derrota de las armas católicas, acaso porque los españoles no tuvieron ocasión de invocar a su protectora, acaso porque los portugueses la veneraban con igual o mayor devoción.

Como muestran estos cronicones, el culto mariano colaboró a configurar la identidad religiosa del Imperio Español, una identidad que trascendió lo hispano conforme su figura se diseminó en todos sus virreinatos. Autores como Ernesto de la Torre Villar, por ejemplo, han destacado el papel que ejerció en la catequesis de los territorios conquistados por el

¹³ *Ibidem.*

imperio. Desde Hernán Cortés, que portaba una cadena de oro con la imagen de la virgen, hasta Bernardino de Sahagún, que “enseñaba el valor de la presencia de María Santísima en las reflexiones que hacía a los cristianos indios”,¹⁴ queda claro que el Imperio Español (auxiliado por la Inquisición y por libros como el de Tamayo) utilizó a María como emblema que amparó la conquista de territorios y la catequesis de sus vasallos, así como sus guerras y disputas exteriores. En otras palabras, María otorgó identidad al *Nosotros* a cambio de insultar, envilecer, anatemizar a *Los Otros*: a los paganos, a los herejes, a cualquier rival de España.

Un ensayo del filósofo mexicano Luis Villoro permite explicar este fenómeno. En “Soledad y comunión”, reflexiona sobre las distintas relaciones del *yo* con *lo Otro* y sostiene que el *yo* (el sujeto individual, de carne y hueso) sólo se conoce a sí mismo cuando se reconoce en soledad y construye, sobre esta singularidad, su libertad y su soberbia:

Únicamente cuando me conozco en soledad experimento mi originalidad, mi singularidad irreductible, la infinita distancia que separa mi existencia del modo de ser de cualquier otra realidad [...] Así, libertad y soledad se acompañan mutuamente. Al saberme solo, me conozco libre [...] Y detrás de cada acto plenamente libre vemos dibujarse una evanescente silueta: la soberbia. Más allá de la conciencia de la total autosuficiente de mi acto, el orgullo satánico se dibuja siempre.¹⁵

Esta afirmación, que Luis Villoro formula a propósito del *yo* (el sujeto individual, de carne y hueso), puede ser extrapolada al *nosotros*. Por ejemplo, al sujeto colectivo (social y político) del Imperio Español: un imperio que desde el siglo XVI había reconocido su originalidad, su singularidad irrepetible: su extrema soledad frente a *lo Otro*, es decir, frente al resto de

¹⁴ Ernesto De la Torre Villar, “El culto mariano en la catequesis novohispana del siglo XVI,” *Anuario de la Historia de la Iglesia* 3, (1994).

¹⁵ Luis Villoro, *La razón disruptiva. Antología* (México: Debate, 2024), 32.

los pueblos y naciones. Cuando Tamayo Salazar afirma que la clemencia de María jamás ha obrado en contra de España, proclama que esta nación es el pueblo elegido por ella: una afirmación escandalosa por cuanto contradice la proclamada universalidad del catolicismo. ¿Por qué razón María, la madre de Dios y todos los hombres, favorecería a uno solo de sus hijos, en perjuicio de los demás?

La respuesta de Tamayo es contundente y arrogante: María favorece al Imperio Español porque es el único reino que la honra como merece. En premio de sus lisonjas, la Virgen le encomienda la misión de combatir y castigar a todo aquel reino que la halague menos, que ignore sus virtudes, que niegue sus poderes o que macule su honor. En resumen, estos *Triunfos* convierten la historia española en una novela de caballería. El Imperio Español como un feroz Quijote, que protege el honor de una Dulcinea espiritual, sometiendo por las armas a los *Otros*: a los paganos, los protestantes y los apóstatas, al mundo entero si es necesario, convencido de que así conquistará eterno nombre y fama celestial.

Bibliografía

- Caro Baroja, Julio. *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*. Madrid: Círculo de Lectores, 1999.
- Caveda y Nava, José. *Historia crítica de los falsos cronicones*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.
- De la Torre Villar, Ernesto. “El culto mariano en la catequesis novohispana del siglo XVI”. *Anuario de la Historia de la Iglesia* 3 (1994): 123-145.
- Godoy Alcántara, José. *Historia crítica de los falsos cronicones*. Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra, 1868.
- Marín Ruiz de Assín, Diego. “Los falsos cronicones en la historiografía murciana de los siglos XVII y XVIII”. *Murgetana*, no. 136 (2017): 41-58.
- Martínez Laínez, Fernando. *Vientos de gloria. Grandes victorias de la historia de España*. Barcelona: Espasa, 2011.
- Tamayo Salazar, Juan de. *Triunfos de las armas católicas por intercesión de María Señora Nuestra*. 2 tomos. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- Villoro, Luis. *La razón disruptiva. Antología*. México: Debate, 2024.

ATISBOS DE OTREDAD EN UN CUADRO DE ÁNIMAS DEL SIGLO XVIII

Hugo Armando Félix
Escuela de Conservación y Restauración de Occidente

El presente trabajo se aboca al análisis de una pintura situada en la catedral de Morelia, antigua Valladolid de Michoacán, que a finales del siglo XVIII encargó el canónigo Juan Antonio de Nájera y Enciso (1729-1779) para la cofradía de ánimas de la que fue rector los últimos años de su vida. Se aborda en principio el trasfondo doctrinal de la imagen y sus componentes figurativos para después dirigir el ensayo hacia la representación del donante junto a otros sujetos racializados entre las llamas del purgatorio. Desde luego no era la primera vez que en un cuadro sobre este asunto se distinguieran los rasgos étnicos que las almas tuvieron durante su vida mortal; por lo menos, desde un siglo atrás los pintores de Nueva España plasmaron esas diferencias que también eran vistas día a día en la extensa geografía de las Indias Occidentales. Pero, ¿por qué en la pintura de ánimas hubo una tendencia a marcar las diferencias raciales? ¿La pretensión de alcanzar la igualdad en el más allá propició la necesidad de hacer más evidentes las distinciones al configurarlas? ¿A qué se debió esta suerte de contradicción? Por las obras pictóricas que aún subsisten en territorio ame-

ricano, puede suponerse que el purgatorio se convirtió en un espacio de representación de la “alteridad”, en una muestra de la creación de imágenes del “otro”. El cuadro al que está dedicado este escrito responde a esa constante imaginativa que acompañó a los observadores en su relación con el otro mundo a través de la imagen. Sin duda, esta obra permitió que se volcaran hacia ella innumerables miradas y ruegos con distintas intenciones, pero a la vez ofreció indicios y atisbos de la presencia de otredades que devolvían a los observadores a la realidad de este mundo.

El trasfondo doctrinal

La pintura expresa un concepto que la Iglesia católica aceptó oficialmente en el siglo XIII sobre la base de creencias antiguas en un lugar intermedio por el que pasan las almas después de la muerte.¹ Su definición teológica conllevó la idea de un más allá que trascendía la forma binaria de cielo e infierno, y que abrió la posibilidad a los creyentes de pensar en un lugar transitorio donde los difuntos reciben la oportunidad de purgar las culpas no expiadas en el mundo terrenal.² El asunto se abordó en el segundo Concilio de Lyon (1274) en el de Ferrara-Florencia (1438-1442) y con especial énfasis en el de Trento (1545-1563), en cuya última sesión se planteó la necesidad de transmitir, enseñar y predicar sobre dicha doctrina. Sin embargo, no se definieron del todo algunos de sus aspectos, por ejemplo, la localización del purgatorio en caso de haberla;³

¹ Aun cuando los estudios sobre el purgatorio se han multiplicado en las últimas décadas considerablemente, continúan siendo fundamentales los trabajos de la historiografía francesa: Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio* (Madrid: Taurus, 1981), 9-25 y Michele Vovelle. *Les âmes de purgatoire ou le travail du deuil* (Paris: Gallimard, 1996), 18-22.

² Jaime Humberto Borja, “Purgatorios y juicios finales: las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada”, *Historia Crítica*, edición especial (2009): 81-82.

³ María Tausiet, “Felices muertos, muertos desdichados: la infernalización

de hecho, desde finales de la Edad Media, el purgatorio no se conceptualizó en términos geográficos, sino como un estado, pues se prefería hablar de una purificación a través de penas purgatorias ya que se veía con mucho recelo el vocablo que le daba presencia física.⁴ Sin embargo, la noción del purgatorio no sólo fue asimilada como espacio a medida que se escribía y predicaba acerca de ella, sino también conforme se plasmaba en imágenes, especialmente en pinturas que presidían altares llamados de ánimas.⁵ Para la época en que se hizo el cuadro analizado, la doctrina del purgatorio estaba muy depurada y consolidada. En el siglo XVIII, al parecer, nadie dudaba de su existencia, así que representado en imagen formaba parte del aparato doctrinal que continuaba en vigor.

Ante todo, la pintura de ánimas muestra una realidad imaginada que transmite la idea de transitoriedad en un lugar donde se purgan los pecados después de la muerte. De acuerdo con la teología mística, el alma será recogida por Dios limpia de toda huella de su paso por la tierra, pero antes debe pasar por un confinamiento temporal en un espacio de penitencia espiritual.⁶ En el Nuevo Mundo fue adoptado el concepto cristiano del alma, pero no ocurrió de forma inmediata, de ahí la creciente proliferación de cofradías devotas del purgato-

del purgatorio en la España moderna”, *Estudis* 38 (2012): 22.

⁴ Carl Watkins, “Landscapes of the Dead in the Late Medieval Imagination”, *Journal of Medieval History* 48/2 (2022): 258-259. Javier Ayala Calderón, “El purgatorio individual y el estado de purgación. Atavismos medievales en la escatología novohispana de los siglos XVI y XVII”, en Rafael Castañeda García y Rosa Alicia Pérez Luque (coords.), *Entre la solemnidad y el regocijo: fiestas, devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico* (Zamora: El Colegio de Michoacán/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2015), 105-106.

⁵ María Tausiet, “Gritos del más allá. La defensa del purgatorio en la España de la Contrarreforma”, *Hispania Sacra* 57 (2005): 82.

⁶ Fernando R. de la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999), 190.

rio conforme se extendía y asimilaba el concepto tripartito del más allá.⁷ De hecho, en Nueva España la iconografía del rescate de las almas sólo comenzó a hacerse recurrente a partir del último tercio del siglo XVII.⁸ Asimismo, para los espectadores que entraron en contacto con estas imágenes se articulaba de manera simultánea la veneración de los santos y el rezo por los difuntos. Por ello, Concepción Lugo ha destacado que “se promovía el dogma de la comunión de los santos, creencia que gira en torno a un trabajo unido que realiza la Iglesia triunfante o corte celestial, la Iglesia purgante o ánimas del purgatorio y la Iglesia militante o fieles vivos, como cuerpo místico de Cristo, por la salvación de los creyentes”.⁹ En efecto, el purgatorio formaba parte del pacto que desencadenaba acciones con efectos a corto y largo plazos entre los moradores de ambos mundos.

La creación de este tipo de imágenes dio lugar a una exposición de la doctrina católica relativa a la salvación que buscaba propiciar tanto la meditación como sentimientos de piedad por las almas en pena. Así, la pintura de ánimas podía ser concebida como “dispositivo de intermediación” en donde tenía lugar un complejo mecanismo social que vinculaba la vida terrenal con el más allá.¹⁰ Como bien ha expresado María

⁷ William B. Taylor, *Theater of a Thousand Wonders. A History of Miraculous Images and Shrines in New Spain* (New York: Cambridge University Press, 2016), 142.

⁸ La pintura de Antonio Rodríguez, fechada en 1677, en la sacristía de la iglesia franciscana de Churubusco, no sólo se considera su obra de más aliento, sino también uno de los ejemplos más antiguos de cuadros de ánimas. Rogelio Ruiz Gomar, “El pintor Antonio Rodríguez y tres cuadros desconocidos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 51 (1983): 29.

⁹ María Concepción Lugo Olín, “El purgatorio a través de los ejemplos tridentinos y postridentinos y su difusión en Nueva España”, en Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Vilar (eds.), *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XIX* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 256.

¹⁰ Mirta Asunción Insaurralde Caballero, “El purgatorio como asunto

Tausiet, “la sola posibilidad de imaginar la purificación de los pecados, de que las almas de los muertos pudieran mejorar su estado en el otro mundo y de que, además, los vivos pudieran ayudarles, pese a la barrera que separaba a unos de otros constituía, en teoría, un motivo de alivio”.¹¹ Asimismo, en la época en que se realizó la obra analizada, la contemplación de la imagen del purgatorio se incorporó al proceso en que los vivos se preparaban para la muerte, la que según Emilio Mitre, “no se presentaba como un fin sino como una bisagra entre dos mundos o, si se prefiere, entre dos vidas: la terrenal y la eterna”.¹² En esa voluntaria preparación, los creyentes encontraron la oportunidad de reformar costumbres, hacer buenas obras y enmendar faltas. Sobre la base de la creencia en la inmortalidad del alma, la pintura de ánimas pretendía provocar un cambio en las actitudes de los fieles, así que no sólo funcionaron como consuelo sino también como advertencia para que los vivos examinasen su conciencia y corrigiesen su comportamiento.¹³

Por otro lado, la iconografía del purgatorio avivó la necesidad de acortar el tiempo de purgación para que las almas llegasen lo más pronto posible al cielo por medio de varios mecanismos. Ante todo, para facilitar el tránsito de las almas, se implementaron rezos específicos que debían reiterarse hasta que finalmente fueran admitidas en la gloria. Por eso las imágenes del purgatorio tenían una función mnemónica y no es casual que suelen encontrarse a la entrada de los templos o cubriendo gran parte de los muros de sus naves, ganando

pictórico. Texto, materia e imagen en una alegoría de Arellano”, tesis de maestría en Historia del Arte (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 2011), 5.

¹¹ Tausiet, “Felices muertos...”, 18.

¹² Emilio Mitre Fernández, “Apuntes sobre la representación del purgatorio en la Europa del siglo XIV”, *Temas Medievales* 3 (1993): 17.

¹³ Ana Luisa Haindl Ugarte, “La idea del purgatorio en la Edad Media: organización y definición de una tradición”, *Revista de Historia* 23 (2016): 64-65.

visibilidad, ya que de ese modo los fieles recordarían “en sus oraciones a las almas de los difuntos que penan en el purgatorio para que pronto sean liberadas y así poder disfrutar de la perfecta y beatífica unión con Dios”.¹⁴ Aunque no hay certeza de cuánto tiempo pasan las almas en el tercer lugar, pues su detención depende de la gravedad de las faltas, se tiene la conciencia de que acabará en algún momento, así sea cuando el purgatorio sea clausurado en el fin de los tiempos.¹⁵ Otro punto a considerar es que al aceptar y reconocer esta doctrina, la Iglesia actuó como proveedora de indulgencias que permitían acortar los períodos de perfección de las almas.¹⁶ De acuerdo con Patricia Fogelman, mediante el sistema de indulgencias otorgadas por la jerarquía eclesiástica, se podían aliviar futuras penas y restar días en el purgatorio bajo el entendido de que esa búsqueda de concesiones y gracias formaba parte de una economía espiritual de la salvación que subrayaba la relación entre el capital espiritual acumulado y las deudas que podía saldar en beneficio del alma.¹⁷

Los componentes de la imagen

Si bien la pintura muestra una iconografía tan reconocible como codificada para el espectador del siglo XVIII, la representación de figuras incorpóreas y espacios intangibles evidencia el empeño latente por hacer visible la apariencia subdividida del otro mundo o las partes que interesaron al imaginario religioso de la época. En su ordenamiento, el cuadro plantea claridad estructural y jerarquía implícita, pues comprende

¹⁴ María del Consuelo Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Miguel Ángel Porrúa, 2006), 116.

¹⁵ Tausiet, “Gritos del más allá...”, 93.

¹⁶ *Ibid.*, 82.

¹⁷ Patricia Fogelman, “Una economía espiritual de la salvación. Culpabilidad, purgatorio y acumulación de indulgencias en la era colonial”, *Andes. Antropología e Historia* 15 (2004): 4, 17 y 22.

tanto la visión beatífica del cielo como una sombría “instantánea” del purgatorio. Mientras en la parte alta impera una atmósfera diurna, sugerida por el azul claro, en el registro inferior se ve un entorno lóbrego y rojizo causado por el fuego. Las figuras de santidad apoyadas en cúmulos de nubes se disponen de modo equidistante respecto del eje central. En un nivel más bajo se visualizan otros santos que interceden por las ánimas que habitan en esa morada de transición. Ahí se advierte una solución compositiva más dinámica que sugiere un lugar concurrido por múltiples almas que además están situadas en sucesivos planos de profundidad. Una visión de conjunto permite entender las relaciones que mantienen las figuras entre sí en la organización espacial, lo mismo que la entablada entre pintura y espectador, quien está impelido a recorrer la superficie con su mirada en busca de elementos que orienten su comprensión.

En esta obra pictórica la Virgen de Guadalupe ha sido erigida como protectora y principal intercesora, por lo tanto, representativa de una demarcación geográfica específica, la Nueva España. La refulgente imagen mariana, acompañada por la Santísima Trinidad en lo alto y alineada en eje vertical con el arcángel san Miguel, domina el centro y a su vez funge como la cúspide de la composición. Esta particular iconografía que asocia a la Virgen del Tepeyac con el purgatorio se propagó cuando le fue concedida la posibilidad de sacar almas para llevarlas al cielo por medio de la erección de un altar de ánimas en su santuario.¹⁸ En la catedral de Valladolid de Michoacán

¹⁸ En la reimpresión de 1780 del libro *Felicidad de México* de Luis Becerra Tanco, realizada por el gaditano Nicolás de Zamorategui, se agrega una nota tras la portada que indica al altar mayor del santuario guadalupano como uno de ánima para cualquier sacerdote y por cualquier alma. Asimismo, el libro finaliza con una concesión de indultos decretada por el papa Benedicto XIII el 23 de agosto de 1728 por las almas del purgatorio. Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México en la admirable aparición de la Virgen María Nra. Sra. de Guadalupe, y origen de su milagrosa imagen* (Méjico: Por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1780), 98-100.

se practicaba algo similar desde comienzos del siglo XVIII, pues en 1701 se recibió la concesión papal que permitía cada lunes y viernes de la semana sacar de las penas del purgatorio el ánima de cualquier fiel cristiano en el altar de Nuestra Señora de Guadalupe.¹⁹ Aparte de la cédula pintada hacia 1756 que certifica este tipo de concesión por el papa Benedicto XIV, perteneciente al acervo del Museo de la Basílica de Guadalupe, se han identificado otras obras afines. Entre ellas, la pintura de uno de los colaterales del templo franciscano de San Luis Obispo en Huamantla, al parecer de finales del siglo XVII y la de la capilla de San Blas en la hacienda de Pabellón de Hidalgo en Aguascalientes, realizada por José de Páez (1721-1777).²⁰ También formó parte de este repertorio, el óleo de dos vistas en cuyo anverso un alma es conducida hacia el costado herido de Cristo, a quien la Guadalupana se acerca en actitud orante para intervenir por su salvación.²¹ La idea que subyace a estas obras es que la Virgen de Guadalupe, prácticamente un trascrito del sagrado original en la pintura de la catedral, se une a las plegarias y ruegos por la remisión de las almas dado su papel como corredentora del género humano.

Por su parte, la representación trinitaria responde a la configuración plástica más aceptada por la Iglesia católica en la época en que se hizo el cuadro. Este asunto fue tratado en las

¹⁹ Archivo de Cabildo Catedral de Morelia, 2-2.2-38-237, 1701, fs. 48-48v. La concesión llegó cuando estaba por habilitarse el edificio definitivo de esta sede episcopal, donde pronto se erigió un altar dedicado a la Virgen de Guadalupe como legado del arcediano José de Loyola (ca. 1625-1707). Óscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1996), 211 y 284.

²⁰ Jaime Cuadriello, “La Virgen de Guadalupe, Jesús Nazareno, santos y ánimas del purgatorio”, en Ilona Katzew (ed.), *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici* (México: Fomento Cultural Banamex/Los Ángeles County Museum of Art/DelMonico Books-Prestel, 2017), 416-417.

²¹ Jaime Cuadriello, *Maravilla americana, variantes de la iconografía guadalupana, siglos XVI-XIX* (Guadalajara: Patrimonio Cultural de Occidente, 1989), 65-67.

sesiones del IV Concilio Provincial Mexicano (1771) conforme lo aprobado por el papa Benedicto XIV en el breve *Sollitudine nostrae*, firmado y sellado en Roma en 1745.²² En un entorno que resplandece luz ambarina, Dios Padre, en postura sedente, está representado como anciano de cabello y barba blancos, investido con alba, capa y estola cruzada por el pecho. La tonalidad ocre de su indumentaria sacerdotal podría estar asimilada al color amarillo o dorado excepcionalmente usado en celebraciones eclesiásticas solemnes. Para simbolizar su carácter sagrado y autoridad, el Padre Eterno detenta cetro y orbe, insignias que se convirtieron en elementos inherentes a su persona, así como el nimbo triangular que le pertenece en exclusividad. A su derecha, también sentado, se encuentra Jesús con el rostro de perfil, identificado por las heridas de la crucifixión y envuelto en un manto encarnado que se relaciona simbólicamente con su pasión, muerte y resurrección. El Espíritu Santo, por su parte, en forma de paloma blanca y ubicada al centro del Padre y el Hijo, sujetá una corona imperial.²³ Las tres personas divinas participan de la coronación de María en su advocación del Tepeyac para honrarla como reina del empíreo y reforzar su papel como principal abogada de aquellas almas que todavía no han alcanzado la gloria.

El príncipe de la milicia celestial, lozano e imberbe, está de pie sobre una nube próxima al espacio del purgatorio. Aparece armado a la romana con faldellín, grebas y morrión emplumado, así como coraza azul cubierta de estrellas, entre las que resaltan el sol y la luna. El firmamento plasmado en su atuendo responde a la configuración, exclusivamente occidental, de su imagen alegórica y bélica en el principio y final de los tiempos. Justamente por haber tenido un culto muy difundi-

²² Luisa Zahíno Peñafort, *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano* (México: Miguel Ángel Porrúa/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1999), 552-553.

²³ Sobre las particularidades de esta iconografía véase: Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido*, 65-127.

do al correr de los siglos, fundamentado en la mención que de él hacen algunos pasajes escriturales, sus atributos están claramente especificados en comparación con los de otros seres espirituales que también sirvieron de intermediarios entre Dios y la humanidad. Con la diestra enarbola un alto mástil rematado en cruz, insignia de raigambre pasionaria que la copiosa tradición iconográfica ha concedido a su representación plástica, ya que en el Juicio Final llevará al tribunal supremo las reliquias de la crucifixión de Cristo.²⁴ Por otro lado, en su carácter de psicopompo, san Miguel sujetó una balanza para pesar las acciones y méritos de las ánimas en un tipo de juicio póstumo individual que precede al multitudinario. Este pesaje inmediato, aunque carece de fuente escritural, se convirtió en uno de los actos más distintivos del arcángel en su papel de defensor y custodio de las almas.²⁵ La postura de san Miguel se hace notar por el sutil *contrapposto*, al que contribuye el despliegue de sus alas y el moderado vuelo del manto escarlata (*paludamentum*), elemento también de filiación romana usado para indicar su carácter de comandante de las huestes del cielo; con delicado gesto, el arcángel dirige su mirada hacia las ánimas situadas en el umbral.

Dispuestos a modo de espejo, a ambos costados del eje central, se encuentran santos consagrados en épocas remotas entre sí, pero cuyas trayectorias de culto y veneración despuntaron unánimemente en el periodo tardomedieval. Los atavíos o hábitos con que están revestidos revelan la forma particularizada en que se imaginaron según su lugar en la historia del cristianismo, su pertenencia a determinada esfera del clero o la incardinación a alguna orden religiosa. El sitio que ocupan

²⁴ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Apuntes acerca de la indumentaria de la figura de san Miguel arcángel”, en *Homenaje a Federico Sescosse: un hombre, un destino y un lugar* (Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1990), 93-101.

²⁵ Richard F. Johnson, *Saint Michael the Archangel in Medieval English Legend* (Woodbridge: Boydell Press, 2005), 87-88.

en el espacio pintado no sólo obedece a una resolución compositiva, sino también al rango conferido como abogados y devotos de las almas en estado de purgación. Asimismo, la selección responde a modelos de santidad en boga, probablemente a las preferencias devocionales del patrocinador, pero también a la carga simbólica asignada desde mucho tiempo atrás. De hecho, se tenía la certeza de que bienaventurados y mártires al morir accedían inmediatamente a la presencia de Dios sin pasar por el tiempo de espera purgativo, obligatorio para el resto de las almas imperfectas.²⁶ Los santos incluidos aquí se sitúan de forma concertada entre el cielo y el purgatorio para indicar su actuación como intermediarios. Justamente su comparecencia constituye un alivio para el conjunto de ánimas que imploran por su pronta liberación. Como es habitual, los santos son portadores de atributos, en este caso los más indispensables, que además algunos usan como instrumentos de rescate. Asimismo, su presencia contribuye a hacer patente la fuerza del clero santificado en temas escatológicos, ya que en conjunto forman una columna ante la cual se amparan tanto los vivos como los habitantes del más allá en su etapa purgativa.

Por su cercanía con la Virgen María, las figuras de santidad más destacadas son las de san José y san Juan Nepomuceno (1345-1393) haciendo eco en su acomodo de la antigua *Déesis* bizantina. La inclusión de ambos personajes quizás radica en el hecho de que al primero se le reconoció como patrono de la buena muerte y al segundo de la buena fama, patronazgos que se enlazan con la función de la pintura como “dispositivo de plegaria”.²⁷ Pero, además, estos santos se consideraron bas-

²⁶ Peter Brown, *The Ransom of the Soul: Afterlife and Wealth in Early Western Christianity* (Cambridge: Harvard University Press, 2015), 5 y 12.

²⁷ Sobre el patronazgo de san Juan Nepomuceno: Jaime Cuadriello, “El padre Clavijero y la lengua de san Juan Nepomuceno” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 99 (2011): 137-179. Acerca de san José: Gabriela Sánchez Reyes, “San José, esperanza de los enfermos y patrono

tiones de las iglesias catedrales al encarnar la esfera del clero secular, motivo que revela sutilmente el origen y localización de la obra pictórica analizada. El padre putativo de Cristo lleva túnica verde y manto ocre, tipo de vestimenta que evoca los tiempos bíblicos, mientras la vara florecida de almendro que porta le señala como el esposo elegido de la Virgen. Por su parte, el canónigo de la catedral de Praga, investido con sotana, roquete y muceta, personifica directamente al sacerdocio, en tanto la cruz y la palma que lleva consigo rememoran simbólicamente el martirio del que fue víctima en el antiguo reino de Bohemia. Ambos varones, plasmados en la adultez media, replican el ademán de mostrar el palmar de la diestra, tal vez para implorar la atención de las personas divinas hacia las ánimas que buscan redimirse. Inclusive, junto a ellos aparecen las medias figuras de jóvenes almas vestidas de blanco, una con las manos cruzadas sobre el pecho y la otra con las manos unidas en oración, gestos que indican haber ya recibido la bendición divina tras superar los tormentos temporales del purgatorio.

A los costados del arcángel san Miguel, cuatro integrantes de las ramas masculina y femenina del clero regular, que vivieron entre los siglos XII y XIII, aparecen genuflexos y orantes, con la mirada dirigida hacia lo alto en actitud piadosa y reverente. Los más próximos a las llamas ardientes del tercer lugar, cerrando la alineación de bienaventurados, son figuras relevantes, después de los fundadores, en sus respectivas órdenes religiosas: el franciscano san Antonio de Padua (1195-1231) y el agustino san Nicolás de Tolentino (1245-1305); para denotar su humildad y santidad, ambos frailes lucen tonsurados y aureolados, portando pequeñas varas de las que brotan lirios. Les distingue el color del hábito propio de su instituto, pardo y negro respectivamente, así como el cordón anudado o cinto

de los moribundos” en Elisa Speckman Guerra, Claudia Agostoni y Pilar Gonzalbo Aizpuru (coords.), *Los miedos en la historia* (México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 291-317.

de cuero que accionan como instrumentos de rescate. La frecuencia con que aparecen estos santos del occidente medieval en los cuadros de ánimas responde a la sólida creencia en la eficacia de su intercesión en la tarea de liberar almas. Aunque la presencia de san Antonio de Padua como abogado de los fencidos en su fase purgativa es relativamente menor que la apabullante de san Nicolás de Tolentino, se le consideró un predilecto auxiliar en el resarcimiento de las ánimas junto con san Francisco de Asís.²⁸ Por medio de lecturas hagiográficas, la feligresía devota sabía que san Nicolás de Tolentino, luego de experimentar visiones del purgatorio o entrar en diálogo con almas aparecidas, ofrecía misas, oblaciones, disciplinas y ayunos con la intención de darles consuelo. Por demostrar la efectividad de estas prácticas, la Iglesia no dudó en declararlo patrono de las ánimas.²⁹ Así, celebrados por sus recurrentes favores e intachable reputación, ambos taumaturgos y protectores ante diferentes situaciones, se convirtieron en dos de los santos más aclamados por la salvación del alma en la extensa geografía del Nuevo Mundo.³⁰

Por su parte, las santas investidas con atuendo monacal se identifican con visionarias de las vicisitudes padecidas en el tercer lugar, al que visitaron en revelaciones espirituales para atestiguar su existencia y plasmar en minuciosas descripciones y meditaciones sus particulares experiencias. A la benedictina santa Gertrudis de Helfta (1256-1302), quien suele representarse con báculo abacial y corazón inflamado con la figura del Niño Jesús, se le atribuye un acertado poder en la intercesión

²⁸ Elisa Guerrero Márquez y Laura Gemma Flores García, “Las ánimas: una pintura de Antonio de Torres en San Luis Potosí”, *Revista de Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango* 13 (2021): 42-43.

²⁹ Selene García Jiménez, “Entre el bien morir y el rescate de las ánimas: las pinturas tolentinianas de Isidro de Castro, 1701-1732”, en Jaime Cuadriello (ed.), *Ciclos pictóricos de Antequera-Oaxaca, siglos XVII-XVIII. Mito, santidad e identidad* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas/Fundación Harp Helú, 2013), 69-73.

³⁰ Taylor, *Theater of a Thousand Wonders...*, 617-618.

por las ánimas alojadas en el purgatorio, además de figurar en el santoral como abogada de la buena muerte por los ejercicios que compuso para el tránsito del alma al separarse del cuerpo.³¹ Lo mismo sucede con la santa efigiada en este cuadro con hábito blanco remendado y cayado pastoral, reconocida como santa Cristina de Lieja (1150-1224), mística asociada con la orden cisterciense que eligió dedicar su vida a rezar y ofrecer sufragios por los habitantes del otro mundo.³² Aunque no profesó estrictamente, su representación con atuendo monjil en la iconografía del tercer lugar la convirtió en uno de los más exitosos modelos femeninos monacales dedicados a la liberación de las ánimas.³³ Las religiosas incluidas en la pintura también protegen a almas que al purificarse recobraron su hermosura y dignidad, por lo que llevan puestas vestiduras albas que les permiten su ingreso al cielo. Su presencia tal vez radique en que también ellas pueden abogar por otras almas mediante la práctica de la oración, esta vez desde el otro mundo, tal cual efectuaron las santas a su favor.

Entre el fuego enrojecido, el humo y las brasas ardientes del purgatorio se sitúa un grupo de ánimas mostradas de medio cuerpo; como si fuesen esclavos encadenados, algunas de ellas aparecen con grilletes de hierro que las aferran a la llanura encendida. Se vislumbran únicamente sus torsos desnudos debido a que se encuentran retenidas y hundidas en el fondo de una suerte de cadalso en llamas. Aunque no hay atisbos de gritos o alaridos, sus gestos y ademanes expresan emociones contenidas que van de la melancolía a la esperanza, pasando

³¹ Antonio Rubial García y Doris Bieńko de Peralta, “La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 83 (2003): 10-11 y 40-42.

³² Clara Bejarano Pellicer, “Santas medievales a los ojos barrocos”, *Tiempos Modernos* 25 (2012): 18-19.

³³ Doris Bieńko de Peralta, “Las visiones del más allá y la intermediación simbólica de las monjas novohispanas del siglo XVII”, en *Muerte y vida en el más allá*, 208-209.

por el temor, la tristeza, la fatiga y el desamparo. Mientras algunas almas se mantienen inmovilizadas en su cautiverio, sin señales de sofocamiento, otras parecen implorar compasión y responder a la ayuda que les ofrecen los santos. Esto está en consonancia con los escritos de la época que expresaban cómo para las almas no valía emitir lamentos o clamores puesto que serían inaudibles para los vivos.³⁴ Sin embargo, el asunto de las emociones también fue aprovechado por los pintores para desplegar un espectro de sentimientos que bien pudieron obtener de las cartillas de dibujo donde se plasmaban rostros humanos con diferentes expresiones y afectos. Por otro lado, el efecto de proximidad y el emplazamiento de las medias figuras en primer término sugieren un espacio abismal del que no es posible visualizar su hondura. Este recurso plástico involucra a los observadores haciéndoles ver e imaginar no sólo el aspecto del lugar por el que transitan las almas de los fallecidos, sino también las formas visibles de los cuerpos que tuvieron durante su vida terrena, así como los acongojados estados de ánimo que externan, similares a los que la imagen busca suscitar.

El retrato disimulado

Hacia la izquierda de la composición, entre el vértice que forman los perfiles de un indígena y un obispo, una de las ánimas interpela serena y directamente al espectador. Se trata de un varón con el rostro en posición de tres cuartos que lleva la mano en el pecho como gesto de afectación, confianza, lealtad o simplemente de autorreferencia. El tratamiento naturalista de su fisonomía permite reconocer su presencia como “retrato disimulado” o “sujeto figurante” en la composición pictórica.³⁵

³⁴ Tausiet, “Gritos del más allá...”, 83.

³⁵ En Italia esta tipología de retrato se conoce como *ritratti in assistenza*. Bonaventura Bassegoda, “Retratos y otros anacronismos en la pintura religiosa española del siglo XVII”, en *Los pintores de lo real* (Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado/Galaxia Gutenberg, 2008), 97.

Esta ánima plenamente individualizada participa de la escena, pero se diferencia del resto de moradores del purgatorio justo por la veracidad de sus rasgos y actitud imperturbable. No se integra al espacio pintado adoptando la posición tradicional del donante, usualmente colocado en actitud reverente y discreta en un área que no interfiere con la composición, inclusiva en un espacio autónomo.³⁶ El individuo representado como una de las almas purgantes fue canónigo de la catedral de Valladolid, según aparece identificado en la inscripción al calce del cuadro, que además informa acerca del cargo que tuvo en una prestigiosa hermandad: “A Devoción del S^r. Canónigo D^r. Dⁿ. Juan Ant^o. de Naxera Enziso, Rect^r. de la Cofradía de N. S^{ra}. del Perdón y las Bendit^s. Áimas desde el a^o. de 66”. Junto a este letrero se encuentra, aunque incompleto, el nombre latinizado del pintor y la fecha de elaboración de la obra: “Andreas [...] Domini 1779”.³⁷ Seguramente el canónigo donó esta pintura al aparato de la catedral con la intención de levantar un retablo de grandes dimensiones. Al desplegarse ante sus receptores, la imagen propició la interlocución y así los feligreses pudieron orar frente a ella por las almas de los difuntos. Quizás no esperaban que pronto lo hicieran por la del rector de la cofradía que murió a finales del mismo año en que está fechado el cuadro.³⁸ Los miembros de la hermandad

³⁶ Bassegoda, “Retratos y otros anacronismos...”, 97.

³⁷ Así aparece consignado en una nota bajo de la fotografía incluida en el libro de Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, 287. En esta publicación se dio a conocer el cuadro por vez primera, lamentablemente su estado de conservación se ha visto comprometido desde entonces. En la inspección realizada en 2018 por el equipo del Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio de El Colegio de Michoacán, los restauradores Mirta Insaurralde y Alejandro Meza, junto con el fotógrafo Gerardo Hernández, encontraron sólo fragmentos de estas inscripciones.

³⁸ En los registros del cabildo catedral se asienta el fallecimiento del canónigo el 2 de octubre de 1779, según lo reportado en una carta firmada en la Ciudad de México por el recién nombrado virrey de Nueva España, Martín de Mayorga y Ferrer. Archivo del Cabildo Catedral de Morelia,

que le sobrevivieron posiblemente fueron sus escuchas en los sermones que pudo predicar próximo a la imagen, en la que se focalizaron las prácticas de contemplación y meditación sobre el destino de las almas y donde se podían reconocer como otros futuros habitantes del más allá.

La efigie del cliente, al asomar entre las llamas del tercer lugar, está deliberadamente ubicada bajo la figura de su onomástico, san Antonio de Padua, lo que revela uno de los posibles motivos de su incorporación al grupo de santos intercesores. Con total certeza, para los espectadores de la época el rostro del canónigo era reconocible, por lo que continuamente habría sido recordado en misas, rezos y sufragios otorgados por la salvación de su alma. Como lo ha expresado María Tausiet, “el aspecto más positivo del purgatorio radicaría en el fomento de una memoria consciente, prolongada y expresada a través de determinados ritos [...], una memoria activa, en suma, entendida como un auténtico bien espiritual”.³⁹ Así, el retrato del rector adquirió igualmente la condición de testimonio póstumo de su paso por el purgatorio bajo el aspecto y la fisonomía que tuvo durante su vida terrena. Llama la atención la juventud con que está representado el donante respecto de los otros retratos que se conocen de él en pinturas de patrocinio elaboradas por José de Páez (1721-1777) y Buenaventura José Guiol (1720-1780), ambas encargadas para diferentes corporaciones de la ciudad episcopal.⁴⁰ Al parecer, el rejuvenecimiento sigue la idea de que las almas se representan de treinta y tres años, en plenitud física, independientemente de su estado o condición corporal al fallecer en este mundo.⁴¹

Actas capitulares, vol. 33, cabildo 7 de diciembre de 1779, f. 138.

³⁹ Tausiet, “Felices muertos...”, 21.

⁴⁰ Alejandro Meza Orozco, “El patrocinio de la Virgen y el Niño”, en Nelly Sigaut y Hugo Armando Félix (eds.), *Pintura y región en Nueva España* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2021), 57-76 y Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990), 174.

⁴¹ Janeth Rodríguez Nóbrega, “El purgatorio en la pintura barroca vene-

De hecho, por medio del retrato incluido en la obra, los cofrades y miembros del clero que le conocieron pudieron reencontrarse con una figuración de su alma corporeizada, lo cual desprendió una relación con el más allá apoyada en la imagen.

Tanto la autoridad como la reputación del canónigo se mantuvieron presentes con su efígie integrada a la composición pictórica. Al suponerse privado de contemplar a Dios tras su muerte, como cualquier individuo que profesa la fe católica, el canónigo se consideró a sí mismo un difunto rescatable del purgatorio. En algo contribuiría el encargo de esta senda imagen que dejaba constancia de esa aspiración compartida con los demás miembros de la asociación devota. De hecho, Nájera contribuyó materialmente al sostenimiento del culto que mantenía activa y vigente a dicha hermandad, pues el compromiso adquirido con su rectoría así lo ameritaba. En una época en que se cuestionaba la administración de las cofradías en manos de mayordomos indígenas, al grado de ordenar su extinción, seguramente la impecable gestión que hizo el canónigo, pese al poco incremento de sus fondos, salió a relucir para la jerarquía eclesiástica que vio en él a un genuino mentor espiritual.⁴² Además, Nájera era una persona instruida, con una carrera eclesiástica en ascenso, que entendió a la perfección la función de la pintura, tal como seguramente vio en otros espacios del orbe católico en los que estuvo presente, incluidas la corte de Madrid y la Santa Sede. Su papel de comitente de obras artísticas seguramen-

zolana: iconografía y discurso”, *Escritos en arte, estética y cultura* 21-22 (2005): 201.

⁴² De hecho, el virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa vio la necesidad de reunir información detallada acerca de todas las cofradías entre 1777 y 1779. Serge Gruzinski, “La segunda aculturación: el estado ilustrado y la religiosidad indígena en la Nueva España (1775-1800)”, *Estudios de Historia Novohispana* 8 (1985), 175-176. Véase también: Alicia Bazarte Martínez, *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1860)* (México: Universidad Autónoma Metropolitana/División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1989), 129.

te le ayudó a labrarse un prestigio y una estima que pocos eclesiásticos de la ciudad episcopal alcanzaron en esa época.

La cofradía de las benditas ánimas de la catedral de Valladolid tenía como principal misión cuidar de las almas, pues había asumido la responsabilidad, como sus homólogas en la amplia geografía del mundo hispánico, de rezar por ellas mientras se perfeccionaban en el purgatorio. Aunque se desconoce cuándo exactamente fue erigida la cofradía, el culto a las ánimas contó con el decisivo respaldo de obispos como fray Francisco de Rivera (1629-1637) y fray Marcos Ramírez de Prado (1640-1667) en el siglo XVII.⁴³ Luego de varios intentos de refundación, su completo funcionamiento sólo arrancó a mediados de la siguiente centuria cuando el obispo Martín de Elizacoechea (1745-1756) promovió su reactivación al poner en marcha nuevas constituciones y agregándola a la colecturía en 1751. El prelado propuso, además, permitir el ingreso a personas de cualquier género, condición social y calidad étnica, siempre y cuando cumplieran con las contribuciones y obligaciones marcadas en los estatutos.⁴⁴ Desde que se constituyó oficialmente, la cofradía operaba en un altar establecido en la iglesia, a las puertas del perdón, con la imagen de Nuestra Señora de la Antigua como titular, pero su crecimiento en la segunda mitad del siglo XVIII obligó a los miembros a llevar a cabo sus actividades devocionales en un corredor externo que daba a la plaza ma-

⁴³ Óscar Mazín, “Aproximación al estudio del culto funerario en la catedral de Valladolid de Michoacán, siglos XVII y XVIII”, en Brian F. Connaughton y Andrés Lira González (coords.), *Las fuentes eclesiásticas para la historia social de México* (México: El Colegio de México/El Colegio de Michoacán/Instituto Mora/Universidad Autónoma Metropolitana, 1996), 273-274.

⁴⁴ Gloria Elisa Melgarejo García, “Las cofradías en la ciudad de Valladolid de Michoacán durante el virreinato”, tesis de licenciatura en Historia (Morelia: Facultad de Historia/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2014), 39-40. La autora de este trabajo da a conocer un sumario de indulgencias fechado en 1754 en cuya portada aparece estampada la media figura de Nuestra Señora del Perdón como intercesora de las ánimas.

yor.⁴⁵ Durante la gestión de Juan Ignacio de la Rocha (1777-1782), los miembros de la hermandad solicitaron un espacio más seguro para efectuar sus tareas piadosas y resguardar sus bienes, entre los que se contaba a partir de 1779 el gran lienzo encargado por el rector en turno.⁴⁶ Poco más de una década más tarde, se destinó a la cofradía un lugar más apropiado, en una construcción adyacente al cuerpo principal de la iglesia catedral.⁴⁷ La confraternidad de ánimas como cuerpo social creó un espacio particular en el que se tomaba muy en serio la responsabilidad contraída con los difuntos, pues en palabras de Asunción Lavrin, “la vida espiritual se sostenía con la visualización de una vida después de la muerte, tan real como la presente”.⁴⁸ De ahí el cúmulo de experiencias pautado por este tipo de cofradías que fomentaban y canalizaban el culto a las ánimas por medio de misas, procesiones, rosarios, el tañido de campanas y prácticas afines.

Evidentemente las inscripciones del cuadro sitúan en el tiempo a las personas involucradas en el encargo y manufactura de la obra, sin embargo, la identidad del pintor no está del todo explícita debido a la pérdida de fragmentos en la superficie pictórica. No cabe duda de que se trata de un óleo

⁴⁵ Al parecer, el altar del Perdón, situado en el trascoro, no dejó de funcionar como sitio para las misas de difuntos. Magdalena Vences Vidal, *Ecce Maria Venit. La Virgen de la Antigua en Iberoamérica* (Méjico: Universidad Nacional Autónoma de Méjico/Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/El Colegio de Michoacán, 2013), 178-180.

⁴⁶ Melgarejo García, “Las cofradías...”, 88-89.

⁴⁷ Hacia 1785, el canónigo magistral Miguel José de Moche reunió limosnas para levantar la nueva edificación, pero sólo comenzó a habilitarse hasta la última década del siglo. de la iglesia catedral que cubre otros propósitos. Archivo del Cabildo Catedral de Morelia, *Actas capitulares*, vol. 35, cabildo 21 de noviembre de 1785, f. 239.

⁴⁸ Asunción Lavrin, “Cofradías novohispanas: economías material y espiritual”, en María del Pilar Martínez López Cano, Gisela von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz Correa (coords.), *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial* (Méjico: Universidad Nacional Autónoma de Méjico/ Instituto de Investigaciones Históricas, 1998), 55.

elaborado en un taller de la Ciudad de México abierto antes de la fundación de la Real Academia de San Carlos. Coincide también con la época en que Miguel Cabrera (ca. 1715-1768), Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772) y José de Páez (1721-1777), sólo por mencionar a tres de los protagonistas de la pintura del siglo XVIII, habían fallecido. Sin duda, eran figuras dominantes en el mercado artístico de la capital y de otros lugares de Nueva España donde exportaban sus creaciones, por lo que su defunción despejó el camino para otros pintores más jóvenes que buscaban extender sus redes clientelares y procurarse encargos sustanciosos. Cuando se dio a conocer la pintura de ánimas de la catedral, Nelly Sigaut conjeturó que su autor podría ser Andrés de Islas (1737-1777), sin embargo, en ese entonces no se conocían las fechas precisas de su nacimiento y muerte que ahora se dan a conocer.⁴⁹ Por lo tanto, atendiendo a la temporalidad de la obra, claramente fechada en 1779, así como a sus características plásticas, el artífice que asumió el encargo del canónigo muy probablemente fue Andrés López (1727-1807), quien perteneció al grupo generacional que relevó a los pintores antes aludidos y cuya carrera artística comenzaba a despuntar por esos años dentro y fuera de la Ciudad de México.⁵⁰

⁴⁹ En una licencia de matrimonio, fechada en 1764, Andrés de Islas firmó como testigo declarándose español, soltero de 27 años, con domicilio en casa de Mariana de Vivar, en el barrio de San Sebastián Atzacoalco. También estuvo presente ante el escribano el pintor Pedro Quintana, también español y viudo de Ana María de Zosa. AGN, Matrimonios, vol. 33, exp. 39, 1764, fs. 161-165. Cuando Andrés de Islas falleció el 10 de diciembre de 1777 se registró su vivienda en la calle del Relox y su sepultura en la iglesia de Nuestra Señora de la Merced. Archivo del Sagrario Metropolitano, Libro 23 de entierros de españoles, f. 99v. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939Z-R8BJ-3?i=734&cc=1615259>.

⁵⁰ Las pinturas más antiguas que se conoce de él datan de 1763 y se encuentran en La Profesa y en el templo franciscano de Morelia, ambas con la temática de la Virgen Santísima de la Aurora. En los registros parroquiales de la Ciudad de México se anota que los pintores José de Páez y Bentura Guiol fueron testigos del enlace matrimonial de Andrés

Además de haber sido requerido por el canónigo de Valladolid, Andrés López recibió el mismo año otras importantes comisiones, ya que ejecutó los dos grandes lienzos para el altar mayor de la iglesia de La Enseñanza con los temas de la Asunción y la Virgen del Apocalipsis, costeados ambos por sor María Dolores Patiño y Orona, joven profesa en el colegio de Nuestra Señora del Pilar a cargo de la Compañía de María. De hecho, se alcanzan a advertir grandes similitudes plásticas entre estos lienzos y la pintura de la catedral, por ejemplo, la paleta cromática, el manejo del espacio pictórico y la expresividad de las figuras. Se desconoce si López, solo o acompañado de sus oficiales, se trasladó a la provincia de Michoacán a retratar al donante del cuadro de ánimas, previo a su entrega y colocación en el sitio provisional de reuniones de la cofradía, o si accedió a su fisonomía por medio de otros retratos. Por cierto, no era la primera vez que pintaba para un cliente radicado en Valladolid, pues en 1763 había hecho la Virgen Santísima de la Aurora para la iglesia franciscana de San Buenaventura. Asimismo, no dejó de enviar obras a esta región del virreinato, pues en 1799 realizó otro cuadro de ánimas con la Virgen del Carmen que se conserva en el templo de San Francisco Corupo.⁵¹ Es posible que la pintura solicitada por el canónigo Nájera no sólo haya generado expectativas entre los integrantes de la hermandad, sino también entre los pintores locales que buscaban novedades artísticas procedentes del centro pictórico más importante de Nueva España.

El lienzo que Andrés López entregó o remitió a su comitente era en principio de menores dimensiones, con una delimitación

López con Ana Micaela Ortiz en 1765. Esta evidencia permite situar a dichos pintores en un círculo artístico que compartió de hecho estrategias y modos de pintar muy semejantes. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:N8V6-132>.

⁵¹ Hugo Armando Félix, “Ánimas del purgatorio”, en Nelly Sigaut y Hugo Armando Félix (eds.), *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. II (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2018), 289-292.

rectangular en sentido vertical. El tamaño era bastante amplio, pero quizás no se consideró suficiente para ornar y presidir el espacio devocional que se levantó exprofeso para el culto de las ánimas. En consecuencia, al buscar la integración del cuadro a la nueva capilla, los responsables del acomodo ordenaron acrecentar su extensión con añadidos que modificaron la concepción primaria del autor. Se advierte que fueron agregados grandes tramos de tela a los orillos laterales con el fin de conseguir una superficie más horizontal. Todavía los contornos del anterior enmarcamiento se advierten en las costuras que unen los paños, pero más evidente aún es la labor pictórica de los elementos agregados que revela claramente otro tratamiento plástico ejecutado por alguien distinto al pintor que contrató el comitente. Sin duda, esta operación se debió al pincel de un artífice local que trató de darle coherencia a la imagen en su actual dimensionalidad con la absoluta conciencia del lugar en que quedaría fijada.⁵² Además, con los recursos de que disponía, efectuó una recomposición que generó nuevas relaciones entre las figuras. No obstante, resulta disímil tanto la construcción anatómica como la escala de los cuerpos representados respecto de aquellos que ya estaban presentes en la pintura. Para dotarla de mayor entidad, agregó una fingida moldura perimetral compuesta por rocallas y formas vegetales sobrepuertas a un fondo oscuro, este recurso dispone márgenes precisos a la mirada del observador y simultáneamente delata el artificio de la imagen pintada. Colocada en el muro de cierre, la pintura dominó visualmente el espacio interno del recinto, pues de ese modo mantendría una relación directa con el resto de objetos sagrados ahí resguardados. De acuerdo con Maya Stanfield-Mazzi, “el entorno artístico jugaba un papel importante en reforzar

⁵² A finales del siglo XVIII el pintor local que más cerca trabajó del clero de Valladolid fue Juan de Dios Betancurt Mercado. Nelly Sigaut y Hugo Armando Félix, “Estudio introductorio”, en *Pintura virreinal en Michoacán*, 18-19.

el culto a los muertos y la doctrina cristiana al respecto”.⁵³ Del conjunto levantado, la pintura de ánimas es el único vestigio que sobrevive y en el que aún pueden encontrarse atisbos más allá de su historia meramente devocional.

Atisbos de otredad

En el cuadro analizado, dado que las almas han sido corporeizadas para su visualización, en sus fisonomías y aspecto físico se advierten diferencias de edad, género, condición social y calidad étnica. Esta variedad de presencias se traduce en un tratamiento particularizado de las encarnaciones, cuyos tonos y modelado se ven asimismo modificados por la atmósfera rojiza que prevalece en el registro inferior. Del conjunto de ánimas, tres se distinguen por la corona, mitra y tiara que ciñen sus sienes, insignias que indican la jerarquía regia, episcopal o pontificia obtenida u otorgada durante su vida mortal, pero que a la vez visibiliza a los espectadores la eventual privación de la gloria a individuos que ejercieron el poder temporal en representación de la majestad divina. Evidentemente se trata del antiguo “discurso que se esforzaba en comunicar que la muerte venía y vencía a todos”.⁵⁴ Asimismo, se deduce un trasfondo correctivo de las desigualdades, ya que era del agrado de los espectadores de la época ver una suerte de supresión de las diferencias temporales por medio de la justicia divina.⁵⁵ Sin embargo, las almas no sólo se han individualizado en términos jerárquicos, sino también racializado, un tratamiento visual que también se dio en otras geografías americanas. Por

⁵³ Maya Stanfield-Mazzi, “El complemento artístico a las misas de difuntos en el Perú colonial”, *Allpanchis. Revista de Estudios Andinos* 77-78 (2011): 51.

⁵⁴ Stanfield-Mazzi, “El complemento artístico...”, 63.

⁵⁵ Ana María Martínez de Sánchez, “El purgatorio. Visión y acción a través de los sermones de ánimas”, en *Oralidad y escritura. Prácticas de la palabra: los sermones* (Córdoba: Programa de Estudios Indianos/Centro de Estudios Avanzados/Universidad Nacional de Córdoba, 2008), 119-120.

ejemplo, Janeth Rodríguez Nóbrega, en un estudio sobre pintura de ánimas en la antigua capitanía de Venezuela, apunta que al contenido de las imágenes “se unía la visualización de las diversas razas, como blancos, indios, mestizos y negros, que compartían un destino común después de la muerte”.⁵⁶ Paula Jimena Matiz y María Constanza Villalobos lo advirtieron también en el arte de Nueva Granada desde épocas muy tempranas en cuadros de Baltasar Vargas de Figueroa (1629-1667) y Juan Pérez Mexía (act. 1684-1710).⁵⁷ Al profundizar en el trasfondo doctrinal de los cuadros de Nueva España, Jaime Morera apunta que, para la feligresía, en el purgatorio no tenía cabida el concepto de etnia ni de jerarquía social puesto que no replicaba el orden del mundo terrenal. Sin embargo, este autor advierte que las diferencias se plasmaron con la intención de mostrar la igualdad escatológica bajo la presunción de que todas las almas son iguales ante Dios y sólo se distinguían en función de su acatamiento a las leyes divinas.⁵⁸ La idea subyacente consistía en que ningún cristiano fuera excluido de la posibilidad de acceder a la gracia divina, por lo que las ánimas debían aguardar en el purgatorio hasta el momento en que finalmente depuradas pudieran salir de ahí con las características corporales que tuvieron en su vida terrenal.

Al parecer, para el caso de Nueva España, las representaciones de almas con los diferentes rasgos étnicos de la variedad humana comenzaron en los templos situados en pueblos de indios, como los que Juan Correa (1646-1716) hizo para el de Santa María Magdalena en Tepetlaoxtoc y el de San Francisco

⁵⁶ Rodríguez Nóbrega, “El purgatorio en la pintura barroca venezolana...”, 195.

⁵⁷ Paula Jimena Matiz López y María Constanza Villalobos Acosta, “*Horror Vacui: una colección de pintura barroca*”, en Juan Francisco Hernández Roa (ed.), *Horror Vacui: una colección de pintura barroca* (Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2017), 16-17 y 35-37.

⁵⁸ Jaime Morera, “Los naturales presentes en el más allá cristiano”, en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII* (México: Fomento Cultural Banamex, 2005), 310.

de Asís en Tepeji del Río.⁵⁹ Quizás se deba a la presencia de cofradías compuestas predominantemente por naturales cuyo propósito era ayudar en la liberación de las almas del purgatorio. De acuerdo con Alicia Bazarte, las cofradías solían expresar diferencias socio-étnicas muy marcadas, pues era común que se excluyeran individuos por razones de origen racial bajo la aplicación de normas de selección de los miembros.⁶⁰ Además, como bien asevera Morera, “la representación de los naturales en estos lienzos significa el éxito de la Iglesia católica en la empresa de la conversión de los naturales y la confirmación de haberse obtenido [...] la salvación eterna de sus almas”.⁶¹ La idea fue retomada más tarde por Miguel Cabrera en la pintura de la Sangre Redentora de Cristo, situada en la iglesia de San Francisco Xavier en Tepotzotlán, ahí se observa en primer término a almas diferenciadas por su color de piel, especialmente mulatos e indígenas de tez oscura que destacan del resto de moradores más blanquecinos y pálidos. Asimismo, José de Páez, en la obra mencionada de Aguascalientes, ofrece una solución más sintética pero afín a la intención de mostrar la convivencia de otredades en el purgatorio.

En la pintura de Andrés López, el ánima inmediata a la diestra del canónigo retratado eleva su rostro de perfil hacia la Virgen de Guadalupe, posición que permite ver algo de su nuca rapada y balcarrotas que le identifican como natural de las Indias. Al parecer, en Michoacán los indígenas no usaron ese distintivo en el cabello que caracterizó a los pobladores del centro de Nueva España, lo cual en cierto modo señala la procedencia capitalina de la obra. Sin embargo, la ima-

⁵⁹ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Ánimas del purgatorio”, en Elisa Vargaslugo y Gustavo Curiel (eds.), *Juan Correa, su vida y su obra*, tomo IV (Méjico: Universidad Nacional Autónoma de Méjico/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994).

⁶⁰ Bazarte Martínez, *Las cofradías de españoles en la ciudad de Méjico...*, 190.

⁶¹ Morera, “Los naturales presentes...”, 289.

gen responde a la composición mixta de la cofradía, pues no tuvo exclusividad de ningún tipo. De hecho, Valladolid de Michoacán durante el siglo XVIII daba muestras de la convivencia de diversos grupos étnicos, por lo que la imagen no resultaba ajena a la realidad de la ciudad. Es probable que el acomodo del retrato del donante entre las ánimas de un obispo y un natural se haya hecho de modo deliberado a pedido del cliente o en diálogo con el pintor. El canónigo era criollo, hijo de María Ana Morras Mauleón, nacida en Valladolid de Michoacán y de Juan Antonio de Nájera Enciso, oriundo de Villoslada de los Carneros en La Rioja.⁶² El pintor, en su fe de bautismo, aparece como castizo, hijo de Catalina de Suleta y Carlos Clemente López, el cacique principal que también practicó el arte de pintar. Por lo tanto, ambos eran conscientes del mestizaje cultural del que formaron parte, así como de las categorías raciales que, de hecho, contribuyeron a dibujar desde el terreno de la imagen.

A los sujetos representados en el purgatorio, como se advierte en el caso analizado, les fueron asignadas identidades y singularidades con base en sus discrepancias naturales. El reconocimiento de la diferencia recae en la fisonomía y especialmente en el color de la tez, pues no hay atuendos o indumentarias que permitan hacer separaciones como lo despliega el conocido género de la pintura de castas. La ostentación de un color de piel asimilado al grupo de origen se incorporó a la elaboración visual de las ánimas en el purgatorio con bastante éxito. Los límites se muestran explícitos por la proximidad anatómica de los torsos desnudos, así como por las concisas señales de diferenciación. Justamente Jean-Frédéric Schaub opina que artefactos como éste “suelen tener un objetivo doble e indisociable: señalar una diferencia y crear una distinción”.⁶³ En un reciente trabajo, Mauricio Tenorio Trillo

⁶² Meza Orozco, “El patrocinio…”, 62.

⁶³ Jean-Frédéric Schaub, *Para una historia política de la raza* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2019), 47.

apunta que innumerables imágenes del purgatorio circularon por la monarquía universal católica, pero que en Europa las representaciones del purgatorio raramente incluían marcas raciales, como en cambio sucedió en Nueva España, donde se pintaron purgatorios repletos de almas morenas. Para este autor, la operación de mirar a través de fenotipos y peculiaridades del aspecto físico, convirtió a estas imágenes en representaciones raciales.⁶⁴ De acuerdo con Nelly Sigaut, para las complejas sociedades de los siglos XVI al XVIII en las Indias, el color de la piel fue uno de los marcadores más evidentes de la diversidad generada por las mezclas de la población, que además formaba parte de una herencia difícil de modificar, pero que se usó claramente en la construcción del otro. De ahí el uso del término “varioipinto” que justamente daba cuenta de esa realidad o condición de los pobladores del Nuevo Mundo.⁶⁵ El lugar denominado purgatorio en territorio de ultramar se definió como un espacio de convivencia de otredades, tal cual se aceptó en la cofradía para la que se hizo la pintura.

⁶⁴ Mauricio Tenorio Trillo, *Elogio de la impureza. Promiscuidad e historia en Norteamérica* (México: Siglo XXI, 2023), 93-94.

⁶⁵ Nelly Sigaut, “El color de la piel en el espejo de las Indias”, en Óscar Mazín y Gibrán Bautista y Lugo (coords.). *El espejo de las Indias Occidentales. Un mundo de mundos: interacción y reciprocidades*. México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 2023, 265-266.

Bibliografía

- Ayala Calderón, Javier. “El purgatorio individual y el estado de purgación. Atavismos medievales en la escatología novohispana de los siglos XVI y XVII”, en Rafael Castañeda García y Rosa Alicia Pérez Luque (coords.), *Entre la solemnidad y el regocijo: fiestas, devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico*. Zamora: El Colegio de Michoacán/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2015.
- Bassegoda, Bonaventura. “Retratos y otros anacronismos en la pintura religiosa española del siglo XVII”, en *Los pintores de lo real*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado/Galaxia Gutenberg, 2008.
- Bazarte Martínez, Alicia. *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1860)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1989.
- Becerra Tanco, Luis. *Felicidad de México en la admirable aparición de la Virgen María Nra. Sra. de Guadalupe, y origen de su milagrosa imagen*. México: Por Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1780.
- Bejarano Pellicer, Clara. “Santas medievales a los ojos barrocos”, *Tiempos Modernos* 25 (2012): 1-36.
- Bieńko de Peralta, Doris. “Las visiones del más allá y la intermediación simbólica de las monjas novohispanas del siglo XVII”, en Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Vilal (eds.), *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

- Borja, Jaime Humberto. “Purgatorios y juicios finales: las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada”, *Historia Crítica*, edición especial (2009): 80-100.
- Brown, Peter. *The Ransom of the Soul: Afterlife and Wealth in Early Western Christianity*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- Cuadriello, Jaime. “El padre Clavijero y la lengua de san Juan Nepomuceno” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 99 (2011): 137-179.
- _____. “La Virgen de Guadalupe, Jesús Nazareno, santos y ánimas del purgatorio”, en Ilona Katzew (ed.), *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*. México: Fomento Cultural Banamex/Los Ángeles County Museum of Art/DelMonico Books-Prestel, 2017, 416-417.
- _____. *Maravilla americana, variantes de la iconografía guadalupana, siglos XVI-XIX*. Guadalajara: Patrimonio Cultural de Occidente, 1989.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel. “Ánimas del purgatorio”, en Elena Vargaslugo y Gustavo Curiel (eds.), *Juan Correa, su vida y su obra*, tomo IV. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
- _____. “Apuntes acerca de la indumentaria de la figura de san Miguel arcángel”, en *Homenaje a Federico Sescosse: un hombre, un destino y un lugar*. Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1990, 93-101.
- Fogelman, Patricia. “Una economía espiritual de la salvación. Culpabilidad, purgatorio y acumulación de indulgencias en la era colonial”, *Andes. Antropología e Historia* 15 (2004): 1-26.
- García Jiménez, Selene. “Entre el bien morir y el rescate de las ánimas: las pinturas tolentinianas de Isidro de Castro, 1701-1732”, en Jaime Cuadriello (ed.), *Ciclos pictóricos*

de Antequera-Oaxaca, siglos XVII-XVIII. Mito, santidad e identidad. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas/Fundación Harp Helú, 2013, 65-107.

Gruzinski, Serge. “La segunda aculturación: el estado ilustrado y la religiosidad indígena en la Nueva España (1775-1800)”, *Estudios de Historia Novohispana* 8 (1985), 175-201.

Guerrero Márquez, Elisa y Flores García, Laura Gemma. “Las ánimas: una pintura de Antonio de Torres en San Luis Potosí”, *Revista de Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango* 13 (2021): 27-50.

Haindl Ugarte, Ana Luisa. “La idea del purgatorio en la Edad Media: organización y definición de una tradición”, *Revista de Historia* 23 (2016): 57-77.

Insaurralde Caballero, Mirta Asunción. “El purgatorio como asunto pictórico. Texto, materia e imagen en una alegoría de Arellano”, tesis de maestría en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 2011.

Johnson, Richard F. *Saint Michael the Archangel in Medieval English Legend*. Woodbridge: Boydell Press, 2005.

Lavrin, Asunción. “Cofradías novohispanas: economías material y espiritual”, en María del Pilar Martínez López Cano, Gisela von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz Correa (coords.), *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 1998, 49-64.

Le Goff, Jacques. *El nacimiento del purgatorio*. Madrid: Taurus, 1981.

Lugo Olín, María Concepción. “El purgatorio a través de los ejemplos tridentinos y postridentinos y su difusión en

Nueva España”, en Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Vilar (eds.), *Muerte y vida en el más allá. España y América, siglos XVI-XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, 249-258.

Maquívar, María del Consuelo. *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Miguel Ángel Porrúa, 2006.

Martínez de Sánchez, Ana María. “El purgatorio. Visión y acción a través de los sermones de ánimas”, en *Oralidad y escritura. Prácticas de la palabra: los sermones*. Córdoba: Programa de Estudios Indianos/Centro de Estudios Avanzados/Universidad Nacional de Córdoba, 2008, 1-20.

Matiz López, Paula Jimena y Villalobos Acosta, María Consanza. “*Horror Vacui: una colección de pintura barroca*”, en Juan Francisco Hernández Roa (ed.), *Horror Vacui: una colección de pintura barroca*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2017, 11-21.

Mazín Gómez, Óscar. “Aproximación al estudio del culto funerario en la catedral de Valladolid de Michoacán, siglos XVII y XVIII”, en Brian F. Connaughton y Andrés Lira González (coords.), *Las fuentes eclesiásticas para la historia social de México*. México: El Colegio de México/El Colegio de Michoacán/Instituto Mora/Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, 265-277.

_____. *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1996.

Melgarejo García, Gloria Elisa. “Las cofradías en la ciudad de Valladolid de Michoacán durante el virreinato”, tesis de licenciatura en Historia. Morelia: Facultad de Historia/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2014.

Meza Orozco, Alejandro. “El patrocinio de la Virgen y el Niño”, en Nelly Sigaut y Hugo Armando Félix (eds.), *Pintura y región en Nueva España*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2021, 57-76.

Mitre Fernández, Emilio. “Apuntes sobre la representación del purgatorio en la Europa del siglo XIV”, *Temas Medievales* 3 (1993): 17-28.

Morera, Jaime. “Los naturales presentes en el más allá cristiano”, en *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex, 2005.

R. de la Flor, Fernando. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999.

Rodríguez Nóbrega, Janeth. “El purgatorio en la pintura barroca venezolana: iconografía y discurso”, *Escritos en arte, estética y cultura* 21-22 (2005): 189-208.

Rubial García, Antonio y Bieńko de Peralta, Doris. “La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 83 (2003): 5-54.

Ruiz Gomar, Rogelio. “El pintor Antonio Rodríguez y tres cuadros desconocidos” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 51 (1983): 25-36.

Sánchez Reyes, Gabriela. “San José, esperanza de los enfermos y patrono de los moribundos” en Elisa Speckman Guerra, Claudia Agostoni y Pilar Gonzalbo Aizpuru (coords.), *Los miedos en la historia*. México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, 291-317.

Schaub, Jean-Frédéric. *Para una historia política de la raza*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2019.

- Sigaut, Nelly. “El color de la piel en el espejo de las Indias”, en Óscar Mazín y Gibrán Bautista y Lugo (coords.). *El espejo de las Indias Occidentales. Un mundo de mundos: interacción y reciprocidades*. México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 2023, 265-295.
- _____. y Félix, Hugo Armando (eds). *Pintura virreinal en Michoacán*, vol. II. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2018.
- Stanfield-Mazzi, Maya. “El complemento artístico a las misas de difuntos en el Perú colonial”, *Allpanchis. Revista de Estudios Andinos* 77-78 (2011): 49-81.
- Tausiet, María. “Felices muertos, muertos desdichados: la infernalización del purgatorio en la España moderna”, *Estudios* 38 (2012): 9-32.
- _____. “Gritos del más allá. La defensa del purgatorio en la España de la Contrarreforma”, *Hispania Sacra* 57 (2005): 81-108.
- Taylor, William B. *Theater of a Thousand Wonders. A History of Miraculous Images and Shrines in New Spain*. New York: Cambridge University Press, 2016.
- Tenorio Trillo, Mauricio. *Elogio de la impureza. Promiscuidad e historia en Norteamérica*. México: Siglo XXI, 2023.
- Toussaint, Manuel. *Pintura colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Vences Vidal, Magdalena. *Ecce Maria Venit. La Virgen de la Antigua en Iberoamérica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/El Colegio de Michoacán, 2013.
- Vovelle, Michele. *Les âmes de purgatoire ou le travail du deuil*. Paris: Gallimard, 1996.
- Watkins, Carl. “Landscapes of the Dead in the Late Medieval Imagination”, *Journal of Medieval History* 48/2 (2022): 250-264.

Zahíno Peñafort, Luisa. *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*. México: Miguel Ángel Porrúa/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1999.

Imágenes



Andrés López (atribución). *Ánimas del purgatorio*. 1779. Óleo sobre tela. Catedral de Morelia, Michoacán. Fotografía: Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio de El Colegio de Michoacán.

“SOY UN NEGRITO BARBERO AMERICANO”: CARACTERIZACIÓN DEL OTRO PICARESCO EN EL *ENTREMÉS DEL BARBERO, DE HUEJÚCAR, JALISCO*

Berenice Reyes Herrera
Salvador Lira
UNAM-ENES Morelia
CAM en Zacatecas

A manera de preliminar: el entremés del Barrio de San Pedro

Las representaciones teatrales como las de las pastorelas y las adoraciones de los reyes forman parte del calendario ritual popular, que también está conformado por los carnavales, las ceremonias de cambio de año, las fiestas patronales, las ceremonias de muertos, incluso las representaciones de “moros y cristianos” como la “Morisma” de Zacatecas famosa internacionalmente, entre otros. Estas ceremonias o fiestas conforman, cada una, una tradición y pueden considerarse como procesos de larga duración; además, entre tradiciones se encuentran relacionadas y conllevan una multitud de procesos y productos que están relacionados con sus dimensiones mitológica, identitaria y simbólica.¹

¹ Carlos Herrejón, “Tradición. Esbozo de algunos conceptos”, *Relaciones*, XV, 59 (1994): 135-149.

Dentro de las tradiciones encontramos prácticas discursivas específicas, como es el caso que nos ocupa. El *Entremés del barbero* es un testimonio que se encuentra asociado a, preservado junto con, una pastorela: *El Coloquio de los Reyes*. Las pastorelas y entremeses eran representados en la población no por sí mismos, sino como parte de un ciclo festivo realizado en la comunidad, que comenzaba desde la mañana entre misas y danzas, así como con cantos, cohete y quemar de pólvora. Todos estos procesos y productos, vale hacerlo notar, se generan como parte del patrimonio cultural intangible que conforma nuestra cultura hispánica y por supuesto mexicana.²

En su texto, Asensio afirma que las comedias, las tragedias y los autos religiosos brotan de ritos, lo cual no solamente crearía sus formas, sino que continuaría vitalizándolo y otorgándolo de fuerza. También el mismo autor se pregunta sobre las pulsiones de la comunidad en los entremeses:

¿Habrá igualmente en los entremeses rasgos borrosos de ceremonias gentílicas o pre cristianas, personajes y acciones oscuramente cargados por el auditorio de significaciones simbólicas? Aunque sea el entremés género literario segregado por otro género literario, [se refiere a la comedia] destinado a un público de ciudad y urbanizado por Lope de Rueda que relega los pastores al ámbito de los coloquios, lleva sin embargo al plano

² Utilizamos la definición del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO “se entienden las prácticas y representaciones (así como el conocimiento, habilidades, instrumentos, objetos, artefactos y lugares) que son reconocidas por las comunidades y los individuos, y que son consistentes con los principios universalmente aceptados de los derechos humanos de igualdad, sustentabilidad y de respeto mutuo entre las comunidades culturales. Este patrimonio cultural constantemente recreado por las comunidades en función de su medio y su historia, mismo que les procura un sentimiento de continuidad y de identidad, contribuye a promover la diversidad cultural y la creatividad de la humanidad.” UNESCO, “El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”, <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>.

dramático rastros y reliquias de una comunidad más ligada a la naturaleza, las estaciones y el calendario. En su repertorio recoge unos tipos y un espíritu cómico enraizados en la celebración cristiana del Corpus y la pagana del Carnaval.³

El objetivo de la investigación, por una parte, es el de una somera presentación del texto, hablando sobre su posible circuito letrado y mencionando su trama y personajes; por otra, ofrecer una primera edición del manuscrito, siguiendo criterios desde la crítica textual. De esta manera, al sacar a la luz el manuscrito hasta ahora inédito y una primera fijación, se busca hacer constar que, aún en las poblaciones periféricas, las tradiciones religiosas (por populares que fueran) tenían un soporte letrado, aunque provinieran de la oralidad, como parte de seguimiento y acciones con fuerte peso en la tradición de las interpretaciones teatrales en un municipio de la región norte de Jalisco, aledaña a Zacatecas.

El municipio de Huejúcar se encuentra al norte del estado de Jalisco. Limita al norte y al oeste con el estado de Zacatecas, y al sur con el municipio de Santa María de los Ángeles, del estado de Jalisco. Uno de los Barrios que integran la localidad de Huejúcar es el Barrio de San Pedro, allí se encuentra edificada una iglesia de “tipo indígena”, edificación que data del siglo XVII.⁴

³ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, (Madrid: Gredos, 1971), 18.

⁴ A decir de lo que se encuentra en la página oficial del municipio: “Ubicada ésta en el barrio que lleva el mismo nombre, se celebra el santo de San Pedro el día 29 de junio. se cree que el inicio de su construcción se remonta al segundo cuarto del siglo XVII (aproximadamente en el año de 1733) a iniciativa y bajo la dirección de religiosos franciscanos para la evangelización de ese asentamiento considerando lo anterior por el estilo de su construcción que asemeja el de las Misiones Sur y Oeste de Norteamérica. Resulta importante mencionar que en su atrio aún se conservan algunas tumbas que debieron pertenecer a personas distinguidas de alguna época más reciente, como el general de la Mora, quizá finales del Siglo XIX y principios del XX. Dichas tumbas presentan en este tiempo un deterioro considerable por su antigüedad es considerado el primer cementerio de

Figura 1. Huejúcar, Jalisco. Localización geográfica



Fuente: IIEG, Instituto de Información Estadística y Geográfica del Estado de Jalisco con base en IIIEJ, “Mapa General del Estado de Jalisco, 2012”

En la capilla dedicada a San Pedro, en el barrio con el mismo nombre, se encuentran dos manuscritos. Uno perteneciente a la pastorela llamada *Coloquio de los Reyes*⁵ y éste que nos ocupa: *Entremés del barbero*. Ambos manuscritos se conservan juntos, por lo que puede suponerse que se representaban en la misma fiesta.

Huejúcar. Su arquitectura es del estilo románico.”. Jalisco Gobierno del Estado, “Huejúcar”, <https://huejucar.jalisco.gob.mx/turismo/capillas-tur>.

⁵ Texto que se encuentra en proceso de estudio y edición.

Figura 2. Capilla del Barrio de San Pedro



Fuente: Atrio y frente de la capilla de San Pedro. Huejúcar, Jal., enero 2025. Archivo propio.

Como era común para los entremeses, estas breves obras teatrales se representaban en el intermedio de una más larga; para el caso del *Entremés del barbero*, suponemos que se representaba junto con, en medio de la “pastorela” de los Tres Reyes Magos. Aunque el ciclo festivo de la pastorela es un tema que todavía se encuentra en estudio.

La pastorela, junto con el entremés que nos ocupa, terminó su representación hace al menos 50 años. Muchos de quienes participaron en esta fiesta han muerto o no recuerdan mayores detalles de la festividad. Las representaciones dejaron de hacerse, las entrevistas coinciden, por la creciente emigración de la población (sobre todo al país vecino del norte). Ya no

hay recuerdos sobre cómo exactamente y cuándo se representaba el entremés del barbero, tampoco sobre las circunstancias materiales (vestimenta, maquillaje) ni los actores principales (ni la procedencia de los músicos). Sin embargo, se reconoce que había misas y danzas el mismo día. También se hacía uso de pólvora en forma de cohetes y los denominados “castillos”, que son estructuras con diferentes formas y colores de fuegos artificiales.

Propios del teatro español de los siglos XVI y XVII, los entremeses son obras populares y burlescas con carácter festivo y que tienen el objetivo de entretenir al público. Los entremeses ofrecen acercamientos heterodoxos a las sociedades de las que surgen.⁶ Por lo general, son personajes de baja condición social. Como indica Jesús G. Maestro:

El entremés puede delimitarse por una serie de características entre las que nos interesa ahora destacar las siguientes: es un género literario y una forma de espectáculo que se configura y desarrolla al margen de toda preceptiva aristotélica; presenta en su momento una subordinación formal y funcional a una obra dramática más amplia, la comedia, provista de una fábula seria y complicadamente vertebrada; ofrece una nueva concepción de lo cómico, que se manifiesta especialmente en la expresión verbal (diálogos), el dinamismo y la instantaneidad (acciones), y en la pantomima (signos no verbales), de claras afinidades con formas de teatro breve procedentes de Italia (*commedia dell'arte*); otorga prioridad a la representación frente al texto; y constituye una forma de teatro en la que se valora específicamente el sujeto frente a la fábula, es decir, el personaje frente a la acción, al insistir de forma recurrente en todos aquellos elementos que encuentran en el sujeto humano una referencia constitutiva y que pueden reducirse a tres fundamentales: lenguaje, situaciones y tipos, es decir, diálogos, funciones y personajes.⁷

⁶ Ver. María Victoria Reyzábal, *Diccionario de Términos Literarios*, (Madrid: Acento Editorial, 1998), 30.

⁷ Jesús G. Maestro, “Cervantes y el entremés, poética de una comidad

En el caso del *Entremés del barbero*, se observa que efectivamente se trata de un tipo de comedia breve en donde el personaje del negro termina burlándose de dos señores a los que roba y enreda con su ingenio. De esta manera procede como otros muchos entremeses, poniendo el “mundo al revés”, lo que promueve ese espíritu carnavalesco (en el sentido bajtiniano⁸ de la palabra), relacionado con la música y la danza, enmarcado en la gran fiesta.

A decir de Tomás de Híjar Ornelas, las pastorelas (término del siglo XIX) no descienden del teatro de evangelización del siglo XVI, sino que su linaje es del teatro medieval hispánico, decantado por Lucas Fernández, Juan del Encina y Lope de Rueda, traídos y reconstruidos por el teatro misionero de los religiosos jesuitas durante el siglo XVII.⁹ Siguiendo esta idea, habría que buscar entre las obras de estos autores un primitivo texto en el que se basara el entremés que nos ocupa. Primero, con el “creador” del entremés, Lope de Rueda; por supuesto con Cervantes; con Antonio Hurtado de Mendoza; Luis Quiñones de Benavente e incluso con Quevedo.

Dado que el barbero era un personaje conocido sobre todo en el teatro breve y la lirica popular del XVI y el XVII, podría esperarse que exista impresa alguna obra en la que se aparezca la sencilla trama del *Entremés del barbero*. Sin embargo, siguiendo también a Híjar Ornelas,

crítica”, en *XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC)* (coord.), Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (Argamasilla de Alba: Madrid, CIAC), 525. 525-536.

⁸ Decimos el “mundo al revés” en el sentido de una inversión del orden social, en ello lo popular adquiere relevancia y cuestiona la estabilidad del poder dentro de un cierto orden social, en circunstancias concretas. Para atender a lo que nos referimos en el sentido bajtiniano de la palabra carnaval consultar Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, (Madrid: Alianza, 2008).

⁹ Tomás de Híjar Ornelas, *Las pastorelas en Jalisco*, (Guadalajara: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, 2008), 147.

Como en los tiempos de los rapsodas, cuando muy pocos de los actores del teatro popular sabían leer y escribir, el libreto de los coloquios tradicionales de pastores circuló de boca en boca, y en eso consistía su inagotable elasticidad.

Cuando el argumento se pasó a letras de molde, en manuscritos de caligrafía tortuosa y plagada de errores gramaticales, sirvió de referencia, no de texto canónico o definitivo,¹⁰

Aunque hace referencia a las pastorelas, esto aplica para el entremés. Esto puede constatarse en el manuscrito, al menos en el del *Coloquio de los Reyes*, en el que se menciona, al final del manuscrito, que fue “Dictado Por José H. Quiñones y Por mano y Pluma de Andrés Bonilla a 7 de Marzo de 1911. Esta copia se hizo á pedimento de todo el bario de San Pedro y Firmaron los que supieron”¹¹ (Fig. 3). Es decir, se puede esperar que hubiera algún soporte escrito que fue dictado y copiado por los habitantes del Barrio. A este soporte se le podría seguir la pista a partir de las noticias que se tienen de Coloquios similares representados en otras partes de Jalisco, como el famoso *Auto de los Reyes* de Tlaxomulco (cuyas noticias se remontan a 1587).

Sin embargo, tengamos en cuenta que los *mayorales* (los encargados de organizar y presentar el coloquio en la comunidad) también cambiaban, cortaban o agregaban diálogos, incluso en la representación sucedían cambios (o improvisaciones) con mayor o menor éxito que, si eran exitosos, pasaban a formar parte del manuscrito. De tal manera, como Camacho lo comenta, “Los coloquios [entiéndase el entremés también] están, pues, en mutación constante, obedeciendo a los deseos del pueblo que los hereda y representa”.¹²

De manera tal que, en lugar de rastrear el origen del entremés o del circuito por el que habría pasado de mano en

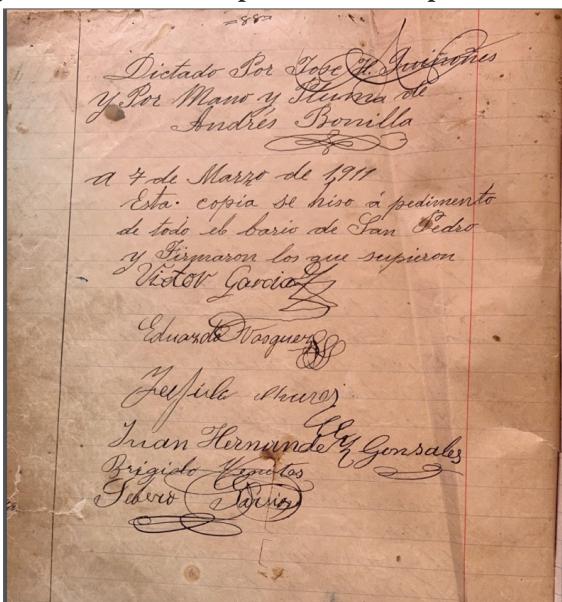
¹⁰ Tomás de Híjar, *Las pastorelas en Jalisco...*, 88.

¹¹ *Coloquio de los Reyes...*, (Huejúcar: Manuscrito, 1911).

¹² Eduardo Camacho Mercado, *Pasar la palabra* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004), 48.

mano, de boca en boca (al menos en este texto) nos sujetaremos a presentar una edición crítica y un primer análisis, si bien breve, del personaje que más llama la atención: el negrito americano.

Figura 3. Firma de los copistas de *El Coloquio de los reyes*



Fuente: Imágenes de archivo propio.

El negrito americano

La trama del entremés es la siguiente: el barbero comienza presentándose, pidiendo disculpas al público por “las faltas” que cometiera, entre sus atributos menciona el saber beber, jugar, pero también bailar y cantar (y pide que le toquen un jarabe, con el que baila y canta). Después se topa con unos “viejos” (que se puede pensar que sean personajes como los vejetes de los entremeses, es decir, hombres adinerados, raboverdes, a veces enfermos, achacosos e incluso impotentes),¹³ y les offre-

¹³ Para ver más acerca del personaje del “vejete” ver Xareni Rangel Guz-

ce cortarles el pelo y la barba, además de untarles ungüentos maravillosos que los harán rejuvenecer; para ello les pide que se desnuden, lo cual resulta en una escena bastante graciosa, y termina robándoles las ropas y todas sus pertenencias. Al final los viejos muelen a palos a un barbero que por ahí pasaba.¹⁴

El *Entremés del barbero* cuenta con las características compartidas que menciona el mismo Asensio: tiene ritmo rápido y no se detiene en digresiones, expone una anécdota ágil y hace uso de historias subyacentes en el colectivo popular. De hecho, cuenta con elementos que pudiéramos considerarlos dentro de la tradición dramática del Siglo de Oro, como justo el pícaro central, aunque con referencias cercanas al contexto de dramatización, como el poblado de Achimec cercano a Huejúcar.¹⁵ Además,

[cuenta con] la corta extensión, floja unidad del entremés, fabricado a veces con remiendos cómicos y que contrata con la secuencia causal y narrativa de la comedia. El entremés es un género inestable, perpetuamente buscando su forma, zigzagueante entre la historieta y la revista, la fantasía y el cuadro de costumbres. Se apoya sin escrúpulos en todas las formas asimilables de divertimento, como el baile, la música, la mascarada.¹⁶

También retrata personajes esquemáticos, simplificados que son los resortes para una acción “débil”, hay tipos cómicos más o menos fijos y ya reconocidos por el público. Además,

mán, “¿De qué te ríes: la máquina cómica de Cervantes en los *entremeses*?”, Tesis de licenciatura en lengua y literaturas hispánicas, (México: UNAM, 2015).

¹⁴ No queda claro si muelen a palos al negro o a otro barbero. Al inicio solamente se mencionan tres personajes, pero no tiene sentido que el negro barbero se quede después de haberlos estafado.

¹⁵ Al mencionar que con el ungüento los hizo de Achimec, el personaje de don Severo juega con algún significado compartido que implicaba ser de ese poblado dentro del municipio de Huejúcar, que ahora por supuesto desconocemos.

¹⁶ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés* (Madrid: Gredos, 1971), 40.

corresponde a lo que Asensio clasificó como entremés de Burla propiamente dicha.¹⁷ Los entremeses de burla escenifican eso: una burla, engaño o estafa. Estas burlas están casi siempre asociadas a lo material: robos de prendas, de dinero, de alimentos... Estos entremeses presentan paralelismos con formas narrativas breves como cuentecillos o narraciones folclóricas. Estos esquemas fueron muy utilizados por Rueda y tienen un esquema muy parecido: preparación, ejecución y desenlace. En este caso, la preparación es cuando el barbero se presenta y ofrece sus servicios; la ejecución es la parte más graciosa, en la que los viejos están desnudos, con los ojos cerrados, siendo desprendidos de sus pertenencias; y el desenlace termina con los viejos vengándose a golpes.

Solamente una breve reflexión acerca del personaje del supuesto barbero: para presentarse, al inicio de la obra, hace un canto de solamente una estrofa que repetirá cuando los viejos le pregunten su profesión y también cuando les esté embauando. El canto, acompañado de música, y por supuesto del baile, dice lo siguiente:

Soy negrito americano
 mi profesión es barbero
 no más los ando tantiando
 a ver a cuántos me llevo
 ahora que me ando pasiando

Luego, ya hablando, comenta:

Se crean de mis fraudes
 toditos la llevarán
 sean parientes o compadres
 de mí no se escaparán
 ni mis queridas comadres...

¹⁷ Asensio clasifica los entremeses cervantinos, pero luego esta clasificación es retomada por Huerta Calvo y de ahí es resumida por Xareni Guzmán.

¿Qué implicaba, para la época, ser un “negrito americano”? Es decir, alguien relacionado al trabajo duro, al esfuerzo, a la esclavitud, pero que había escapado de todo ello. Sergio Fernández sostiene que el pícaro, por fuerza, pertenece a las clases bajas y que es “producto del hambre, de la holganza y de una ansia incontenible de la libertad”.¹⁸ Y justamente de ello da cuenta el personaje del barbero: de una extrema libertad: libertad que había obtenido al zafarse del trabajo y del pertenecer a alguien, libertad para estafar, libertad para bailar y cantar, haciendo lo que le gusta en su “ser nómada”. El personaje se comporta entonces como el conocido arquetípico del pícaro: “cínico, hábil, perezoso, vive al margen de la vida normal de los otros hombres y por ello es despreciado y maltratado frecuentemente sin misericordia”¹⁹.

El *Entremés del barbero* entonces, sería una pieza breve, clásica, del género. Cuenta con personajes no muy bien delineados, pero que se enclavan en los símbolos compartidos por la comunidad. Muestra un lenguaje coloquial y no tiene como objetivo hacer sentencias morales, sino entretenir y divertir a los espectadores, diluyendo las barreras entre los personajes, los actores y el público. El entremés que nos ocupa, por cómico, ofrece una toma de posición hacia lo que se observa, “en la decisión de no tomar en serio las cosas, pero también se trata de un proceso de desvalorización y revalorización que reclama la voluntad del espectador”.²⁰

Características textuales del testimonio y criterios de la edición

En el presente trabajo se realiza una primera edición del *Entremés del Barbero*. Como se ha mencionado, este testimonio

¹⁸ Sergio Fernández, *Ventura y muerte de la picaresca* (Ciudad de México: UNAM-Tesis en Maestría en Literatura Española, 1953), 10.

¹⁹ Sergio Fernández, *Ventura y muerte...*, 11.

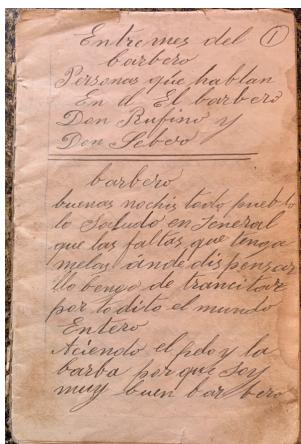
²⁰ Xareni Rangel, “¿De qué te ríes...?”, 117.

se encuentra almacenado junto con el manuscrito *El Coloquio de los Reyes...*, copiado de 1911. Es evidente, tanto por la temática, como por las características dramáticas, que la obra en cuestión al menos se ejecutó en el siglo anterior de su escritura. Además, por las formas estilísticas, es probable que la obra en realidad fuese una extensión difundida en la región, como parte de los procesos de consolidación dramática que, como se ha mencionado, pueden considerarse cuales procesos de larga duración.

Es de suponer que la obra no tiene “autor”, sino copista, como se constata en la Figura 3. De este modo, debe partirse de que el entremés, como en *Coloquio...* en general, es una representación anotada por la “memoria” de los copistas. En este tenor, es importante aclarar que la fijación en el testimonio fue en realidad un ejercicio por recuperar una forma textual dramática, quizás a manera de texto base para una mayordomía de la festividad.

Por otro lado, no es posible indicar que efectivamente los copistas hayan sido los mismos tanto para el *Coloquio de los Reyes...*, como para el *Entremés del Barbero* (Fig. 4). De momento, no es posible indicar una u otra acción.

Figura 4. Portada del *Entremés del Barbero*



Fuente: Archivo propio.

El testimonio *Entremés del Barbero* es un manuscrito en letra “cursiva”-“humanista”. Se encuentra unificado en un cuadernillo en cuarta. Tiene numerados sus folios en la parte superior derecha, son 14 folios, numerados del 1 al 28, verso y recto. Atiende, por lo demás, a las características dramáticas generales, en tanto que incluye cuáles son los personajes y los diversos parlamentos. Sin embargo, no anota ni los números de verso, ni tampoco las expresiones o gestualidades que deban tomar los personajes. Tampoco hace especificaciones de la tramoya o las disposiciones del espacio escénico. Es decir, se trata por tanto de una recuperación “parlamentaria”.

Para la presente edición se han tomado varias decisiones. Cabe señalar que se trata de una primera recuperación, en aras de que pueda fundamentar otros trabajos e investigaciones. El objetivo es por tanto difundir la obra para un público universitario. Los criterios son los siguientes:

1. Se fijó el texto respetando el “aroma” de la obra dramática, en el entendido de que se trata de un testimonio que se enfatiza en los parlamentos y su fórmula lírica.
2. De este modo, se modernizó la acentuación, la puntuación, el uso de mayúsculas y la ortografía, no obstante, se respetaron los términos o palabras al final de cada verso, si acaso hubiese conflicto con la rima.
3. Se incluyó en versales el nombre de actor en su parlamento superior.
4. Se incluye en itálicas el acto o acción que el personaje deba hacer antes del parlamento.
5. Se respetaron los arcaísmos que estuviesen vigentes por el *Diccionario de la lengua* de la Real Academia Española.
6. Se integraron en la parte derecha el número de verso en conjunto de “5”.
7. Cuando hubo una reconstrucción del texto o añadido, se incluyó entre corchetes.
8. Se anotaron algunas palabras o conceptos del *Diccionario de la lengua* y el *Diccionario de Autoridades*.

Edición del Entremés

ENTREMÉS DEL BARBERO

Personas que hablan en él

EL BARBERO

DON RUFINO *y*

DON SEVERO

EL BARBERO

Buenas noches a todo el pueblo
lo saludo en general
que las faltas que [yo] tenga
me las han de dispensar.

Yo vengo de transitar
por lo todito el mundo entero
haciendo el pelo y la barba
porque soy muy buen barbero.
En donde quiera que yo he estado
muchá fama he tenido.

5

10

Me levanto de mañana
y me voy a trabajar
dinero lo sé ganar,
pero como soy un
hombre tan desperdiciado
mi trabajo no he logrado
ni lo he sabido lograr.

15

Sé beber y sé jugar,
sé bailar y sé cantar,
y para que lo vean que es cierto 20
tóqueme, Señor maestro,
un jarabito al barbero...

Baila y canta

Canta

EL BARBERO

Soy negrito americano
mi profesión es barbero
no más los ando tanteando 25
a ver a cuántos me llevo
ahora que me ando paseando.

Habla

Soy negrito americano
mi profesión es barbero
no más los ando tanteando 30
a ver a cuántos me llevo
ahora que me ando paseando...

Los que se crean de mis fraudes
toditos la llevarán.
Sean parientes o compadres, 35
de mí no se escaparán,
ni mis queridas comadres...

Habla con los viejos

Buenas noches, mis patrones,
se hallan con salud cumplida,
servirles a mis Señores...

40

Habla Rufino

Amigo, disimula
la pregunta en la ocasión
decirnos su profesión
y lo podremos ocupar...

DON SEVERO

Amiguito, diga usté
el arte que usté profesa,
y yo también con llaneza
en algo le serviré.

45

EL BARBERO

Señores, les cantaré una canción,
donde se halla en relación
mi nombre, oficio
y honores...

50

Canta

Soy negrito americano
mi profesión es barbero,

no más los ando tanteando 55
a ver a cuántos me llevo
ahora que me ando paseando.

DON RUFINO

Conque usted es americano,
y su profesión barbero,
pues yo Rufino me llamo, 60
y Severo, mi compañero.
Y decíamos con empeño
el lograr hoy la ocasión
de que nos quite un mellón
de años que manifestamos,
pues aquí en el [puesto] estamos 65
haga usted la operación.

DON SEVERO

Dice muy bien don Rufino,
asiente muy bien sus navajas,
no quede ni migajas 70
de este viejo *funfurino* (sic.),
que quede mi rostro fino
como un niño de quince años
renovado por sus manos
quedaré buen mozo y fino 75
en unión de don Rufino,
vamos pues al hecho, vamos...

EL BARBERO

Está muy bien, señores,
al momento
voy a traer mi modo
de trabajar.

80

Se va

Cantan los viejos

¡Oh!, qué dicha de volver
a nuestra primera edad,
quien lo dude, lo verá;
aunque no es cosa
de creer cárguese, cárguese,
pues don Rufino
qué tristeza ni que nada
también de gusto cantamos
no porque estamos borrachos,
tan solo porque logramos
el ir a quedar muchachos.

85

90

Habla RUFINO

Qué dicha tan placentera
la que hoy vamos a lograr
el quedar como luna
acabada de llenar...

95

DON SEVERO

Eso mismo que usted dice
eso mismo digo yo
el quedar como un lucero
y más hermoso que el sol.
Vamos pues tomando asiento
mientras que viene el barbero
con chino, navaja y ungüentos...

100

DON RUFINO

¡Ah!, con gusto infinito
mientras que viene el negrito...

105

Los dos

Pues qué se había hecho,
Señor maistrito,
Pues qué se había hecho...

BARBERO

Pues, Señores,
el motivo de mi tardanza
[es] que en las boticas
no hallaba
el bálsamo tariguibo (sic.)
que con este a mi destino

110

me aumenta mi trabajar, 115
pero les voy a avisar
que este bálsamo atractivo
en cayendo en el vestido
le suele despedazar,
lo mismo llega a causar 120
cuando éste cae en los ojos
al momento ciegos, locos
trémulos¹ peores
que si fueran burros
de aquellos malos y flojos...
por eso es muy necesario 125
de que aprieten muy bien los ojos...

DON RUFINO

Pues yo los apretaré
con toditito mi aliento
que no me haga usted jumento² 130
porque ¿qué pareceré?

También me despojaré
de toditito mi traje
porque no se despedace
con este atractivo ungüento. 135

Mi dinero ni lo cuento
en la chaqueta lo dejo,

¹ DRAE. “Que tiembla”.

² DRAE. “Asno”.

las onzas en el chaleco
todito aquí lo dejaré
que cumplida nuestra barba 140
muy cabal lo encontraré.

DON SEVERO

Pues eso mismo que usted dice,
eso mismo digo yo,
también me despojaré
por fuerza a que reúno; 145
dieciocho onzas traigo
yo todito aquí dejaré
que cumplida nuestra barba
muy cabal lo encontraré.

DON RUFINO

Pues yo por aquí 150
pongo mi asiento

DON SEVERO

Pues yo volteado
para acá...

DON RUFINO

Yo con la cara
para acá... 155

DON SEVERO

Yo me volteo con
la cara para allá...

DON RUFINO

Yo delante de
ustedé...

DON SEVERO

Primero me la hace a mí...

160

DON RUFINO

No, señor, primero a mí...

DON SEVERO

Primero a mí, Señor barbero

Habla El BARBERO

Hágase visto qué balallas (sic.)
ya me duelen las mejillas
vayan poniendo sus sillas
y déjense de tarugadas,
que yo pierdo de ganar
de dinero un millón...

165

Hablan los viejos

Pero no se incomode,
Señor maistrito, 170
que ya estamos como pal pleito.

EL BARBERO

Está muy bien, mis Señores,
pues con gusto placentero
los empiezo a remozar
pero para empezar a trabajar, 175
maestro, tóqueme el barbero.

Canta el barbero

Adiós porque
ya me voy, me voy
para Compostela³
y siempre echando la pela 180
que para eso soy pulido...

Los dos viejos

Ja... ja... ja...

³ DRAE. Se refiere a la ciudad “Santiago de Compostela”, en la península Ibérica.

DON RUFINO

¡Qué bonito canta
el maestro amiguito!

DON SEVERO

La verdad 185
me está gustando
nunca me habían hecho
la barba
que me estuvieran
cantando. 190

EL BARBERO

Canta

Ya con ésta me despido,
adiós porque ya me voy,
tal vez dirán que aquí estoy
y sólo Dios sabe hasta cuándo.

Se va y se lleva los vestidos de los viejos

DON RUFINO

¡Qué bonito canta el 195
maestro amiguito!
Don Severo, la verdad

me está gustando,
prevéngase usted el espejuelo⁴
a ver qué tal nos dejó.

200

DON SEVERO

Sí, que no nos haga bagres.⁵
No sea nos vaya a dejar
unas chicas
y otras grandes.

DON RUFINO

Ándelete, Señor maistrito (sic.)
que ya mi barba se secó
y ya estoy temblando
de frío.

DON SEVERO

Yo estoy titiritando,
pero caramba
¡qué buen mozo estoy quedando!

210

⁴ *DRAE*. “Yeso cristalizado en láminas brillantes.”

⁵ *NTLLE*. Academia 1914. “Pez de orden de los malacopterigios abdominales, de cuatro a ocho decímetros de longitud, abundante en la mayor parte de los ríos de América, sin escamas, pardo por los lados y blanquecino por el vientre, de cabeza muy grande, hocico obtuso, y con barbillas. Su carne es amarillenta, sabrosa y con espinas”.

DON RUFINO

Hombre, amigo don Severo
¿qué no está
con uste el maestro
barbero?

215

DON SEVERO

No mucho ha
que conmigo ya no está,
hombre, amigo don Rufino,
¿qué no está con ustedé
el malino⁶?

220

DON RUFINO

Hombre, amigo don Severo
me ha dado en el corazón,
que el negrito picarón
nos dio atole con el dedo.

Tal cosa reciento yo
quién sabe si nos robó
este grandísimo tal.

225

DON SEVERO

Hombre, amigo don Rufino,
no tal,

⁶ *NTLLE*. Diccionario de Covarrubias, 1611. “Vale mal intencionado, mal acondicionado, áspero, y escabroso.” ² *DRAE*. “Asno”.

de su ungüento fuerte 230
que nos hizo de Achimeque⁷
con cuanto pudo abarcar...

DON RUFINO

Pues ahora
quedaremos ciegos,
amiguito don Severo. 235

DON SEVERO

Pues, amigo, abra
usté los ojos.

DON RUFINO

No, amigo, yo no quero
cegar...

DON SEVERO

Pues ni yo tampoco quero, 240
pues les daré una abiertita,
pero los vuelvo
a cerrar...

⁷ El poblado de Achimec se encuentra dentro del municipio de Huejúcar. Es probable que esta palabra haya sido adaptada, para la configuración de la obra en cuestión.

DON RUFINO

No, amigo, pues
¿si ya de abiertos
los abrimos
para jamás?

245

DON SEVERO

Pues yo ya les di
una abiertita...

DON RUFINO

Pues yo también
ya les di una
abiertita...

250

DON SEVERO

Pues yo ya los abrí
de a tiro...

DON RUFINO

Pues yo también ya
los abrí.

255

*Se miran uno al otro
sigue*

Hombre, amigo don Severo,
¿pues qué tiene
usted en la cara?

DON SEVERO

Pues lo mismo 260
que usted tiene,
que la tenemos tiznada.

DON RUFINO *asustado*

¿Y nuestras prendas,
amigo?

DON SEVERO

Pues se las llevó 265
el indino... (sic.)

Cantan los dos y bailan

También el perdido baila
cuando ve que no hay remedio
cárguese, cárguese pues,
don Rufino, 270
qué tristeza ni que nada...

Siguen

Digamos en alta voz
qué suerte nos ha tocado
el que nos haigan robado
¡sea por el amor de Dios!

275

Aparece el BARBERO

Buenas noches,
mis Señores,
pero ¿qué [es] lo que sucedió?

Los dos Viejos

Amiguito, ¿no encontró
a un negrito barbero
que aquí vino y nos robó
a mí y a mi compañero?

280

EL BARBERO

Ja ja ja,
de risa me caigo yo,
de verlos tan buenos mozos
que el negrito los dejó...

285

Los dos viejos

Después del negro maligno
callo por contados pasos...

EL BARBERO

Ja ja ja,
hagan como sean gustosos, 290
de risa me caigo yo,
ja ja ja...

Los dos viejos

Deje de estarse burlando,
que así suceden los casos
si no quiere que se acabe 295
esta historia con porrazos...

EL BARBERO

Ja ja ja,
de risa me caigo yo,
de verlos tan buenos mozos
que el negrito los dejó... 300

Los dos viejos

Después del negro malino
callo por contados pasos,

tenga pues para su camino,
llévese aquí estos porrazos...

Lo agarran los dos a golpes

FIN

Referencias

- Asencio, Eugenio. *Itinerario del Entremés*. Madrid: Gredos, 1971.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2008.
- Camacho Mercado, Eduardo. *Pasar la palabra. La pastorela de Ayotitlán*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2004.
- DRAE, <https://www.rae.es/> (consulta 29/05/2025).
- Fernández, Sergio. *Ventura y muerte de la picaresca*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Tesis de Maestría en Literatura Española, 1953.
- Gobierno del Estado de Jalisco, “Capilla de San Pedro”, Gobierno del Estado de Jalisco, <https://huejucar.jalisco.gob.mx/turismo/capillas-tur> (consulta 29/05/2025)
- González Maestro, Jesús. “Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica”. En *XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC)*, coordinado por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, 525-536. Argamasilla de Alba: Madrid, CIAC.
- Herrejón, Carlos, “Tradición. Esbozo de algunos conceptos”, *Relaciones*, XV, 59 (1994): 135-149.
- Híjar Ornelas, Tomás de. *Las pastorelas en Jalisco. Antecedentes, desarrollo y pervivencia de los coloquios de pastores en el Occidente de México*. Guadalajara: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, 2008.
- NTLLE, <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0> (consulta 29/05/2025).

Rangel Guzmán, Xareni. *¿De qué te ríes? La máquina cómica de Cervantes en los entremeses*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, 2015.

Reyzábal, María Victoria. *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid: Acento Editorial, 1998.

UNESCO, “El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”, <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n> (consultado en 29/05/2025).

LA PERCEPCIÓN DE LA OTREDAD EN LAS ORQUESTAS TÍPICAS FEMENINAS DEL PORFIRIATO

Sonia Medrano Ruiz

Escuela Estatal de Conservación y Restauración “Refugio Reyes”.

Universidad Autónoma de Zacatecas

“El pensamiento... es dialogante... necesita de un ‘yo’ y un ‘tú’, que siempre se establece dentro de un horizonte de un ‘nosotros’...porque todos...han ido colaborando en la constitución del mundo de la cultura”

Enrique Dussel.¹

El presente ensayo tiene la finalidad de analizar el significado de la otredad² en el caso específico de dos orquestas típicas, una del interior y otra de la capital mexicana, mismas que se vieron envueltas en una competencia por obtener la distinción de representar el arte musical mexicano en la Exposición Colombina de Chicago en 1893. A través de bibliografía y notas periodísticas, observaremos el contexto histórico, las nuevas ideas que circularon en la época, sin soslayar las diferencias del entorno en el que ambas agrupaciones surgieron y se desarrollaron; conoceremos su repertorio, imagen, estilo,

¹ Enrique Dussel, *América Latina: Dependencia y Liberación*, (Argentina: Ediciones Fernando García C., 1964),74.

² Nota: Otredad.- Condición de ser otro. Ver en DRAE, consultado el 05 de enero de 2024. <https://dle.rae.es/otredad?m=form>

así como la respuesta del público. De igual forma, destacamos el soporte de figuras liberales que estuvieron detrás de ellas apoyándolas para lograr su objetivo de proyectar el trabajo artístico de la mujer en un escenario internacional.

Hacia las primeras décadas del siglo XX, diversos filósofos plantearon teorías basadas en la fenomenología³ y en la ética,⁴ tal es el caso de Emmanuel Lévinas quien expuso la necesidad de “partir de la relación concreta entre un yo y un mundo”⁵ para entender el juego de poderes en la sociedad y para repensar el humanismo helénico, cambiando la mirada y centrando la atención en el *otro* y no en el *ego*. “El hombre no es un sujeto cerrado en sí mismo y autosuficiente, sino un ser abierto a la alteridad, constituido por dicha alteridad, e infinitamente responsable del otro”,⁶ por lo tanto era crucial tener conciencia del *otro* para corroborar la existencia misma del *yo*. Recordemos que estas reflexiones surgieron ante la intolerancia racial y las luchas de poder que han detonado las guerras mundiales. Por su parte Martin Buber refiriéndose a la alteridad expresó: “es el momento en que se establece una relación yo-tú, ese momento en que se produce un impacto emocional en nosotros que hace que esa persona...tenga un valor especial”.⁷

³ Nota: “Fenomenología.- Ciencia de los fenómenos, estudia las estructuras que reciben y dan forma a la experiencia subjetiva, así como las diversas operaciones que están en juego en el darse de los fenómenos y su recepción por parte de la conciencia”. Ver en *Concepto*. Consultada el 4 de febrero de 2024. Fuente: <https://concepto.de/fenomenologia/#ixzz8RXzJOWgz>

⁴ Nota: Ética.- Conjunto de normas morales que rigen la conducta de la persona en cualquier ámbito de la vida. Fuente: DRAE, consultado el 4 de febrero de 2024. En: <https://dle.rae.es/%C3%A9tica#H3y8Ijj>

⁵ Emmanuel Lévinas, *Totalidad e Infinito* (Salamanca: Editorial Sigueme, 1977), 61.

⁶ Ver en: Julia Urabayen. *Emmanuel Lévinas. Reflexiones sobre la vida del humanista*. PDF. Revisado el 20 de enero de 2024. En: <https://www.philosophica.info/voces/levinas/Levinas.html>

⁷ Martin Buber, *El camino del hombre* (México: Editorial José de Olañeta, 2014), 89.

Y en la vida cotidiana ¿Por qué nos impacta saber de la existencia del otro? Pienso que es perfectamente normal que se active un mecanismo de defensa para buscar en las personas que recién conocemos, puntos de diferencia y convergencia; más aún, es imposible evitar el conflicto que nos provoca el saber que esas otras personas practican las mismas actividades, labores o disciplinas; eso indudablemente nos lleva a cuestionarnos sobre la aportación real, originalidad y trascendencia de nuestros actos, de nuestra cultura e identidad y tratar de posicionarnos en un lugar superior.

La otredad americana

Dussel denunció que la historia de América siempre ha estado supeditada al *eurocentrismo* y como solución propuso tomar conciencia de la *otredad* para “personalizarnos como cultura para socializarnos como civilización”.⁸ Esto nos recuerda la guerra de ideas suscitada entre liberales y conservadores que surgió en la sociedad decimonónica, al saberse amenazada ante la inminente globalización propiciada por los medios de comunicación y en 1892, con motivo de la conmemoración del cuarto centenario del encuentro de dos mundos, la reflexión de los intelectuales mexicanos partió justamente de la discusión que Dussel entablaría en el futuro para el Cono Sur, en esa necesidad de repensar la historia en aras de establecer la equidad entre el «viejo» y «nuevo» mundo como leemos:

La historia de esos cuatrocientos años es de sangre, de tiranía de crímenes, de ambiciones innobles y de usurpaciones injustificadas; pero también es de heroicidad, de patriotismo, de grandeza y de progreso. Muchos héroes [...] han dado libertad a los hijos de América e independencia al Nuevo Continente

⁸ Enrique Dussel, *Hipótesis para el Estudio de Latinoamérica en la Historia Universal* (Resistencia, Argentina: Universidad Nacional del Nordeste, 1967), 81.

y sin dejar de comprender las ventajas del descubrimiento... han reivindicado el derecho de propiedad y establecido la confraternidad con todos los pueblos civilizados, estableciendo equilibrio en ambos mundos.⁹

Salta a la vista el acto reflexivo sobre lo propio y lo ajeno, partiendo del primer contacto entre los *unos* que eran «españoles» y los *otros*, los «nativos americanos», observamos la *otredad* sustentada en dos elementos «poder» *versus* «sometimiento», el poderoso subordina al débil. No obstante, en el discurso se exalta la libertad conquistada por los pueblos americanos y, ante todo, la recuperación y dominio del territorio. En el imaginario colectivo, se gestaba un equilibrio entre ambos mundos que marchaban con un objetivo común, incorporarse al mundo del progreso armónicamente. Ya no se puntualizó el conflicto de la conquista sino el encuentro de *los unos* con *los otros*, sin duda apreciamos la reivindicación del *status* de la raza americana en un mundo tendiente a la «globalización» provocada por el capitalismo y por los inventos que aceleraban las comunicaciones, a través del telégrafo, teléfono, ferrocarriles y barcos de vapor.

En este período los modelos de desarrollo en los ámbitos económico, educativo y político-social a imitar, continuaron siendo del viejo mundo y lo vanguardista fue, que la cultura y las tradiciones jugaron un papel elemental para mostrar la «alteridad» de un continente que pretendía gritar a los cuatro vientos su conquista de la libertad. La Exposición debía comenzar el 1º de mayo y concluir el 31 de octubre de 1893, y para ello el Congreso de los Estados Unidos convocó a «todas las naciones civilizadas del globo», y la República Mexicana como invitada hizo extensiva la invitación a la sociedad para «presentar en el extranjero los progresos...y buscarle nuevos centros de consumo á nuestros ricos y variados productos naturales»¹⁰ por tal motivo fue nombrada una comisión or-

⁹ *La Convención Radical Obrera*, 12 de octubre de 1892, pp. 1 y 2.

¹⁰ *Ibid.*

ganizadora de la delegación representativa, y la sección I, correspondiente al Departamento de Artes liberales, Educación, Literatura, Ingeniería, Obras Públicas, Música y Dramática, recayó en Fernando Ferrari Pérez, quien publicó una invitación abierta en los principales diarios de circulación nacional, junto con el reglamento y memorándum de requerimientos para los participantes.

Una mirada al interior del salón porfiriano

Atisbando tras las ventanas de las casonas, Pilar Gonzalbo señaló que el arte era un complemento en la vida cotidiana inclusive desde las postrimerías del virreinato en México, “gracia y desenvoltura [...] agilidad y ritmo en los bailes, amenidad en la conversación y alguna habilidad musical constituían los elementos de una buena educación en las jóvenes aristócratas”.¹¹ En el porfiriato, la libertad de asociación favoreció el nacimiento de sociedades informales como logias, salones tertulianos, clubes de lectura y deportivos, en donde las ideas liberales cobraban adeptos propiciando cambios en la mentalidad cultural, cabe decir que en cualquiera de estos espacios, la música era omnipresente al igual que en las sociabilidades formales como la escuela o la iglesia.

La musicóloga norteamericana Candace Bailey, explicó que en la Unión Americana en el siglo XIX, las mujeres jóvenes de estratos sociales medios y bajos utilizaron sus conocimientos musicales para disfrazar su estatus social, inclusive para escalar hacia círculos superiores en virtud de que el talento las colocaban en un nivel de educación, cultura y gentiliza mayor.¹² Los recintos que favorecieron al desenvolvimiento en las artes mu-

¹¹ Pilar Gonzalbo, *La educación de la mujer en la Nueva España*, (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública/El Caballito, 1985), 115.

¹² Candace Bailey, *Unbinding gentility. Women making music in the nineteenth century south*, (Champaign Illinois, EUA: University of Illinois/press Urbana, Chicago and Springfield, 2021), 22.

sicales fueron el teatro pero sobre todo *el salón*, espacio ideal no sólo para interpretar la obra de grandes autores, sino también para mostrar al auditorio sus propias composiciones.¹³

En el México porfiriano se publicaron catálogos con una enorme producción de nuevos autores, destacando Ángela Peñalta, Emilia Mallet, Delfina Mancera, María Fajardo entre muchas otras, que saltaron a la fama por haber enviado sus obras a diversas ferias mundiales. Bailey dijo que la música fue parte del “capital cultural”¹⁴ y propició una cadena de cambios sociales y agregó que eso no hubiese sido posible sin las mentes cultas y abiertas de sus profesores y se preguntó “de dónde vinieron, cuáles eran sus círculos sociales y qué los calificaba para enseñar a una gama tan amplia de mujeres jóvenes”,¹⁵ al parecer, en México como en Estados Unidos, los instructores dejaron de lado sus prejuicios para transmitir sus conocimientos a las damas de todos los estratos sociales, propiciando cambios de ideas y promoviendo nuevas sociabilidades femeninas¹⁶ que transformaron el entorno.

La mujer concertista, un gran salto para la sociedad

La primera orquesta típica femenina del país surgió en Zacatecas en el año de 1889 y nos preguntamos ¿Las filarmónicas y sus directivos eran conscientes de la trascendencia de una agrupación de esa naturaleza? Considero que sí pretendían provocar una reacción en la sociedad puesto que leemos “Ge-

¹³ Candace Bailey. *Unbinding gentility...*, p. 23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵ *Ibid.*, p. 108. Texto original: “key questions for interpreting music in the United States during the nineteenth century deal with the teachers rather than the pupils: where did they come from, what were their perceived social circles, and what qualified them to teach such a vast social array of the South’s young women? Tradujo Irma Saucedo.

¹⁶ Jewel A. Smith, *Transforming Women’s Education Liberal Arts and Music in Female Seminaries* (Chicago, Illinois USA: University of Illinois Press Urbana, Chicago and Springfield, 2019), 22.

naro [...] se ocupa de organizar otra del sexo bello, y que [...] cuenta ya con veinte alumnas [...] que mucho va a decir en cuanto á la cultura é ilustración del bello sexo zacatecano [...].¹⁷ Inferimos que ya existía en la ciudad una típica masculina y que los mismos integrantes, organizaron *otra* con mujeres “bastante aprovechadas”, cuya primera intención, fue brindarles una opción de aprendizaje musical inexistente para el sexo femenino y la segunda, promover su contratación para amenizar eventos sociales. No debemos soslayar que ambas fueron creadas a imagen y semejanza de la Orquesta Típica Mexicana del italiano Carlos Curti y que nacieron cuando él vino a dirigir la banda municipal.

Refrendando los antecedentes leemos una carta de Luis G. Ledesma en la que afirmó que fue Codina quien tuvo la habilidad de “arreglar una orquesta...bajo el mismo sistema que adoptó el maestro Curti [...] a la cual dio el nombre de Típica Zacatecana”.¹⁸ Analizando ésta nueva sociabilidad musical a la distancia, cobran mayor relevancia las ideas de Enrique Dussel sobre la otredad al decir “El pensamiento [...] es dialogante [...] necesita de un ‘yo’ y un ‘tu’, que siempre se establece dentro de un horizonte de un ‘nosotros’...porque todos...han ido colaborando en la constitución del mundo de la cultura”.¹⁹ Y en esa construcción de un nuevo orden cultural propiciado por la incipiente industrialización, surgieron espacios laborales que paulatinamente ocuparon las mujeres, y junto con ello se abrió un abanico de posibilidades para la educación femenina, sin embargo, se suscitaron opiniones encontradas tras su incorporación al trabajo asalariado, no tanto en el arte como veremos adelante, pero sí cuando incursionaron como obreras en fábricas y maquiladoras.

¹⁷ *Crónica Municipal*, Zacatecas, 7 de febrero de 1889, p. 3.

¹⁸ Luis G. Ledesma, carta publicada en *Diario del Hogar*, Ciudad de México, 3 de septiembre de 1892, p. 2.

¹⁹ Enrique Dussel, *América Latina: Dependencia...*, 74.

Preguntémonos ahora ¿Cuáles eran las fuentes de las ideas de emancipación y libertad femenina? Uno de los periódicos más conocidos de la época era *El Álbum de la mujer*, en cuyas páginas encontramos plasmadas la opinión de las señoras Gimeno de Flaquer, De Acuña y otras damas, que firmando con seudónimos exponían que la vanidad y egoísmo del hombre se oponía al triunfo del ideal de la mujer, que ya desde entonces pugnaba por la igualdad en el salario y por oportunidades de trabajo para ella. Un ejemplo es el artículo de I. de la M., quien denunció abiertamente que muchos obreros derrochaban en las cantinas el pago semanal llegando a casa con las manos vacías. Consideraba un sarcasmo que los gobiernos hablasen de *civilización y progreso*, cuando las obreras eran explotadas laboralmente y mal retribuidas económicamente en relación con el género masculino. Argumentó también “bastaría que el hombre recordara que mejorando la condición material de la mujer, no pierde ninguno de sus derechos, sino que por el contrario, se engrandece y allana los obstáculos que un día pueden interceptar el vacilante y fatigoso paso de su hermana, de su esposa y aún de sus hijas”.²⁰ Denunció abiertamente los conflictos que enfrentaban las viudas que se convertían en cabeza de familia y quedaban sin sustento y con muchas bocas que alimentar. La solución según I. M., radicaba en abrir espacios de trabajo y como consecuencia:

[...] mejorarían las condiciones del pueblo, del cual es el alma la mujer [...] Ensanchad su esfera de acción, remunerad debidamente su trabajo; así la engrandeceréis, le daréis la idea justa de su propio valer, y si un día la desgracia abruma á las familias con su peso, la mujer tendrá elementos para hacer frente a ella [...] Podrá mantener a sus hijos, valiéndose del preciado recurso de un trabajo bien remunerado y amparada por la ley.²¹

²⁰ *El Álbum de la mujer*, 8 de febrero de 1885, p. 4.

²¹ *Ibidem*.

Por su parte la directora de ese diario criticó las ideas de Augusto Comte, quien afirmaba desde su doctrina positivista “El sexo femenino está llamado á la obediencia, por ser el sexo afectivo [...] la biología comparada demuestra claramente que [...] está constituido en una especie de infancia eterna”,²² agregando que, por lo tanto, en caso de desamparo, debía ser protegida por sus familiares y confinada a la vida privada. La señora Gimeno de Flaquer cuestionó esa filosofía, expresando que le parecía extraño que un sabio matemático, historiador, astrónomo y maestro, abrigase “ideas tan retrógradas respecto á la mujer, ideas que sólo los hombres más oscurantistas pueden admitir. Estas palabras encierran bajo una bella forma la nulificación de la mujer, pues le prohíben toda participación en la industria, en el comercio y hasta en el arte”,²³ añadió que Comte condenaba a la mujer a posicionarse en un lugar subalterno en la ciencia, en la sociedad, en la familia y que si, según él, su papel principal radicaba en ejercer influencia moral en sus descendientes, caía en una contradicción al condenarla a la pasividad absoluta, al servilismo, a la dependencia masculina y manteniéndola ajena al mundo exterior, desconociendo los ideales del progreso y los deberes sociales de los individuos. Para ella era crucial un cambio de mentalidad y explicó “La mujer no quiere depender más que del trabajo, porque el trabajo es la única dependencia que no hiere la dignidad, la única dependencia que no envilece”.²⁴ Como ella, otros hombres abogaban por instruir a la mujer en virtud de que es la primera educadora de los futuros ciudadanos. Leemos entre líneas la lucha por la apertura de espacios laborales para ellas.

La Ley de Instrucción de 1868 sentó las bases para la apertura de la Escuela Secundaria para Personas del Sexo Femenino, fue el intelectual Gabino Barreda quien a manera de justificación denunció “la descuidada y fatal educación que hasta

²² *El Álbum de la mujer*, 2 de agosto de 1885, p. 2.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

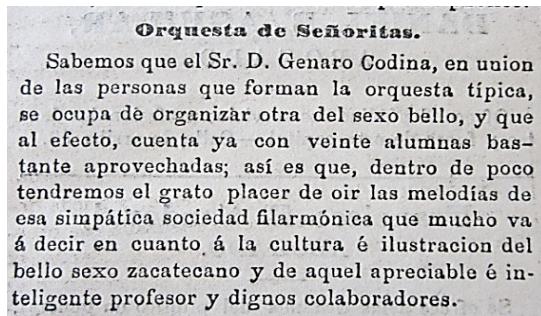
aquí se ha dado a la mujer; de quien forzosamente recibimos nuestras primeras nociones del mundo y del hombre”,²⁵ Lourdes Alvarado añadió que “la educación científica llevaría a la mujer a abordar los hechos de la vida cotidiana de manera objetiva y racional”.²⁶ Personajes como Barreda, Genaro García, Alfredo Bablot, Juan de Dios Peza, y para el caso de Zacatecas, Jesús Aréchiga, Genaro Codina, Luis G. Ledesma, Fernando Villalpando, entre otros, apoyaron esas iniciativas para el desarrollo femenino en materia educativa y cultural.

¿En el ámbito artístico existieron los mismos conflictos? Considero que para las mujeres de élite fue más fácil ingresar en el mundo del arte que para las de clase baja, en virtud de que para las primeras, era parte de su formación integral, mientras que para las *otras*, era imposible pagar institutrices o una colegiatura, no obstante, la ley de instrucción mencionada abrió nuevas oportunidades. Las escuelas públicas de instrucción elemental, hospicios de artes y oficios, pero sobre todo las de educación superior, normales y conservatorios, ofertaron la figura de *alumna supernumeraria* en las materias de dibujo y música, sin que eso implicara estar inscrita en la institución y llevar la carga curricular reglamentaria, naturalmente esa modalidad implicaba no recibir ninguna distinción o diploma.

El siguiente anuncio nos da la certeza de que la novel agrupación femenina fue conformada como una sociedad filarmónica, encabezada quizá por hijas, hermanas o familiares de músicos. Los directores fueron los hermanos Primitivo y Eliseo Calero y entre esas veinte alumnas destacan los nombres de sus hermanas Jovita y Manuela, bien pudieron haber conformado un cuarteto de cuerdas para amenizar las tardes de tertulia y después abrir las oportunidades para enseñar a más compañeras.

²⁵ María de Lourdes Alvarado, *La Educación “superior” femenina en el México del siglo XIX. Demanda social y reto gubernamental* (México: UNAM/Plaza Valdés, 2004), 150.

²⁶ *Ibid.*, pp. 150-151.



Crónica Municipal, Zacatecas, 7 de febrero de 1889, p. 3.

Por Ledesma sabemos que se trató de una iniciativa de particulares, es decir, no pertenecían a ninguna institución en virtud de que los ensayos se hacían en el hogar de dicha familia y que se trataba de aficionadas que estaban aprendiendo a hacer música y que su antecedente directo fue la orquesta típica masculina. Tal pareciera que rápidamente se instauró en el gusto de los zacatecanos que hubo necesidad de crear la *otra*, y nótese que ambas surgieron durante y después de la estancia de dos años de Carlos Curti y de su hermano Juan en Zacatecas.

Pero, ¿qué implicó ser una mujer filarmónica en esa época en el interior de la república? Los antecedentes de la expresión musical femenina provienen del salón tertuliano y considero que poco a poco traspasaron el límite íntimo del hogar para acudir a festividades en casas de amigos y después quizá a eventos cívicos, a fiestas y bailes privados. Aquí la percepción de Luis G. Ledesma en cuanto al espacio de trabajo que era “la casa de D. Primitivo y D. Eliseo Calero, director el primero y subdirector el segundo de la orquesta de señoritas [...] La casa es humilde como lo son los propietarios...lo pequeño del salón no proporcionaba la holgura que deberían tener los ejecutantes, para no estorbase los unos a los otros”.²⁷ En la época era común la muestra de

²⁷ *Diario del Hogar*, 3 de septiembre de 1892, p. 2.

avances académicos en sociedad, los exámenes eran públicos “constituían la delicia de la sociedad zacatecana, porque á la inocencia [...] se adunaban la frescura de las voces y el encanto de la música”.²⁸ Otros testimonios de veladas cívicas y literarias, refrendan el ambiente tertuliano en que hombres y mujeres, niños y niñas mostraron sus destrezas y virtuosismo en oratoria, poesía, drama y música. Sin embargo, nunca se había creado una orquesta de mujeres instrumentistas y mucho menos se pensó que saldrían en una gira de conciertos, esto sorprendió incluso en el extranjero pues como lo dijo un periodista texano “Sabemos lo raro que es, que las damas mexicanas muestren sus capacidades haciendo apariciones públicas, esto por el celo con que las mujeres latinas guardan sus tradiciones y costumbres”,²⁹ por tal motivo hizo hinca-pié en que asistieran al gran concierto de la Orquesta Típica Zacatecana de Señoritas, que hicieron escala en distintos estados del vecino país, en su ruta rumbo a la Exposición de Chicago. Ledesma con su testimonio, nos ayuda a entender cómo se desarrolló uno de sus ensayos y aporta datos de las sonoridades que percibió:

Sabía de antemano, que las aficionadas pertenecían a la más humilde clase social; que vivían de su trabajo asiduo; que solo estudiaban cuando sus ocupaciones domésticas o el desempeño de las labores ajenas les dejaba un rato de descanso [...] Apenas daba crédito a mis oídos, me hacía violencia para vencerme de que aquellas señoritas [...] eran las que de una manera uniforme, correcta y unísona, tañían los bandolones primeros y segundos, los salterios y los bajos. El arpa de pedales, los violines y violoncellos, la flauta, la viola, no discrepan un ápice ni en tiempo ni en tono con los demás instrumentos y todos ellos formaban un conjunto positivamente admirable.³⁰

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *The Evening News*, Waco, Texas, August 26, 1893, p.6.

³⁰ *Diario del Hogar*, 3 de septiembre de 1892, p. 2.

También aclaró que sus instrumentos no eran de buena calidad y que el gobernador Aréchiga les costeó vestuario y calzado para sus presentaciones y se había comprometido a mejorar el instrumental, porque incluso el arpa no era de ellas, era de Juan Curti, quien viendo la destreza y talento de las niñas, decidió prestárselas. Muchas fueron las dificultades que atravesaron las integrantes de ésta orquesta en el interior del país, en donde no existía un conservatorio de música ni academias especializadas, sin embargo, los hermanos Calero inconscientes de lo trascendental que en un futuro sería éste acto, lograron difundir un modelo de aprender la música en Zacatecas, ya no a través de las bandas que estaban conformadas por adultos, jóvenes y niños de sexo masculino. A diferencia de esas, la Orquesta Típica Zácateca de Señoritas probó que la mujer poseía la capacidad de aprender y mostrar en público sus habilidades, y que con pocos recursos se podía hacer buena música.

Una orquesta hecha por encargo

Analizaremos *otra* típica que nació en el Conservatorio de México y fue creada bajo la iniciativa de damas de la élite, que en coordinación con el director, propusieron financiar el viaje a la Exposición de Chicago con el objetivo de mostrar “un producto de los adelantos de este Establecimiento y como una muestra de nuestra música nacional”.³¹ Naturalmente, todas eran alumnas inscritas, casi todas pertenecían a la clase media y algunas eran hijas o familiares de intelectuales, profesionistas o personas del mundo del arte. Según nuestra fuente, el director les comunicó la idea a todas las estudiantes del plantel y 32 de ellas se sumaron al proyecto con gran entusiasmo y una vez que les asignaron sus instrumentos, trabajaron arduamente por cuatro meses hasta lograr presentar dos obras “La obertura *Pique Dame* de Suppé y la mazurka *La Bella* de Wal-

³¹ *El Tiempo*, 5 de julio de 1893.

dteufel”,³² en audición exclusiva para un grupo de médicos celebrada en el Teatro del Conservatorio el 2 de diciembre de 1892.

Si bien la idea provino de la iniciativa privada, destaca el respaldo institucional de la primera casa de estudios musicales del país y era bien sabido el apoyo de la señora Carmen Rubio de Díaz para el éxito de la empresa. En cuanto a su imagen, ellas llevaban un vestido blanco con un listón azul en la cintura, altamente contrastante con el estilizado traje de China Poblana de las zacatecanas. También el repertorio fue casi en su totalidad de obras instrumentales de autores europeos y, por último, la Orquesta de Señoritas del Conservatorio integrada por 27 alumnas, debutó con una dotación instrumental similar a la típica de Curti y como toque personal incorporaron una nueva sección de 3 mandolinas y un contrabajo.

Con todas esas condiciones favorables ¿por qué no acudieron a la Exposición de Chicago? El mismo autor explicó que sus beneficiadoras habían prometido que se harían cargo del viaje de ida y vuelta a Chicago por tiempo ilimitado, además les regalarían un traje “para presentarse en el Edificio de la Exposición de México [...] con la decencia que corresponde á uno de los primeros planteles de México”.³³ Notamos que la imagen que querían proyectar era la acostumbrada en Escuelas y Conservatorios de Europa, y quizá para diferenciarse de la otra típica de «las cirqueras». Las artistas tendrían permiso de dar audiciones en otras latitudes para con sus productos “recompensar sus afanes”, realizarían un concierto de beneficio en el Teatro Nacional para recaudar fondos para sus gastos personales, es destacable en ellas también, que con su labor se hicieron acreedoras por derecho a cierta gratificación económica, sin embargo, continuó el cronista “después de tanto trabajo [...] se les dice a última hora que ya no hay nada [...] porque los gastos importan cerca de ocho mil pesos [...] y no

³² *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de diciembre de 1892, p. 3.

³³ *El Tiempo*, 5 de Julio de 1893, p.2.

están los tiempos para eso.³⁴ La anterior fue la respuesta de sus patrocinadores y creemos que la razón para disminuir el presupuesto proyectado, fue la caída del precio de la plata,³⁵ hecho que llevó a cancelar la gira de la Orquesta de Señoritas del Conservatorio Nacional a la Feria de Chicago.

Para concluir, la pregunta obligada es ¿por qué la orquesta zacatecana sin apoyo institucional logró representar a México en la Exposición? Recordemos que desde 1889, la Típica Zacatecana de Señoritas puso en relevancia la incorporación femenina al campo laboral, desde el momento en que fue creada se promocionó para obtener recursos y los consiguió trabajando en la ciudad de Zacatecas y “en varias capitales del interior”,³⁶ siendo reconocida en la región como una pequeña empresa, y cuando fue invitada a la Ciudad de México ya gozaba de cierta fama, por ello realizó una temporada de más de 40 conciertos, itinerando en poblaciones y ciudades con el Circo Teatro Orrin con un éxito arrollador como podemos constatar en la crónica de la noche de su debut:

Las jóvenes de la Estudiantina de Zacatecas aparecen gallardamente en el palco escénico. Enaguas rojas adornadas de negro; rebozo á rayas azules; camisa bordada, de manga corta, trenzas desceñidas y sueltas por la espalda, rematando en nudos de cintas [...] Zapatos amarillos [...] y ¡mucho donaire! ¡He ahí la Estudiantina de Zacatecas! ¡Típica graciosa! [...] La primera pieza de las que ejecutan, tiene una parte cantada y otra silbada. Tocan con mucho sentimiento y corrección y jamás se oye una nota discordante. Como era natural, la noche del estreno, el entusiasmo del público no tuvo límites. ¡Viva Zacatecas! ¡Viva México! gritaban las multitudes en las gradas. La Estudiantina tuvo que repetir dos piezas: “El cobrero feliz” y una parte de “Aires Nacionales”. Se advierte en las jóvenes de

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la Nación moderna, México en las exposiciones universales, 1880-1930* (México: FCE, 1998), 44-45.

³⁶ *El Diario del Hogar*, 26 de febrero de 1893, p. 3.

la orquesta típica, alguna timidez. Todavía no tienen el desenfado de los artistas de profesión. Esa natural modestia es un adorno. Seguramente que llamarán la atención en Chicago y que se harán aplaudir mucho. Y en verdad que lo merecen.³⁷

Así, trabajando con modestia fue como recaudaron fondos para acudir a su gira internacional y del otro lado de la frontera las notas de periódicos, prueban también la serie de conciertos en diversas ciudades en su ruta hacia Chicago.³⁸

La revaloración internacional ayudó a la consolidación de la orquesta típica como modelo para la práctica femenina de la música instrumental en las instituciones educativas o en el ámbito privado, hecho que no tardó mucho en propagarse en las principales escuelas mexicanas, en la Ciudad de México la de Señoritas del Conservatorio,³⁹ y otras en ciernes en Chihuahua,⁴⁰ en Jalapa,⁴¹ Orizaba⁴² y Veracruz.⁴³ Más allá de las fronteras, también se propagó la moda de las orquestas femeninas, no obstante, aún quedan líneas de investigación pendientes, por ejemplo, desconocemos si las mujeres de ambas orquestas interactuaron o se conocieron al menos, no dudamos que más de una conservatoriana hubiese presenciado alguno de sus múltiples conciertos en la capital. Lo que si creemos es que las artistas capitalinas se sintieron desplazadas y por ello hicieron publicar su inconformidad quizá respaldadas por sus amistades, puesto que la nota comienza con “Se

³⁷ *El Universal*, 28 de febrero de 1893, p. 4.

³⁸ Ver: Sonia Medrano Ruiz, *Las orquestas típicas en México. De la Invención a la consolidación de una tradición*, (Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura/Medea Print, 2021), 146-149.

³⁹ *El Tiempo*, 5 de Julio de 1893, p.2.

⁴⁰ *El Correo Español*, 29 de septiembre de 1893, p. 2.

⁴¹ *El Tiempo*, 27 de julio de 1893, p.4.

⁴² *El Teatro Cómico*, 02 de julio de 1893, p. 4.

⁴³ *La Patria*, 28 de junio de 1893, p.3. Nota: El Gobierno de Veracruz donaría \$820.00 para compra de instrumentos para formar una Orquesta de Señoritas en la Escuela Normal Veracruzana.

nos remite para su publicación lo siguiente”,⁴⁴ con justo derecho hicieron público el reclamo ante la sociedad.

Un par de años después, los periodistas dieron seguimiento a cierta campaña de desprestigio a la *orquesta del circo* refiriéndose despectivamente a la Típica Zacatecana de Señoritas, y ante todo, destacando más los conflictos que sus logros. Leemos que seguían cosechando éxitos “desgraciadamente, según saben nuestros lectores, en materia pecuniaria les ha ido muy mal á las simpáticas artistas”.⁴⁵ Igualmente hubo comentarios para denunciar el “Embargo indebido”⁴⁶ que sufrieron en Sonora cuando les embargaron sus instrumentos por no poder pagar el hotel cuando el promotor canceló varios conciertos, y también hubo muchas voces encontradas por el nulo apoyo de la señora Carmen Romero Rubio ante la solicitud de Primitivo Calero⁴⁷ para llevar a la orquesta de regreso a Zacatecas.

Observando los acontecimientos a 130 años de distancia, descubrimos que, en Chicago, los ojos del mundo estuvieron posicionados en las filarmónicas, que cantaban, silbaban y tocaban, arrancando vivas y aplausos. Sin duda fue algo sin precedentes que hizo visible a la artista mexicana y como habían vaticinado, dieron testimonio de la liberalidad social y de la cultura e ilustración⁴⁸ de la mujer concertista Zacatecana, pionera en ese ámbito en México.

⁴⁴ *El Tiempo*, 5 de julio de 1893, p. 2.

⁴⁵ *La Patria*, 2 de mayo de 1894, p.3.

⁴⁶ *El Tiempo*, 6 de octubre de 1894.

⁴⁷ *La Patria*, 24 de abril de 1895. *El Tiempo*, 24 de abril de 1895, p. 3.

⁴⁸ *Crónica Municipal*, Zacatecas, 7 de febrero de 1889, p. 3.

Bibliografía

- Alvarado, María de Lourdes. *La Educación “superior” femenina en el México del siglo XIX. Demanda social y reto gubernamental*. México: UNAM/Plaza Valdés, 2004.
- Bailey Candace. *Unbinding gentility. Women making music in the nineteenth century south*. Champaign Illinois, EUA: University of Illinois/press Urbana, Chicago and Springfield, 2021.
- Buber, Martin. *El camino del hombre*. México: Editorial José de Olañeta, 2014.
- Dussel Enrique. *América Latina: Dependencia y Liberación*. Argentina: Ediciones Fernando García C., 1964.
- Dussel Enrique. *Hipótesis para el Estudio de Latinoamérica en la Historia Universal*. Resistencia, Argentina: Universidad Nacional del Nordeste, 1967.
- Gonzalbo, Pilar. *La educación de la mujer en la Nueva España*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública/El Caballito, 1985.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e Infinito*. Salamanca: Editorial Sigueme, 1977.
- Medrano Ruiz, Sonia. *Las orquestas típicas en México. De la Invención a la consolidación de una tradición*. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura/Medea Print, 2021.
- Smith, Jewel A. *Transforming Women's Education Liberal Arts and Music in Female Seminaries*. Chicago, Illinois: University of Illinois Press Urbana, Chicago and Springfield, 2019.
- Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la Nación moderna, México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México: FCE, 1998.

Urabayen Julia. *Emmanuel Lévinas. Reflexiones sobre la vida del humanista*. PDF. Revisado el 20 de enero de 2024.
<https://www.philosophica.info/voces/levinas/Levinas.html>

Hemerografía

Crónica Municipal, Zacatecas, 7 de febrero de 1889, p. 3.

Diario del Hogar, 3 de septiembre de 1892, p. 2.

Diario del Hogar, 26 de febrero de 1893, p. 3.

El Álbum de la mujer, 8 de febrero de 1885, p. 4.

El Álbum de la mujer, 2 de agosto de 1885, p. 2.

El Correo Español, 29 de septiembre de 1893, p. 2.

El Siglo Diez y Nueve, 6 de diciembre de 1892, p. 3.

El Tiempo, 5 de julio de 1893.

El Tiempo, 27 de julio de 1893, p. 4.

El Tiempo, 24 de abril de 1895, p. 3.

El Teatro Cómico, 02 de julio de 1893, p. 4.

La Convención Radical Obrera, 12 de octubre de 1892, pp. 1 y 2.

La Patria, 24 de abril de 1895.

La Patria, 28 de junio de 1893, p. 3.

The Evening News, Waco Texas, August 26, 1893, p. 6.

REPRESENTACIONES DE LA OTREDAD. DISEÑO PUBLICITARIO SOBRE LA HIGIENE PERSONAL EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

Carolina Magaña Fajardo
Universidad Anáhuac México
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

Al examinar revistas y periódicos de principios de mediados del siglo XX es evidente la abundancia de anuncios publicitarios dirigidos a la población, centrados principalmente en la comercialización de productos medicinales, de higiene personal y limpieza para el hogar. La mayoría de estos anuncios resaltan la promesa de mayor felicidad, atractivo y pertenencia a una clase social superior al utilizar dichos productos. Por lo tanto, este documento plantea las siguientes preguntas: ¿cómo se identifica a la “otra persona” a la que se insta a unirse a cierto grupo social con mayores beneficios en términos de higiene?, ¿cómo influyó el diseño publicitario de manera generalizada en la construcción de una imagen y en la adopción de ciertos comportamientos para pertenecer a la modernidad?, ¿cómo se representaba a los “otros” según sus prácticas de higiene personal en la publicidad? y ¿cuáles eran los ideales estereotipados de belleza e higiene que contribuían a la construcción de la “otredad”?

Para analizar estas interrogantes es crucial explorar los conceptos de otredad, diseño publicitario e higiene dentro del contexto histórico de México durante la posrevolución. Para ello, nos centraremos en los medios impresos y periódicos de circulación nacional como *El Universal*, *Revista del Hogar* y *Revista de Revistas* en el período comprendido entre 1925 y 1945.

Desarrollo

Cuando nos referimos a “otredad” estamos hablando de la representación de la diferencia o lo “otro”. Este concepto implica la creación de objetos, espacios o productos destinados a destacarse de lo convencional en su entorno, desafiando normas establecidas o costumbres previas y presentando una perspectiva única. En este caso particular, el objetivo es identificar los estándares de limpieza, belleza y salud presentes en la publicidad. En las diversas publicaciones de revistas y periódicos de la época, se pueden apreciar campañas publicitarias que promocionaban diversos productos relacionados con la higiene, como medicamentos y artículos como cosméticos, perfumes, cremas, productos de higiene personal y detergentes. Estos elementos empezaron a adquirir un valor sociocultural y comercial, ofreciendo la perspectiva de una “cura” y la promoción de la “salud”, los cuales de alguna forma sirvieron para “educar” a la población mediante elementos visuales o narrativos que contribuyeran a identificar la “otredad” y, a partir de ello, generar una identidad cultural y social centrada en la salud y la higiene personal.

Para abordar este tema, partiremos del contexto histórico, ya que los cambios políticos, sociales y las numerosas epidemias entre 1925 y 1950 ejercieron una influencia decisiva en la percepción de la “otredad” en el ámbito de la higiene personal.

Durante las primeras dos décadas del siglo XX, México junto con varios países se enfrentaron a un significativo desafío representado por enfermedades infecciosas, tales como la viruela,

tosferina, disentería, difteria y tuberculosis; además, enfermedades transmitidas por mosquitos, como el paludismo, también constituyeron una amenaza. Sin embargo, las más devastadoras fueron la gripe española (conocida también como influenza, muerte púrpura o peste roja), el cólera morbus y la tifoidea, las cuales cobraron la vida de miles de personas en el país. Fue por ello, que los higienistas europeos influenciaron en México para implementar estrategias destinadas a la limpieza de calles y al uso de sistemas de alcantarillado. Se prestó atención al saneamiento y se aprobó la construcción de sistemas de desagüe en la Ciudad de México, incorporando así instalaciones hidrosanitarias en las nuevas construcciones de esa época. Se introdujeron elementos como camellones, parques y bulevares en el espacio público con el objetivo de prevenir tolvaneras e inundaciones, además de incluir áreas verdes y jardines.

Parte de estas contribuciones fueron establecidas en la Constitución de 1917, que sentó las bases iniciales de lo que se fue transformando en los ideales del nacionalismo mexicano y para que José Vasconcelos¹ llevara a cabo dos campañas de salud alrededor de 1920. La primera tuvo el objetivo de fomentar hábitos higiénicos en la población como lavarse las manos, cepillarse los dientes, cortarse las uñas, entre otros, mediante el uso de textos, folletos y pinturas. La segunda se centró en la promoción de la enseñanza del aseo personal. Para lograr estos objetivos, según lo indicado por Aréchiga,² se implementaron campañas contra el alcoholismo y las en-

¹ José María Albino Vasconcelos Calderón fue abogado, político, escritor y funcionario público. Fue el primer Secretario de Educación Pública del país y rector de la Universidad Nacional de México, a él se le debe el famoso lema “Por mi raza hablará el espíritu” (SEP, 2010).

² Ernesto Aréchiga Cordoba, “Educación, propaganda o dictadura sanitaria. Estrategia discursiva de higiene y salubridad públicas en el México posrevolucionario, 1917-1945”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 33 (2007): [página(s)], recuperado el 30 de mayo de 2021, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202007000100057&lng=es&tlang=es.

fermedades de transmisión sexual, además de identificar las enfermedades contagiosas y sus formas de propagación. En consecuencia, para contrarrestar la enfermedad, se erigieron instalaciones sanitarias destinadas a colaborar en el tratamiento de condiciones como el raquitismo, la desnutrición, la anemia y la prevención de la tuberculosis.

Otro aspecto que México adoptó de los higienistas extranjeros y del Consejo de Salubridad fue incorporar la práctica del baño y la alimentación como cuestiones de salud pública. Esto condujo a la inclusión de la gimnasia y el deporte como actividades obligatorias en todos los estratos sociales y niveles educativos, sin discriminación de género,³ utilizando los espacios previamente destinados en áreas verdes y parques planificados con ese propósito.

Este proceso resultó esencial, ya que la adopción de la higiene personal, entendida como el acto de limpiar todo el cuerpo con agua y jabón, tomó tiempo en arraigarse como una práctica habitual en la población mexicana. Incluso, según Staples,⁴ la población solía realizar la higiene, el cepillado del pelo y los dientes apenas una vez a la semana. Fue precisamente en ese periodo cuando ocurrieron simultáneamente dos eventos significativos. Por un lado, los avances científicos, como los antibióticos y vacunas, impulsados por las recomendaciones de los higienistas para abordar las recurrentes epidemias, y, por otro lado, el impulso dado a la industria farmacéutica con el mismo propósito. De este modo, la preocupación por la salubridad se volvió un tema frecuente tanto en la gestión pública a nivel nacional como internacional. En este sentido, entre 1925 y 1943, el gobierno mexicano la incorporó gradualmente en su estructura jurídica, legislativa y administrativa.

³ *Ibidem*.

⁴ Anne Staples, “Primeros pasos de la higiene escolar decimonónica”, en *Curar, sanar y educar. Enfermedad y sociedad en México, siglos XIX y XX*, editado por Claudia Agostoni (Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2008).

Gracias a los significativos esfuerzos políticos destinados a mejorar la salud de la población, se gestó un incipiente nacionalismo popular en este proyecto de nación. Este nacionalismo tenía como objetivo “incorporar a todos los segmentos de la sociedad a la vida nacional” y asimilar los valores estéticos y políticos aceptados de países “civilizados”, especialmente de Europa y Estados Unidos en la cultura popular e indígena. Por tanto, en la medida que se desvelaron los avances científicos y tecnológicos y se desarrollaron políticas públicas junto con campañas publicitarias que promocionaban nuevos productos para mejorar la salud, la percepción de la higiene en la vida cotidiana de la población adoptó dos enfoques: el medicinal y el estético.⁵

El propósito principal fue cautivar a la mayoría de la población a toda costa; por ende, las autoridades sanitarias posrevolucionarias utilizaron el diseño para crear envases como frascos, cajas y tubos. Se llevaron a cabo publicaciones en diversos formatos como folletos, carteles, revistas y periódicos, así como conferencias, exhibiciones en cine y programas de radio, con el fin de brindar una amplia cobertura informativa a la población. Es evidente en algunos anuncios que el discurso de venta del producto abarca tanto los beneficios medicinales como la percepción social de sus efectos. Esto subraya la importancia de vincular la incipiente idea del nacionalismo mexicano contemporáneo con el diseño de productos, considerado también como un símbolo de modernidad.⁶

Justamente en este periodo, Aréchiga señala que surgió la denominada “educación y propaganda higiénica”,⁷ la cual reconocía a la higiene como una disciplina de la medicina científica capaz de instruir a las personas sobre cómo vivir de ma-

⁵ Magaña Fajardo, Carolina, “Diseño Art déco en productos de higiene personal y domésticos en la etapa posrevolucionaria para la clase media en la Ciudad de México, 1925-1945”, en *Academia*, XXII, 12 (24) (2022): 5-28.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ernesto Aréchiga Córdoba, “Educación, propaganda o dictadura sanitaria. Estrategia discursiva de higiene y salubridad públicas en el México

nera saludable y disfrutar de una “perfecta salud y felicidad”. No obstante, para que esta iniciativa tuviera un impacto el gobierno optó por implementarla tanto directamente en las escuelas públicas como a través de las enfermeras visitadoras en los hogares mexicanos. De esta manera, se aseguraba de que los estudiantes estuvieran bajo control de las medidas sanitarias y pudieran transmitir esos conocimientos a sus familias.⁸

Como se puede observar, el gobierno tuvo la firme convicción de dotar a los mexicanos de una identidad nacional que tuviera matices modernos, es decir, contemporáneos al extranjero. Entre tales fines se encontraba sin lugar a dudas la higiene, que aparte que mejoraría las condiciones de la vida cotidiana en el país, también permitiría una identidad cultural al unísono. Zeas Carrillo menciona que en este sentido que la dinámica cultural que se llevó a cabo en este periodo, se vio influenciada por diversos procesos sociales que impactaron en la formación de la identidad individual y colectiva de México. Entre estos procesos, como la globalización y transnacionalización, se incluyen prácticas sociales de índole económica, política, demográfica y cultural.⁹ Este reconocimiento del otro nos permite entender las maneras en que interactuamos con la comunidad.

En este contexto, la noción de salud e higiene fomenta la imitación de un modelo que abarca aspectos estéticos y simbólicos, ejerciendo influencia en procesos económicos y culturales al establecer códigos de vestimenta, maquillaje, comportamiento y otros aspectos sociales. La búsqueda de una identidad individual implica la incorporación de elementos diferenciadores, características exclusivas, aspectos originales y un estilo único que permita destacar dentro de un grupo social.

posrevolucionario, 1917-1945”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* 33.

⁸ Magaña Fajardo, Carolina. “Diseño Art déco...”.

⁹ Zeas Carrillo, S, “La identidad desde la otredad” en *Cuaderno* 150 (Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, 2021/2022): 65-74.

En este marco se argumenta que la publicidad constituye uno de los dispositivos más relevantes para la generación de significados sociales en las sociedades contemporáneas. Su función principal radica en resaltar de manera constante y repetitiva los modos, estilos y preferencias de las clases dominantes, etiquetándolos como “distintos” en contraste con otras formas de consumo consideradas “corrientes” o “vulgares”. A pesar de ser un discurso dirigido de manera indiscriminada, la publicidad posibilita discernir entre distintos tipos de consumo, situando a cada individuo en su posición dentro de la estructura social. Frente a la perspectiva “pasiva” del público, emergen diversos enfoques que orientan sus análisis hacia las capacidades de los receptores frente a los mensajes que les son transmitidos.¹⁰

Los autores Boivin, Rosato y Arribas, sostienen que la antropología es una ciencia que se estableció para elaborar explicaciones sobre la “otredad cultural”, de forma que ese “otro cultural” se construyó en torno a la noción y como producto de desigualdad.¹¹ Canclini por su parte, al hablar del consumo se refiere a que éste por sí mismo da lugar a una clara diferenciación y distinción entre las clases y los grupos, que ha llevado a reparar en los aspectos simbólicos y estéticos de los consumidores. En esos análisis, se sugiere que el consumo tiene la capacidad de generar divisiones. No obstante, si los integrantes de una sociedad no compartieran los significados de los bienes y estos fueran comprensibles únicamente para una élite o una minoría que los utiliza, los bienes no cumplirían su función como instrumentos de diferenciación.¹²

Desde la perspectiva de la apariencia, las observaciones sobre la higiene corporal fueron un tema recurrente en los

¹⁰ Osvaldo Corrales, “Publicidad, consumo y gobierno de la subjetividad”, en *Comunicación y Medios* 144 (2005): 144-151.

¹¹ Mauricio F. Boivin, Ana Rosato, y Victoria Arribas, *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural* (Buenos Aires: Antropofagia, 2006).

¹² Carolina Magaña Fajardo, “Diseño Art déco...”.

manuales de urbanidad, especialmente en aquellos publicados a finales del siglo XIX como “*El Manual de urbanidad y buenas maneras*”, conocido popularmente como el Manual de Carreño, escrito por Manuel Antonio Carreño en 1853. Este libro ofrece lecciones y consejos sobre la conducta apropiada en diferentes ámbitos como el hogar, la familia, la escuela y el trabajo. Dedica detalladamente 13 páginas a aspectos relacionados con la higiene personal y del hogar,¹³ esto nos conduce a identificar un anhelo de que la sociedad pudiera adoptar comportamientos más refinados, a diferencia de aquellos considerados como “los otros”, quienes eran percibidos y señalados por sus diferencias. Es imperativo reconocer que el consumo desempeña un papel en la configuración de una porción de la racionalidad integradora y comunicativa de una sociedad.

Bajo la función de comunicación visual, la publicidad emprendió la búsqueda de nuevas estrategias para conectar con los consumidores, utilizando una imagen, que previamente solía consistir predominantemente en dibujos. En esta época, el texto ocupaba un rol más destacado, enfocándose en la descripción y explicación de las características tangibles o el funcionamiento del producto.

Por consiguiente, al abordar la percepción y nuestra relación con los objetos, nos sumergimos en un proceso informativo que opera como una operación simbólica. En este contexto, la interacción del individuo se orienta más hacia la forma de estos símbolos que hacia su significado intrínseco. Sin embargo, esta representación simbólica tiene la capacidad de influir en nuestra conducta y generar diversas emociones.

En este sentido, la publicidad de cara a las décadas de los 20 a los 40, tenía como principal función generar sensaciones en el consumidor, ya sea por temor ante situaciones socialmente embarazosas, como el mal aliento o el no vestirse adecuadamente. Por lo que no es de extrañar que los productos más socorridos fueron para el aliento, “de tal suerte que para 1950

¹³ *Ibidem.*

ya habían en el mercado 30 marcas de dentífricos en pasta y enjuagues bucales y cepillo de dientes”¹⁴. La Crema Kolynos con la propaganda: “Muchachas, si quieren tener dientes blancos y atractivos al instante usen crema Kolynos” o “Me encantan tus dientes tan lindos y tan blancos”.¹⁵ Esta narrativa promueve específicamente el uso del objeto y su impacto en el receptor, de manera que el mensaje crea un ciclo entre el usuario y el receptor, donde quien percibe el mensaje también utiliza el objeto de la misma manera y como consecuencia esta emoción propicia querer pertenecer “a los otros”.

Un ejemplo de cómo eres percibido por “los demás” se refleja en el siguiente anuncio publicado en un periódico de la Imagen 1.

Imagen 1. Propaganda del medicamento sales de frutas “limosin”.
Producto para el alivio digestivo por ser antiácido,
laxante, efervescente y agradable



Fuente: Periódico *El Universal*, 1935, Hemeroteca Nacional de México (HNM)

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Carolina Magaña Fajardo y Liliana Ceja Bravo, “Advertising and emotional design in the construction of the image of mexican women in the first half of the 20th century”. En *Design for all*, 10 (2022): np.

En esta imagen se destaca con letras mayúsculas: “¡Apenados!, muchas personas cuidan con esmero su aseo de su dentadura y, sin embargo, sufren de mal aliento sin darse cuenta. El mal proviene casi siempre de la acumulación de impurezas y fermentaciones en el estómago e intestinos. Para malas digestiones y el funcionamiento irregular de su intestino, tome usted al acostarse o en ayunas...” Con este mensaje, se puede identificar a “los otros” que les huele mal la boca por no tomar las sales de frutas de marca “Limosin”, pues tal vez la persona no sepa que tiene problemas digestivos y su aliento puede ser molesto a su interlocutor. Y pues la vergüenza es pensar que se habla mal de la persona que tiene ese mal aliento.

Imagen 2. Propaganda del medicamento Forhan's para las encías.
La salud y dientes saludables



Fuente: Periódico *El Universal*, 1935, Hemeroteca Nacional de México (HNM)

De igual forma fue socorrido productos medicinales y estéticos para las encías, tal y como se muestra a continuación en la Imagen 2 que promueve la pasta de dientes “Forhan's” para la salud y dientes saludables. A lo largo del anuncio, expresa que “la negligencia en defender lo que la naturaleza nos

da, al abandono imperdonable, se debe que muchas mujeres extraordinariamente hermosas se vean, no obstante, ignoradas y desmiradas¹⁶. Con este mensaje transmite como es mejor pertenecer o identificarse con las mujeres que son bellas y saludables para poder ser admiradas y tomadas en cuenta. De esta forma exhulta a las mujeres a pensar desde “la otredad” y punto de vista principalmente masculino, para que sean deseadas.

Asimismo, y no menos importante, existió otro aspecto vinculado entre los ideales del nacionalismo mexicano y la salud fue la adhesión a la creencia en la “mezcla racial constructiva” que dio continuidad a la práctica de la eugenesia.¹⁷ Esta teoría, que tuvo sus inicios durante el periodo de Porfirio Díaz (1877-1911) y persistió hasta la década de los años 50, proponía que para mejorar la sociedad era necesario llevar a cabo una selección biológica moderna. Esto se lograría mediante medidas preventivas como la restricción matrimonial, la esterilización forzada, el control de la inmigración e incluso pruebas de inteligencia. El objetivo de estas medidas era combatir las enfermedades contagiosas y promover el mejoramiento de la raza, con la meta de obtener una población sana y numerosa.¹⁸

Por ello, se expone el ejemplo del tratamiento “Zendejas” ilustrada en la Imagen 3, en donde se exhulta a la población a realizarse estas pruebas para que sean felices en su matrimonio, ya que “no se debe pensar en el matrimonio hasta no purificar su sangre, ya que ¡esto es esencial!” Con ello, la eugenesia contribuyó a la construcción de la otredad al establecer diferencias jerárquicas y promover prácticas un tanto discri-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ A fines del siglo XIX el médico británico Francis Galton, inspirado en Darwin, definió la eugenesia como la “ciencia del buen nacer” encargada del estudio de los mecanismos encaminados al perfeccionamiento de la especie humana (Melchor Barrera 2018).

¹⁸ Carolina Magaña Fajardo, “Diseño Art déco...”.

minatorias basadas en características biológicas y sociales percibidas como no deseables, pues proponía “pensar dos veces” en la procreación de las personas entre grupos étnicos específicos, personas con alguna discapacidad o alguna persona que no cumpliera con los “estándares de inteligencia” marcados por los promotores de la eugenesia.

Imagen 3. Propaganda del Tratamiento Zendejas que significa sangre pura, vigor y belleza



Fuente: *Revista de Revistas*, 1927. Hemeroteca Nacional de México (HNM)

Y por último, se expone en la Imagen 4, un producto para la belleza de la mujer patrocinado por Cutex, esmalte líquido para pintar las uñas. En el texto exhorta a la mujer a usar el color o matiz que armonice con su vestido y sus uñas. Hace énfasis en que “Toda mujer distinguida usa hoy esmalte de varios matices para sus uñas, variándolos según sus vestidos (...) El esmalte líquido Cutex es “chic” y económico; con ello, plantea que el usar el esmalte hará a la persona que lo use, pertenecer a la gente “chic” con bajo presupuesto, de tal forma que “los otros” la percibirán como una distinguida ante la sociedad a diferencia de aquellas que no lo usen.

Imagen 4. Propaganda del esmalte líquido Cutex. Cuanto hay para hermosear las uñas



Fuente: Revista del Hogar, 1933. Hemeroteca Nacional de México (HNM)

Reflexiones finales

Con lo ejemplos ilustrados, se expone cómo cada uno de los textos de cada publicidad lleva el mensaje de “ser mejor en algo [...] si consumes...” y el ser mejor incluye la clase social, porque al estar educada y al tanto de lo mejor que existe en el mercado, puede adquirir lo que es mejor para ella y su familia dado su nivel socioeconómico. Con base en ello, se sostiene que la publicidad representa uno de los mecanismos más influyentes en la generación de significados sociales dentro de las sociedades contemporáneas. Su función principal consiste en resaltar de manera constante y repetitiva los estilos, modos y preferencias de las clases dominantes, clasificándolos como “distinguidos” en contraposición a otras formas de consumo que son percibidas como “corrientes” o “vulgares”, como pudimos ver en las sales Limosin, que estaba mal visto tener mal aliento; o en la pasta de dientes “Forhan’s” para la salud y dientes saludables, y que para que las mujeres extraordinaria-

mente hermosas sigan siendo percibidas de esa forma y no al contrario. En el tercer ejemplo, con el tratamiento Zendejas o el esmalte líquido, deja claro que está dirigido para una élite o minoría, por lo que no usarlo, imposibilitaría su función diferenciadora de “los otros”, reforzando así las percepciones y jerarquías sociales.

Bibliografía

- Aréchiga Córdoba, Ernesto. “Educación, propaganda o dictadura sanitaria. Estrategia discursiva de higiene y saludabilidad públicas en el México posrevolucionario, 1917-1945,” *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 33 (2007). Recuperado el 30 de mayo de 2021, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202007000100057&lng=es&tlng=es.
- Corrales, Osvaldo. “Publicidad, consumo y gobierno de la subjetividad”. En *Comunicación y Medios*, 144 (2005): 144-151.
- Magaña Fajardo, Carolina. “Diseño Art déco en productos de higiene personal y domésticos en la etapa posrevolucionaria para la clase media en la Ciudad de México, 1925-1945”. En *Academia*, XXII, 12(24) (2022): 5-28.
- _____ y Ceja Bravo, Liliana. “Advertising and emotional design in the construction of the image of mexican women in the first half of the 20th century”. En *Design for all*, 10 (2022).
- Mauricio F. Boivin, Ana Rosato, y Victoria Arribas. *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural*. Buenos Aires: Antropofagia, 2006.
- Staples, Anne. “Primeros pasos de la higiene escolar decimonónica”. En *Curar, sanar y educar. Enfermedad y sociedad en México, siglos XIX y XX*, ed. Claudia Agostoni, 17-42. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2008.
- Zeas Carrillo, S. “La identidad desde la otredad”. *Cuaderno 150* (Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, 2021/2022): 65-74.

Este libro se terminó el 14 de diciembre de 2025
en la ciudad de Zacatecas, México. El cuidado de
la edición estuvo a cargo de Paradoja Editores.





Los cuatro volúmenes de esta serie editorial son parte del proyecto *Territorios de la Otredad: Discursos en torno al otro a través de la literatura, el arte y la historia*, coordinado por Salvador Lira del Centro de Actualización del Magisterio en Zacatecas y Perla Ramírez Magadán de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, y con la colaboración de investigadores de diversas Instituciones de Educación Superior del país. El objetivo de este esfuerzo es explorar las diversas manifestaciones de la otredad en contextos literarios, artísticos, históricos, educativos, lingüísticos y humanísticos, centrándose en el análisis de las gramáticas de alteridad y la representación del “otro” como un elemento singular, a veces incluso monstruoso, en diversas expresiones culturales. Desde una visión diacrónica y sincrónica, el presente esfuerzo académico tiene como fin explicar, a través de distintos caminos teóricos-metodológicos, cómo es que se ha representado al “otro” en distintos soportes, ya sea desde los imaginarios o los procesos culturales, en la literatura, el arte y la historia.

El Tomo I. *Historiografía* está dedicado a la revisión de procesos de corta, mediana y larga duración en torno a objetos, testimonios, culturas, sociedades o personajes en los “Territorios de la Otredad”. Se organiza el libro con una visión temporal, que inicia del siglo XVI hasta el siglo XX. Los trabajos cuentan con perspectivas desde la historia cultural, la historia del arte, la ecdótica, la historia intelectual o la historia política.

