

An abstract painting on the left side of the cover, depicting a profile of a human head facing right. The colors are vibrant and layered, featuring shades of red, orange, yellow, and purple. The texture is thick and expressive, with visible brushstrokes and overlapping colors. The background is plain white.

Campos multidisciplinares del arte

Perspectivas contemporáneas

Laura Gemma Flores García
Coordinadora

CAMPOS MULTIDISCIPLINARES DEL ARTE
perspectivas contemporáneas

Laura Gemma Flores García
Coordinadora

Campos multidisciplinares del arte. Perspectivas contemporáneas
Primera edición

© CONTENIDO

Laura Gemma Flores García

EDICIÓN

Mauricio Moncada León

Judith Navarro Salazar

Magdalena Okhuysen Casal

DISEÑO DE FORROS

Mayra Valadez Estrada

IMAGEN DE FORROS

Emerick Rodríguez Rentería

Sin título (óleo sobre tela)

REVISIÓN DE PRUEBAS

Dan Navarro Salazar

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Benjamín Valdivia (U. de Gto.)

M. C. David Eduardo Rivera Salinas (UAZ)

Dr. José Luis Raigoza Quiñones (UAZ)

Dr. Luis Carlos Quiñones Hernández (UJED)

M.C. Luis Fernando Padrón-Briones (IPBA)

Dra. Laura Gemma Flores García (UAZ)

Dra. Lidia Medina Lozano (UAZ)

Dra. Ma. José Sánchez Usón (UAZ)

C. Dr. Ángel Román Gutiérrez (UAZ)

ISBN: 978-607-8028-14-6

ZACATECAS
M M X I

CONTENIDO

Prefacio

Laura Gemma Flores García

-7-

Prólogo

Caleb Olvera Romero

-9-

ESTUDIOS DE FRONTERA EN LAS ARTES

Las artes visuales y la museología contemporánea

María del Pilar Herrera Guevara

-21-

Federico Sescosse Lejeune y las políticas de conservación
del patrimonio cultural en Zacatecas

Irma Faviola Castillo Ruiz

-33-

Sueños de vidrio y utopías:

La poesía en la arquitectura

Lidia Medina Lozano

-51-

METODOLOGÍA DE LA MÚSICA

La investigación musical en la universidad mexicana
de las últimas décadas: retos, avances y divulgación

Jorge Barrón Corvera

-67-

El desarrollo de la educación musical profesional en México
desde el siglo XVI hasta nuestros días

Noelia Álvarez Romero

–75–

La obra temprana de Carlos Chávez y su ciclo *Cuatro estudios*
(1919–1921)

Alejandro Augusto Barrañón Cedillo

–85–

TRANSDISCIPLINA Y METALENGUAJE EN LAS ARTES

¿Crisis o modernidad en la danza?

El *habitus* en la danza tradicional

Ismael García Ávila

–99–

Complicidad de la literatura y las artes visuales
en un arte multidisciplinario:

Perder la cabeza por una mujer

Carlos W. Haro Reyes

–109–

«El matrimonio Arnolfini» y el legado de las nupcias

Laura Gemma Flores García

–121–

La música en la experiencia sociocultural del mundo mexicano

Gonzalo de Jesús Castillo Ponce

–137–

Sobre los autores

–151–

PREFACIO

En agosto de 2009, el Cuerpo Académico «Teoría, historia e Interpretación del Arte» de la Universidad Autónoma de Zacatecas (CA-UAZ-172) ofreció el diplomado Historia del Arte Mexicano, que tuvo gran aceptación; posteriormente, abrió uno con mayor cupo: Campos Multidisciplinares del Arte, que fue llevado a cabo de agosto a noviembre de 2010.

En este segundo diplomado, se abordaron los estudios de frontera entre las artes escénicas y visuales, la música, la arquitectura, la literatura y la historia del arte; el punto común de los módulos de trabajo fue un tema específico: la multidisciplina en el campo del arte, que fue abordada por cada especialista desde su ámbito de conocimiento, tejiendo las afinidades y puntos de encuentro con otras disciplinas.

Las temáticas del diplomado fueron agrupadas en: estudios de frontera, metodología en las diversas artes y metalenguaje en las artes. Se decidió publicar los trabajos presentados en las 14 sesiones. El libro, sin duda, se vuelve un diagnóstico de lo que sus autores representan para el entorno local y regional, sentando las bases de una propuesta colectiva para proyectos a futuro, tanto institucionales como individuales, impulsados por la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Laura Gemma Flores García

Líder del CA-UAZ-172

Teoría, historia e interpretación del arte

PRÓLOGO

Fascinante tarea la de prologar un libro sobre arte. Cuando el fin de la metafísica vació el mundo de trascendencia, la última trinchera que el hombre abandonó como refugio de su existencia fue el arte. Cuando Lyotard nos habla del descrédito en los metarrelatos, le ha faltado agregar que el último gran relato unificador y depositario del proyecto de vida de los hombres modernos fue el arte. Nietzsche decía que tenemos el arte para no morir de la verdad. Cuánta verdad hay en esa frase. Fascinante resulta, pues, prologar los trabajos que en este libro compila Laura Gemma Flores.

Chesterton ya nos habla del arte de la teoría, y Borges pone en uno de sus personajes la ya complicada tarea del arte de prologar. ¿Pero cómo prologar el perfume? ¿Cómo hacer una introducción que dé justo con la dimensión denominada estética? Pues la palabra «estética», en griego, designa la sensación; pero con Baumgarten cobra otra semántica, la de reflexión sobre el arte; así, el presente libro es un libro de estética, pues es un libro de reflexión sobre el arte, un aporte intelectual a la comprensión de los fenómenos sensitivos, que son precisamente creados para intensificar la sensibilidad, que hemos denominado «artísticos».

De la misma manera que la semántica contemporánea de la palabra «estética» tiene una fecha y un acta de nacimiento, el arte también los tiene. Para los estudiosos, una fecha de su creación es el siglo XVIII, como propone Larry Shiner; algunos otros propondrán el Renacimiento. Si observamos la dinámica más de cerca, podemos ver que antes de estos siglos no existen objetos creados propia y primariamente para exaltar la sensibilidad: la mayoría son objetos utilitarios, con una maestría y una destreza impresionantes, pero con un fin distinto de lo que hegemoniza el arte. Por otro lado, tenemos la muerte del arte, anunciada por Hegel y popularizada por A. C. Danto, bajo el siguiente argumento que sujeta el arte a la narración, propiamente épica y de

autoconocimiento, cuando el arte deja esta temática, se transforma en algo distinto y deja tras de sí su cadáver.

Cuando nos exponemos a objetos sin narrativa épica y de autoconocimiento, estamos frente a un objeto distinto; pero a esto sumemos que, en el siglo pasado, la intención de los artistas era romper con cualquier definición, e incluso se introdujeron en la creación de intensidades estéticas de segunda mano: hacían objetos para sentir, pero nos hacían sentir porque nos ponían a pensar. Así nacieron los objetos meta-artísticos, como los objetos del arte abstracto, cuya sensación se dispara en el espectador solo después de que tiene un proceso de reflexión y un bagaje quizá erudito que le permite la sensación a través del entendimiento. Un claro ejemplo del meta-arte son los manifiestos artísticos, un arte sobre el arte.

Si queremos hablar más del arte contemporáneo, tenemos que integrar su última categoría: los *dispositivos* meta-artísticos. Hoy ni siquiera podemos hablar de *objetos* meta-artísticos, pues los artistas han prescindido de los objetos y ahora las dinámicas son más prometedoras y se emplean más como fuente de la sensación; citemos el caso de Habacuc y de la exposición *Eres lo que comes*, más conocida por el hecho de que radicaba en atar a un perro callejero y dejarlo morir de hambre en un rincón de una galería, en cuyas paredes había frases escritas con croquetas. Si atendemos esto, no hay un objeto propiamente, sino un dispositivo; la gente vibra porque cree que sabe, se exaspera y reacciona (cabe aclarar que todo fue una puesta en escena como manifestación en contra de la crueldad del régimen). Este es el tipo de arte al que nos referimos, podríamos hacer un «rosario» entero de ejemplos donde no tenemos objeto, sino un dispositivo; pero, hay que hablar de *arte contemporáneo*, entonces, en definitiva, hay que hablar de *dispositivos*, sin objeto y con finalidades intelectivas que pretenden, solo de segunda mano, exacerbar la sensibilidad. El arte es un fenómeno cifrado en una temporalidad, que obedece a dinámicas particulares que hoy no corresponden.

El mundo de la estética es fascinante, y no se reduce a una sola interpretación; hay quienes opinan que el arte ha muerto, que la pintura ha muerto, que dios ha muerto, y que la historia del pensamiento no es más que un desfile de cadáveres; aquí lo que se presenta es una autopsia, una revisión de distintas dimensiones del arte, desde la escultura —que ya piensa sus dinámicas en comunión con el espacio—, hasta la música. De hecho, este texto debería leerse con música de fondo, las recomendaciones podrían desbordar el texto, pero lo interesante es que cada reflexión está acompañada por un acorde.

El presente volumen reúne el trabajo de una serie de aristas que, desde distintos flancos, abordan la temática del arte; la reflexión, por tanto, muestra el vínculo que se establece con los museos, que en principio significó «bosque donde habitan las musas», y que posteriormente se convirtió en templo, en un edificio dedicado a algo, en este caso a la adoración de las musas. El museo, como lo conocemos, es contemporáneo del arte, es una invención del Renacimiento, en el mejor de los casos; incluso, el problema del arte contemporáneo es el mismo que el de la publicidad, donde el aparador se ha tragado el contenido. Hoy la gente va más al museo a ver el edificio mismo; la arquitectura ha despuntado sobre las otras manifestaciones artísticas a tal grado que es más importante para los espectadores el Guggenheim como edificio que lo que contiene, pues la mayoría de los visitantes van a ver el edificio y consideran el contenido o las exposiciones «un plus» de goce. Esto, quizás, por el intento de unificar una arquitectura, por el supuesto rescate. En Europa, después de la Segunda Guerra Mundial, «rescatar» y «restaurar» significaban lo mismo que reconstruir: las ciudades rescatadas casi se levantaron de cero. Así, este es otro tema a tratar: cómo la «despepsicocalización» inundó la conciencia de algunos pueblos al quitarles los anuncios luminosos y poner reglas de construcción, una carpeta obligada de colores, etcétera.

Habría que pensar en lo que se conoce como «neomexicano», ese estilo hollywoodense de ver lo mexicano, ese estilo *nice* de lo mexicano que rellena de agaves las avenidas o que hace adaptaciones de lo colonial; reflexiones sin dudas, las que piensan en una ciudad como construcción y horizonte de la subjetividad. Si Piaget se esforzaba por dejar en claro que la psique se desarrolla con el entorno, y Vygotsky radicalizaba la tesis al sostener la indisoluble relación entre el desarrollo de la psique y lo social, entonces debemos preguntarnos por las ciudades y cómo la arquitectura impacta en el desarrollo de nuestro aparato psíquico, cómo es que nos fragua, nos da forma, pensamos bajo el capricho del medio, bajo el capricho de la urbanidad, esto constituye nuestra manera de ser.

Aunque antes existen atisbos, es a partir de 1970 que los estudios sobre la urbanidad, los encuentros y coloquios se hicieron frecuentes, la academia empezó a juntarse para reflexionar sobre el arte de manera conjunta. Las categorías teóricas para pensar el mundo de las artes se comienzan a acuñar, la reflexión sobre las nuevas ciudades, las posibilidades de los nuevos materiales y su influencia en el arte.

La invención de las ciudades de vidrio o de las utopías arquitectónicas, hoy, más que nunca, parecen una realidad; Brasilia y, en especial, Dubai son ejemplo de estas ciudades ideales diseñadas de antemano. La herencia gótica del juego con la luz se llevó al extremo: se instaura la ciudad de la luz de San Agustín con un parangón en la ciudad de vidrio, dicotomías que Derrida critica bajo la idea del logocentrismo, pero que han servido para entender el desarrollo de las artes. Temas extensos y profundos son los expuestos en este texto.

La herencia musical no queda fuera. Los siglos de herencia española se mezclan con los instrumentos prehispánicos, vaya paradoja, pues la mayoría de estos son ahora reconstrucciones, tanto de su elaboración como de su forma de tocarlos. La mayoría, si no es que toda la música prehispánica, al carecer de forma de fijarla, es una neo-inventión, en el mejor de los casos una neo-adaptación de

una tradición viva que se trasmite de escuchas y que quizá en tiempos difíciles no fue la prioridad. Al carecer de partituras o soportes, la música se convierte en parte del ritmo cardíaco de un país cuya historia no puede ser descrita sino como la vida de una persona, como altibajos en las pasiones, y es quizá en la música donde más se puede entender el sentir de un pueblo. Tanto Nietzsche como Jung pensaban que el coro encarnaba el inconsciente del pueblo, el sentir real de la época; pero analicemos los sonidos de nuestra nación, la música y las canciones que ahora son el canto de este coro icónico, atávico. ¿Por qué nuestra música mantiene esa vena imperdonable de derrota? ¿Qué pueblo no ha sido conquistado? Sin embargo, nuestra raza no perdona y mantiene viva la esperanza de la revancha mientras sigue escarbando la herida. ¿Cómo arrancar melodías y sinfonías a un instrumento analfabeta, lejos del contexto musical donde se ha pensado la música como una forma de habitar el mundo? Si no fuera por la música, habría más razones para volver loco a Piotr Ilich Tchaikovski. Revisemos la historia del pensamiento, y muy tarde llegó el búho de la reflexión, pues esta, junto con la danza, es de los temas menos teorizados.

La estética de la música debe ir a la par de los recintos donde se enseña. En el barroco se había advertido la importancia del lucro, la sonoridad del recinto, pero pocas veces se ha pensado en la importancia del lugar donde se enseña, de la misma manera en que del medio ambiente mamamos lo que somos, la arquitectura diseña mucho de nuestra estructura psíquica, y no es lo mismo la construcción de un aparato psíquico que se ha formado en la sonoridad que de uno con base visual; tanto es la repercusión de esto que incluso un estudio muestra un dato muy curioso: no hay un solo asesino famoso que haya sido músico. Los griegos ya advertían que la forma de apaciguar las pasiones era la música, pero poca gente ha advertido la influencia de las escuelas como construcciones y su relación con la manera que se tiene de pensar y sentir o incluso de transmitir la música. Las instituciones y políticas gubernamentales no se quedan de lado: el arte como

una catapulta de políticas públicas, la mala idea de hacer de la cultura una empresa rentable, de meterla en la lógica del mercado, hace que este mundo pierda las posibilidades.

Si el arte nos hacía el mundo soportable porque era la alternativa en contra del mercado que todo se traga, ahora los políticos *están pensando que el arte* y la cultura deben ser rentables, deben comportarse como empresas, deben, incluso, dejar ganancias. Esquemas de estas instituciones están proliferando, pero *¿qué pasa con los artistas en este mundo capitalista? ¿Qué pasa con el arte* dentro de un sistema que lo hace producto y que, con ello, lo desnaturaliza? La bolsa de valores de la sensación pone los límites del tablero de juego; la economía, las reglas. Los artistas se forman como piezas de ajedrez movidas por burócratas o galeristas que los sacrifican como peones en espera de obtener ganancias. Este es el tipo de arte que la sociedad demanda. Cuando a Heff Conf se le preguntó por qué hace un arte tan vulgar, respondió que porque es el arte que la gente compra, que si hiciera un arte refinado nadie se lo pagaría: hace lo que le pide la demanda mundial.

Analizaremos esto a detalle: ¿qué es lo que está pasando en el horizonte mundial con el arte? *¿Qué pasa con un fenómeno que se niega a ser teorizado y que, incluso, en la vanguardia, la gracia consistió en romper toda posible teoría sobre el arte que pudiera servir para entender lo que estaba pasando?* La mayoría de los escritos sobre arte se revelan en poesía; de ahí la importancia del texto que ahora se tiene entre las manos, pues es un intento por teorizar lo inteorizable. No se trata de abandonar la poesía, sino de decir dentro del límite de lo decible lo que se puede entender del arte contemporáneo.

Otro tópico que no podemos dejar de comentar es la creación de identidades, no ya desde la arquitectura, sino desde el dominio ideológico de lo folclórico, la música como un dispositivo del diseño de la identidad. Hoy la ingeniería social está reflexionando este punto: cómo crear identidades, sobre todo, identidades ventajosas para quien las diseña. Sabemos que el nacionalismo es

un fenómeno social que implica racismo, pero que generalmente impulsa la economía. *¿Cómo diseñar una manera de ser de un pueblo que posibilite y potencialice sus oportunidades de desarrollo?* La justificación puede tener mucho que decir de esto. Los mismos estudios que han servido para entender el arte son aquí puestos sobre la mesa, expuestos y analizados.

La lingüística, que fue el paradigma interpretativo del siglo pasado para casi todo no dejó escapar el análisis del arte, así que seguimos con sus secuelas, y la mayoría de los análisis de obras de *arte se siguen haciendo sobre este paradigma lingüístico. Lo interesante es que tenemos oportunidad de cuestionarnos el método, de poder decir nuevas cosas sobre Picasso; buscar tendencias, consecuencias, regularidades y anomalías para construir discursos que nos ayuden a ver el mundo un poco más de cerca, a mirar la entraña de la pintura y su desarrollo a la par de la ideología que sirvió como marco de referencia para los pintores de todos los tiempos; el análisis hecho por Michel Foucault del cuadro *Las Meninas*, de Velázquez, es el caso más citado.*

Además, nos encontramos con quien trata la pintura desde el ámbito de la poesía, que ha sido una tradición que ya nos mencionan los autores de este libro, la *ποίησις* entendida como el acto de creación más puro, como poesía; pues es en la poesía donde el artista crea el mundo, e incluso se diseña la sensibilidad, se piensa y se siente con lenguaje, y es el poeta quien ensancha el lenguaje y los límites de la sensación. El verdadero artista es el poeta, dice Ocaranza, y agrega que es más fácil dedicar la vida al cultivo de las matemáticas que al de la poesía.

El lenguaje llevó a los hombres a ponerse de acuerdo para cortar la cabeza del bautista, pero también llevó a Caravaggio a entender lo profundo del drama de la decapitación; el lenguaje nos sirve para fraguar crímenes, pero también para crear poemas en contra de esos crímenes; un encabezado de periódico puede conmocionar la conciencia del mundo por el genocidio, pero también puede conmocionar la conciencia en contra del genocidio.

Jan Van Eyck no podría faltar por la importancia de su análisis en la historia de la pintura, incluso en el diseño de la historia de la pintura, pues recordemos que es un autor recientemente rescatado; sus obras están llenas de simbolismo, y sus pinturas están fraguadas como un enigma, así que quien las analiza debe ser quien las descifra o interpreta. El análisis del hermeneuta, en este caso, se convierte en ontología de vida, pues no se interpreta una pieza como una actividad, sino que la interpretación misma constituye una forma de vida. Se vive interpretando, y qué mejor que dedicar la vida a la interpretación del arte. La semántica, la pragmática, la sintáctica y la semiótica se reúnen aquí para analizar y sacar un discurso cifrado, para entender la hora y el lugar de la cita, los límites mismos de la interpretación de lo que ha dicho y lo que queda pendiente por escuchar. Los análisis de este tipo están a la orden, incluso Hollywood ha hecho de esto una estrategia de ventas, *El código da Vinci* es un claro ejemplo de un análisis simbólico de un cuadro, pero contrario a las disparatadas y fantasiosas interpretaciones, aquí nos encontramos con los mecanismos de la interpretación, con los límites, con la contextualización y la resignificación de los símbolos.

Terminaremos resaltando la necesidad de poner una música de fondo que nos permita desplazarnos sobre las ondas sonoras, poner como parte del análisis la sonoridad, que es la manera de conectar la divinidad o la trascendencia. Recordemos que los primeros rituales del hombre son sonoros, y que una de las primeras formas de alterar la sensibilidad es elevar el número de golpes por minuto del tambor para acelerar el ritmo cardíaco. «Tú me fabricas juguetes de viento», dice un conocido verso, música que en el alma encuentra un recinto, una forma escindida de contemplar las palabras esenciales y, sin embargo, el texto nos regresa a pensar en sus posibilidades de explicación bajo el paradigma de la neurociencia. ¿Quién podría entender a John Cage? ¿Quién podría decir que la educación en el arte no es, quizá, el camino para la realización de la humanidad? La ciencia

y el proyecto moderno fueron injustamente tachados por T. W. Adorno de desembocar en Auswitch; pero esto no es cierto: si el sueño de la razón engendró monstruos, estos desembocaron en Hiroshima y Nagasaki; la racionalidad engendró la bomba atómica, la racionalidad predatoria está del lado de los estadounidenses, no de los alemanes, la barbarie se instauró en el corazón mismo del pueblo más civilizado de ese momento. Además, agrega, después del holocausto es imposible la poesía; habría que corregir esto y decir que después del holocausto lo único que nos da esperanza es la poesía, el arte es la última manera que nos queda de encantar el mundo; sin embargo, la historia sigue siendo hecha por los vencedores, que se siguen proponiendo como héroes de un mundo donde ya nadie cree.

El texto que ahora presento es mucho más rico y complejo que lo que cualquier prologuista pueda plasmar en unas cuantas palabras, así que no me resta más que recomendar su lectura, seguir gozando su temática y pensar, junto con estos autores, la profundidad y las problemáticas aquí expuestas.

«EL MATRIMONIO ARNOLFINI» Y EL LEGADO DE LAS NUPCIAS

Laura Gemma Flores García

Descripción iconográfica

«El matrimonio Arnolfini» (89.9x59.9cm), óleo sobre tabla realizado por Jan Van Eyck hacia 1434 y expuesto en la National Gallery de Londres, es una composición en dos planos: en el primero —el más cercano al espectador—, se yergue uno de los retratos dobles más célebres de la historia de la pintura: la majestuosa pareja formada por Giovanni Arnolfini, perteneciente a una familia de comerciantes luqueses asentados en Flandes, y Giovanna Cenani. Él porta ropilla o túnica sin mangas de paño rojo ocre con forro de marta, representando el alto rango del próspero burgués ansioso de pasar a la posteridad;¹ ella viste de lana verde aterciopelada, ostentando la soberbia textura de los paños flamencos del siglo XV. La dama descansa su mano sobre la de él, aludiendo a la dependencia de su hacienda; al igual que todas las mujeres de su época, porta holgado traje con presillas bajo el busto, sugiriendo —según unos— estar encinta o exhibiendo —según otros— el canon de belleza coetáneo que las señoras de fines de la época medieval mostraban en el vientre al llevar tan ajustado corsé a lo largo de su vida. Este canon también constituirá un símbolo de prolijidad y vida sana en un mundo frecuentemente azotado

¹ Recordemos los prósperos banqueros de Médicis, que se convirtieron en los grandes duques de Toscana y emparentaron con el rey de Francia; Lorenzo el Magnífico fue incluso el impulsor de los primeros logros de Américo Vespucio.

por las hambrunas, las miserias y las calamidades.² De esta pomposa vestidura sobresale un traje azul celeste que llega hasta el piso y que se frunce en las mangas por una cintilla dorada. Tras un velo blanco, bordado con motivos florales del mismo color, Giovanna Cenani muestra la amplitud de su frente, pues la moda imponía que las frentes fueran rapadas para dar anchura y apariencia de pulcritud y limpieza, imagen contraria a la de las mujeres andrajosas que recorrían los reinos en busca de un mendrugo de pan, siempre con el cabello suelto y por encima de los hombros.³

Los colores que portan estos personajes están cargados de simbolismos: el negro y el rojo ocre del mercader denotan el empleo de las tonalidades convencionales usadas para el varón: «El negro, ante todo el terciopelo negro, representaba sin disputa el boato orgulloso y sombrío que amaba la época»;⁴ el negro y el violeta ocupaban, como colores principales del vestido, un rango mucho más alto que el verde o el azul.⁵ Acerca de los verdes y azules que usa ella, dice Johan Huizinga: «Ambos eran los colores del amor: el verde simbolizaba el enamoramiento; el azul la fidelidad[...] esos dos eran los colores propios del amor pero[...] el verde era en especial el color del amor cortés, juvenil y lleno de esperanzas».⁶

Si iconográficamente los colores les distinguían, los rasgos físicos son también peculiares: ojos pequeños y cejas recortadas, cabello rubio, piel blanca y sonrosada, boca minúscula, rasgos muy definidos, manos largas y delgadas y cuerpos de gran estatura.

La pareja está rodeada por una serie de objetos de carácter simbólico que dan significado a la pintura con las características de un documento histórico: en el segundo plano el pintor ha diseñado

² Los cuentos del Antiguo Régimen, recopilados por los hermanos Grimm, personificaban la sensualidad y la belleza a través del estómago prominente. R. Darnton: *La gran matanza de gatos y otros episodios...*, p. 39.

³ A la Magdalena, por ejemplo, se le representó como se acostumbraba pintar a las prostitutas: con cabello largo y suelto hasta la cintura y sobre el rostro. L. G. Flores García: «Eficacia Simbólica en la Imaginería Popular», en F. Aguayo y L. Roca (coordinadores): *Imágenes e investigación social*.

⁴ J. Huizinga: *El otoño de la Edad Media*, p. 392.

⁵ *Idem*, p. 393.

⁶ *Ibidem*.

una cama con dosel en tonos encarnados, que son el símbolo del amor filial y —a decir de un tratado de la época—⁷ uno de los más bellos. Sobre el ángulo izquierdo de la cabecera descansa una pequeña talla de madera de santa Margarita, la patrona de los partos.

En el muro del fondo reposa un espejo cóncavo que refleja de espaldas a los novios y de frente a los testigos, entre quienes se encuentra la figura del pintor, que no dudó en aparecer, como en muchas de sus pinturas. Sobre este espejo se lee la inscripción: «Johannes de Eyck fuit hic [estuvo aquí] 1434» con el tipo de letra manuscrita y legal propia de un documento. Al lado de este espejo cuelgan unos objetos que se han interpretado como cilicios con escobetillas en las puntas, aunque otros autores suponen que es un rosario de cuentas de cristal, mismo que «era un regalo habitual del novio a la futura esposa ya que el cristal era símbolo de pureza y el rosario indicaba la obligación de ser devota».⁸ En este muro se ha adecuado un pequeño sitial de madera forrado con paño de la misma tonalidad de la cama que inscribe unas gracias y minúsculas tallas de leoncillos en los antebrazos.

A la derecha de la pareja se levanta una ventana con antepecho que proporciona luz natural a la escena y en cuyo peldaño, sobre un arcón que reposa a los pies de esta, el pintor diseñó unos suculentos duraznos, simbolizando la prosperidad de la mesa o aludiendo a la fruta del Jardín del Edén, «las frutas del alféizar evocan el estado inmaculado que precede al pecado y son recordatorios del estado de inocencia antes de que Adán y Eva cometieran el pecado original».⁹

Junto a los pies de Giovanni Arnolfini están los suecos que el mercader se ha quitado y, en medio de la pareja, un perrito de lanudo pelaje se apresura a posar para Van Eyck; los primeros representan la dulzura y la comodidad del hogar, así como la consigna de que la habitación nupcial es un lugar sagrado que

⁷ *Blason des Couleurs*, en J. Huizinga, *op. cit.*

⁸ P. Ariès y G. Duby (directores): *Historia de la Vida Privada. II: De la Europa feudal al Renacimiento*, p. 19.

⁹ *Ibidem*.

exige descalzarse («Saca tus sandalias de tus pies porque el lugar en que estás es sagrado»);¹⁰ algunos autores interpretan, sin embargo, que «los *zuecos* de Giovanni están cerca de la salida indicando sus actividades fuera del hogar y los de la mujer junto a la silla, en el interior de éste».¹¹ El perrito representa la fidelidad que se corresponde la pareja mutuamente. Sobre las cabezas de los protagonistas pende un lampadario con una sola vela encendida, este podría significar la lámpara que se llevaba en las ceremonias de boda, pero también podría ser el símbolo del hijo que viene (idea reiterativa, dado el vientre prominente y santa Margarita), la vela encendida que se portaba al tomar un juramento o —más allá— el símbolo del ojo omnividente de Dios.

Estos signos, en conjunto, evocan un «espacio colectivo que ve nacer hacia fines del siglo XII una red apretada y secreta de los modos de comunicación».¹²

No es necesario enumerar todos los autores que han interpretado este «guiño» de Jan van Eyck polisémicamente;¹³ para algunos, ha sido una caricatura que el flamenco se atrevió a ofrecer a sus patrocinadores con caras lánguidas y la ostentación evidente de la clase burguesa aspirante a la aristocracia; para otros, es la sublime prueba del espíritu fino y delicado del autor educado en la corte franco-borgoñesa a través de sus viajes y contactos con los diferentes reinos del mediterráneo y de selectas lecturas; para los más, es el resultado del esmero y la maestría con que un minucioso y rutinario artista pintó detalle a detalle de acuerdo con las exigencias de quien lo contrataba.

Nosotros analizaremos los signos en su diálogo como una abstracción de la conducta burguesa del siglo XV que llegó hasta América durante el siglo XVIII.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Idem*, p. 30.

¹³ Sobre Van Eyck escribieron Ciriaco de Pizzicollini de Ancona, Antonio Averulino el Filarete, Giovanni Santi (padre de Rafael), Bartolomé Facio y muchos autores contemporáneos al pintor.

Análisis iconológico y simbólico del cuadro¹⁴

Peter Blickle¹⁵ señala que las fases del matrimonio en la zona de Baviera alemana eran tres: promesa, compromiso o esponsales y boda o nupcias, como las llama Huizinga.¹⁶ En la primera «ni los parientes, ni la Iglesia debían participar necesariamente: la promesa de matrimonio se la otorgaba el hombre a la mujer, y tenía en cuanto tal relevancia jurídica».¹⁷ Al compromiso matrimonial seguían los esponsales, que consistían en un acuerdo o contrato oral o escrito. En Metz, el acuerdo matrimonial se llevaba a cabo mediante un intercambio de regalos entre los prometidos; los actos rituales que acompañaban este procedimiento eran, entre otros, que ambos prometidos se daban la mano, lo cual representaba a la persona o la misma fidelidad; el novio recibía a la novia pisándole el pie en señal de posesión o entregándole una zapatilla; con este acto concluían los esponsales.

A partir de ese momento estaba permitida la cohabitación y los esposos habían contraído y ratificado propiamente el matrimonio. «Los desposados son esposos ante Dios», decía un adagio jurídico certificando tal concepción y práctica; otro expresaba lo mismo de forma más grosera: «una vez en la cama se daba por consumado el matrimonio».¹⁸

La noche de bodas precedía el acto eclesiástico, hecho donde iniciaba la boda (o fiesta), y para la cual los novios debían vestir de manera especial: saya, manto, vestido con cinturón, capa y velo.

Jean van Eyck, nacido en Maaseyck, villa de Limburgo (región característica de los Países Bajos muy próxima a Alemania), además de crecer impregnado de este «legado social»,¹⁹ reforzó sus orientaciones en la corte de Juan de Baviera y plasmó en «El matrimonio Arnolfini» una culminación de la segunda fase matrimonial, es

¹⁴ De acuerdo con Erwin Panofsky: *Estudios sobre iconología*

¹⁵ U. Schultz: *La fiesta. De las saturnales a Woodstock*, pp. 25-47.

¹⁶ J. Huizinga: *op. cit.*, p. 156.

¹⁷ P. Blickle: «Las bodas campesinas a finales de la Edad Media», en: U. Schultz, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸ *Idem*, p. 39.

¹⁹ C. Kluckhohn, en C. Geertz: *op. cit.*, p. 20.

decir, el acto seguido a los esponsales. Los germanos consideraban la promesa matrimonial indisoluble, aunque no fuese fértil,²⁰ por lo que la presencia de santa Margarita sobre el pomo de la cama y el manajo colgado de la misma nos hablan de una rogativa especial para alentar la fecundidad en un marco de intimidad propio de la pareja sola. Ariès y Duby afirman que «En la sociedad aristocrática la distribución de los espacios interiores se afinaba mucho más. A la alcoba se asignaba la función de un uso más secreto y más íntimo. En términos generales, este era un lugar de aislamiento y protección de la mujer».²¹

Los suecos al lado confirman que la ceremonia de los esponsales había quedado concluida y la pareja se prepara para consumir la cohabitación, como lo sugiere claramente la mullida cama. La única vela en el lampadario anuncia el último paso que legitima la unión de los personajes ante los ojos del grupo eclesiástico: el sacramento del matrimonio canónico,²² que comenzaba a ser asumido ampliamente por la clase burguesa. Se supone que este acto de los esponsales se realizaba en sus formas oral y escrita, pero aquí encontramos una exuberancia de la clase burguesa del Antiguo Régimen que se ha permitido formular no solo un documento escrito, sino plástico, lo que sugiere la importancia de la pintura en esa época y, sobre todo, del pintor de moda, maestro de muchos colegas y protegido de no pocos mecenas.²³

La importancia de esta clase emergente es sustentada por Jean Delumeau, quien señala que el esplendor artístico sin precedentes de los siglos XV y XVI, sobre todo en Italia y Flandes, no habría sido posible sin la presencia de estos estratos sociales intermedios. Se refiere a las familias de profesionales, comerciantes y artesanos que, especialmente en las ciudades —gracias sobre todo a su habilidad manual, pero también a una cierta instrucción y, por consiguiente, a una verdadera cultura—, alentaron a estos artistas

²⁰ P. Blinckle: *op. cit.*, p. 32.

²¹ P. Ariès y G. Duby: *op. cit.*, p. 20.

²² J. Huizinga: *op. cit.*, p. 156.

²³ *Las bellas artes. Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura*, p. 9.

y educaron a un público capaz de comprenderlos,²⁴ por lo cual en este legado artístico no solo habrá de reconocerse la validez del preciosismo de Van Eyck, sino también el de su contratante, en una relación casi corresponsable: de no haber existido uno, el otro no hubiera dado con este acierto histórico.

Estamos frente al artista que pudo trascender gracias a la clase burguesa de la época. La popularidad de este pintor no se debió solamente a la arrolladora maestría para diseñar primores (como el tapetillo multicolor de influencia aragonesa que yace a los pies de la cama, las finísimas cerdas que rodean la capa del contratante, las graciosas patas del perrito que pretende afianzarse al recién encerado piso de madera, mientras que los ligeros suecos, resbaladizos, se disponen a bailar por la habitación), su importancia (en ese tiempo) y su trascendencia (en la actualidad), radica en haber sido etnógrafo de su tiempo, es decir, en haber escrito y redactado ese discurso social interpretado, apartándose del hecho pasajero para que tardíamente pudiera ser consultado cuantas veces fuera necesario.²⁵ La relevancia, en palabras de Paul Ricoeur, «No [es] el hecho de hablar, sino lo dicho en el hablar».²⁶

A través de sus recorridos por las cortes de Portugal, Baviera, Borgoña y Flandes, y de su contacto frecuente con mercaderes y artesanos de los Países Bajos, Van Eyck aprendió a decodificar los signos que para la gente eran (valga la expresión) «significantes», e interpretó una conducta humana por medio de la acción simbólica del matrimonio. De esta manera, Van Eyck no solo expresó el conjunto de ritos recogidos a través de centurias y por vía de la interacción de «depósitos de saber almacenados»,²⁷ sino que los actualizó para todas las épocas al legitimarlos.

No es difícil suponer que esta legitimación de las costumbres fuera novedosa en tanto que todos los expectantes estaban familiarizados con escenas puramente religiosas, como vírgenes humanizadas

²⁴ J. Delemeau: *op. cit.*, p. 151.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ C. Geertz: *op. cit.*, p. 31.

²⁷ Klukhohn, en Geertz: *op. cit.*, p. 20.

conviviendo con sus donantes en la misma habitación. Como ejemplos tenemos «La Virgen del canónigo van der Paele», de Van Eyck; «La adoración de los Magos», de Hans Membling, «La Anunciación con donantes y San José», del Maestro de Flémalle, entre otros.

Otro tema que comenzaba a ponerse de moda entonces eran los retratos de personajes de la corte, pero la inserción del retrato de pareja, y más de estos esponsales, tiene un origen y casi pertenece a Van Eyck; de hecho «El retrato de los esposos Arnolfini» es la única de las composiciones profanas de Jan van Eyck que ha llegado hasta nuestros días. Un repaso por la historia del retrato de los más grandes artistas desde el Renacimiento hasta principios del siglo XX obliga a colocar este antes que todos; y después a pasar por las paletas de Piero della Francesca, Tiziano, Leonardo da Vinci, Rubens, Rembrandt, Velázquez...

Los hermanos Van Eyck proponían una representación simbólica de la cotidianidad de la clase burguesa, mientras que sus contemporáneos fincaban sus esfuerzos en complacer las peticiones de la clerecía, fortaleciendo las representaciones conceptuales de la virginidad, la concepción y la Majestad de María (Van der Goes, Van der Weyden, el Maestro de Flémalle), y la mística pan-teísta del maestro Eckardt amenazaba la ortodoxia católica; puede decirse que transgredieron la norma al atreverse a retratar a la clase burguesa como objeto central de la obra, cuando ni el mismo Vydt, ni el cardenal Rollin se aventuraron a ser retratados sino acompañando las escenas religiosas de «La adoración del Cordero Místico» y «La Virgen del caniller Rollin», respectivamente.

Aproximándose al momento de la secularización, la clase burguesa se atrevía a mostrarse en la perennidad de un cuadro, igualándose a la aristocracia a punto de decaer, a los grandes personajes de la Iglesia y a las figuras hieráticas humanizadas. Georges Duby explica de manera clara esta actitud de la clase burguesa:

La referencia que ilumina la reivindicación personal es la referencia familiar en la Florencia del siglo XV donde se ha visto la ruptura con la representación familiar amplia, propia de un

conjunto que pertenece a un grupo específico; esta necesidad individual de hacerse notar respecto del resto del linaje se manifiesta en una inversión que trae consigo el éxito de una carrera, de una casa de comercio, de «un hombre de empresa». Pero la reivindicación del individuo no se contenta con la afirmación de la familia; el deseo de intimidad, de interioridad tras la fachada familiar sino en los distintos espacios de la casa cuyo lugar privilegiado corresponde al amo de ésta.²⁸

Van Eyck se disponía a declarar que la pintura comenzaba a cumplir funciones de tipo legal y que era tanto o más legítima que un documento. Si tantos siglos atrás se había recurrido a la alegoría plástica para legitimar dogmas teológicos, ahora se usaban dichas formas para legitimar una vida común, unas costumbres antes bárbaras de las que la clase burguesa se apoderaba conquistando formas de representación desde el siglo XIII.

Es posible que tanto la clase aristócrata como los burgueses de la zona flamenca difundieran el arte de los Van Eyck como propaganda de unas ideas-unidad que descansaban en el paradigma de los rituales cotidianos, del afianzamiento de las culturas populares, en la legitimación tanto del empleo de la técnica, como de los temas, y de los colores para apropiarse de una peculiaridad enunciativa frente a los prósperos mercaderes del mediterráneo que invadían los espacios meridionales y septentrionales de Europa occidental.

Ahora es preciso plantear la duda: ¿La conciencia de expresar escenas de la vida cotidiana burguesa y nacionalista —cuando el ducado de Flandes pasaba a manos de la casa de Borgoña—, correspondía a este camarero de la corte o a Giovanni Arnolfini, miembro de la próspera colonia italiana de Brujas?

Max Weber se atrevió a afirmar que los adelantos tecnológicos y económicos de los discípulos y bachilleres de enseñanza superior en los Países Bajos e Inglaterra durante el siglo XV se debieron al tipo de educación proveniente de católicos y protestantes, insinuando la posible liberación del espíritu en las cunas

²⁸ P. Ariès y G. Duby (directores): *op. cit.*

de estos.²⁹ Siguiendo esta idea, muchos críticos de arte han atribuido a esta «liberación del espíritu» de la zona flamenca y holandesa las cualidades profanas que ostentaron posteriormente las agudas críticas de El Bosco en torno de la Iglesia, los atrevidos desnudos de Rubens y las inusuales escenas cotidianas de la pintura de género de Rembrandt. ¿Qué hay de extraño en suponer que Jan van Eyck se perfilara como el vanguardista de los temas profanos, como el autor de esa *grande idée* que, lejos de pasar a la historia como una expectativa superada,³⁰ trascendió como una obra de excesiva popularidad desde el *cinquecento* en todos los ambientes artísticos de Italia y de Francia, y que a partir de entonces tuvo nuevos impulsos en cada siglo, tornándose el estudio minucioso de su obra en una nueva oleada de significaciones a medida que se le interrogaba de diferentes maneras? Como señala Robert Genaille, los mismos personajes parecen estar creando su propio mundo:

*Dans cette sereine harmonie où nul mouvement ne déplace les lines, les êtres et les choses sont à leur vraie place. Nous aimons retrouver le rendu minutieux des objets, des étoffes, des bijoux, des traits du visage. Mais ce vérisme réalisé par une main patiente quit suit le genie d'une observation aiguë s'accorde à une grandeur quasi hiératique soulignée par les poses des mains, par la méditation des regards tournés vers un rêve intérieur. Ces deux êtres se présentent à nous, dissemblables mais équivalents, bien d'aplomb, symétriquement posés, ayant entre eux le miroir et ses vastes reflets comme pour posséder avec leur bonheur le monde entier à portée de leurs mains.*³¹

²⁹ M. Weber: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, pp. 21-26.

³⁰ S. Langer: «Philosophy in a New Key» en C. Geertz: *op. cit.*, p. 19.

³¹ «En esta serena armonía, donde ningún movimiento altera las líneas, los seres y las cosas están en su verdadero lugar. Amamos encontrar la devota minuciosidad de los objetos, las telas, las joyas y los rasgos faciales. Pero este realismo conseguido por una paciente mano que se debe a la genialidad de una aguda observación, refiere además a una grandeza casi hierática representada por las poses de las manos, por la meditación de las miradas dirigidas hacia un sueño interior. Estos dos seres se nos presentan diferentes pero parecidos, si bien con cierto aplomo, simétricamente colocados entre el espejo y sus vastos reflejos, como poseyendo —con su felicidad— todo el mundo en sus manos». (La traducción es nuestra). R. Genaille: *La peinture aux anciens pays-bas, de Van Eyck a Bruegel*, p. 29.

La herencia medieval en la Nueva España

Es importante ver ahora cómo fue recibida la difusión de esta *grande idée* por un grupo muy lejano que le siguió en la historia: la clase criolla de la Nueva España. Estamos ante una de las más repetidas reproducciones iconográficas de esta clase: «Los desposorios de María». Si bien pocos de estos lienzos pasaron a la posteridad a cargo de grandes y reconocidas firmas como la de Villapando, nuestra experiencia en archivos de tres estados de México (de los más prósperos y heterogéneos culturalmente hablando donde floreció ampliamente la cultura criolla bajo el amparo de la minería: Guanajuato, Michoacán y Zacatecas) nos indica la importancia que tenían estas representaciones para los habitantes novohispanos, cuyos registros testamentarios confirman la existencia de, al menos, uno o dos cuadros de «Los desposorios de María», y que estos lienzos tenían un lugar especial a la hora de las dotes o de los regalos hechos por el novio a la familia, denominados «ajuares».

En España, la influencia de la pintura flamenca e italiana había dado lugar al retrato de gran calidad caracterizado por el objetivismo minucioso de los flamencos y la riqueza lumínica de las paletas venecianas; a México llegó hasta muy entrado el siglo XVIII y puede decirse que floreció hasta el siglo XIX.

«Los desposorios de María» reflejaban una dependencia absoluta de la religión adoptada, que, a través de muchos recursos, sería promovida por la clase peninsular recién llegada o por los criollos asentados en las nuevas tierras. Si bien Giotto, antes que Van Eyck, había sentado la estructura iconográfica del pasaje de los desposorios, que luego fue consagrada por Rafael Sanzio, esta iconografía se convirtió en un emblema de los deseos de la clase emergente, pues, en palabras de Pilar Gonzalbo: «para las familias de la nobleza y de los conquistadores enriquecidos con aspiraciones de hidalguía, el matrimonio era signo de honorabilidad y garantía del prestigio de su linaje».³²

³² P. Gonzalbo Aizpuru: *Familia y orden colonial*, p. 56.

No es ocioso que aclaremos que, si un peninsular se animaba a «hacer la América», buscara el respaldo de algún pariente cercano en la Nueva España. Con esto tendría la certeza de que, al ofrecimiento de un oficio, vendría también la promesa de esponsales con alguna parienta o hija del criollo asentado, no para que el invitado se sintiera como en su casa, sino para que adquiriera el compromiso de acrecentar la riqueza o, al menos, de impedir que menguara; para esto se sumaría a la promesa del matrimonio, la de la dote que le acompañaba. Con base en ello, nos aventuramos a asegurar que esta gran idea de legitimar el matrimonio en el interior de las clases burguesas o de los grupos criollos —como en México son llamados, frente a los nobles novohispanos— es un fenómeno que reproduce el sucedido en las cortes burguesas del siglo XV; aquí el pintor vuelve a ser el principal colaborador, si no el protagonista de esta apropiación cultural.

A la suspicacia de nuestro lector, que objetará que no existe el retrato como tal en el virreinato aludido, diremos que efectivamente este grupo cultural se había resistido —como el de la Baja Edad Media— a ser retratado personalmente, y que su vínculo con una trascendencia objetual se llevaba al terreno de las pertenencias y de las donaciones de ajuares sagrados al interior de las iglesias o de las órdenes religiosas; pero uno de los actos más significativos para convalidar sus posiciones sociales era el hecho de encargar pinturas, poseerlas (más que exhibirlas), donarlas y testarlas. Diremos, también, que hacia el siglo XVIII ese criollo iba tímidamente emergiendo a un mundo que adivinaba como propio frente a las ya caducas formas del peninsular que seguía empeñado en dirigir los destinos de la tierra que aquel sentía como propia.

Los rasgos que nos han parecido ideas clave para detectar esta herencia cultural de Van Eyck se centran en la pareja de san José y la virgen María (llamado retrato doble, que surge en primer plano como el de los Arnolfini). Aquí, el lampadario es sustituido por el gran sacerdote que porta en su cabeza el ojo omnividente de Dios. Atrás de la pareja siempre asoman unos ángeles acompañando la

escena, pero hay rostros (al menos en la escuela de Villalpando) que nunca reflejan explícitamente su calidad de ángeles, puesto que no llevan alas, lo cual nos lleva a suponer que no son sino testigos de ese matrimonio. En uno de los ejemplos de esta pintura novohispana se reproducen los tapetillos flamencos, que también obedecen a una tradición de la zona cordobesa; pero en varias pinturas la iconografía, las frutas y las flores igualmente acompañan este conjunto. Los drapeados de la virgen y la zapatilla de san José nos recuerda la inconfundible iconografía de los Arnolfini y el rostro de ella, así como el estómago prominente y la cabeza rapada, a la burguesa Giovanna. El tema de la cama no es expresado en esta escena acompañando a María, pero sí lo es en posteriores momentos, como en el nacimiento de Jesús que, reiteradamente, fue representado por Miguel Cabrera. La cama no podía ser representada en esta iconografía porque, además, el momento de los esponsales —mucho menos la consumación real— no había pasado por la mente de los artistas, añadiendo que en la Nueva España fueron aún más cuidadosos con las temáticas que pudieran desviar la conciencia de los indígenas.

Los colores que se repiten en ambas escenas son los correspondientes a san José, como el verde y el café, el azul para María y el rojo para el gran sacerdote. El significado de los colores ha cambiado y además no es el mismo en la atmósfera profana que en el seno de la iglesia novohispana: el verde en la iglesia católica simboliza la casta sacerdotal y del pastor en sí o el que lleva la palabra de Dios; el rojo constituye el emblema de la realeza en gran parte de las culturas, incluso en las orientales.

Durante los siglos XVII y XVIII en Nueva España se repiten los cánones iconográficos de los desposorios, al parecer, influenciados por Durero.³³ Sebastián López de Arteaga, Baltazar de Echave y Rioja, Juan Correa y Luis Juárez son otros de los grandes exponentes. Hay desposorios que muestran el momento cumbre de los pintores barrocos del siglo XVIII; sin embargo, otros, ya en épocas

³³ E. Vargaslugo y J. G. Victoria: *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio Pictórico*, t. IV, p. 81.

anteriores, habían pintado con la misma paciencia los drapeados característicos de la pintura flamenca, que fueron retomados por Tiziano y Murillo, lo cual sustenta nuestra hipótesis de que el legado de las nupcias había pasado casi sin ninguna alteración desde la corte de Flandes hasta las casas domésticas de la Nueva España, salvo en la temática de los claroscuros típicos del barroco, pero que conservan el origen de la luz oblicua de Van Eyck se desplazó a la Nueva España como un soplo de luz entre las nubes caprichosas.

Creemos que tanto en la época emergente de la burguesía flamenca, como en el fortalecimiento de la clase criolla en el siglo XVIII en Nueva España, los códigos de comunicación jugaron un importante papel en el que las representaciones plásticas se convirtieron en un lenguaje tácito de toma de decisiones en un mundo a veces arrebatado, a los que llevaban sobre sus espaldas todo el peso económico de las diferentes regiones de la Nueva España. Entonces, los artistas de la época se convirtieron en un recurso reiterativo para asumir posturas y plasmarlas ante aquellos que no les quedaran muy claras.

Ambas épocas, sin duda, son coyunturales; en ellas prolifera una serie de orientaciones estandarizadas como la consolidación de la burguesía. Como señala Robert Genaille: «*Unis dans la richesse de leur intérieur bourgeois, ils restent distincts selon les formes sociales de leur temps, la femina est du côté du lit et de la chambre, l'homme du côté de la fenêtre ouverte sur la cité active*». ³⁴ Pero el matrimonio legal era alentado por la misma iglesia católica en el mundo iberoamericano. Fue así como los continuadores de Van Eyck plasmaron un modelo de vida que no habría de romperse sino hasta la protesta del modernismo. Esta noción, que «estalló en el paisaje intelectual», ³⁵ se convirtió en una idea seminal porque era valedera y porque pudo hacerse extensiva al campo interpretativo de la

³⁴ Unidos en la riqueza de su burguesía interior, ellos permanecen distintos según las formas sociales de sus tiempos, la mujer está al lado de la cama y la recámara, el hombre al lado de la ventana abierta sobre la ciudad activa. (La traducción es nuestra). R. Genaille: *op. cit.* p. 29.

³⁵ Geertz: *op. cit.*, p. 19.

cultura que le generó; pero, desde nuestra perspectiva, fueron Jan Van Eyck y —en todo caso— el burgués convencido de su estatus quienes se atrevieron a signar, desde la estética, un legado común para el resto del mundo occidental.



Fuentes

- AGUAYO, Fernando, y Lourdes Roca (coordinadores): *Imágenes e investigación social. Memorias del Primer Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005.
- ARIÉS, Philippe y Georges Duby (directores): *Historia de la Vida Privada: II: De la Europa feudal al Renacimiento* (traducción de José Luis Checa Cremades), Buenos Aires, Taurus, 1990.

- CANADAY, John: *Cómo apreciar la pintura* (col. cuadernos de arte, traducción de Alfonso Rubio et al.), México, ITESM-CEMPAE, 1977.
- CAZENEUVE, Jean: *Sociología del rito* (traducción de José Castelló), Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- DARTON, Robert: *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (traducción de Carlos Valdés), México, FCE, 1987.
- GEERTZ, Clifford: *La interpretación de las culturas* (traducción de Alberto L. Bixio), México, Gedisa, 1987.
- GENAILLE, Robert: *La peinture aux anciens pays-bas, de Van Eyck a Bruegel*, París, Pierre Tisné, 1954.
- GONZALBO Aizpuru, Pilar: *Familia y orden colonial*, México, El Colegio de México, 1998.
- HUIZINGA, Johan: *El otoño de la Edad Media* (traducción de José Gaos), Madrid, Alianza, 1990.
- LABROUSSE, C. E. et al.: *Órdenes, estamentos y clases. Coloquio de historia social, Saint-Cloud. 24-25 de mayo de 1967* (traducción de Pilar López Mañez), Madrid, Siglo XXI Editores, 1987.
- Las bellas artes. Enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura*, V. 3, Arte flamenco y Holandés, séptima edición, Milán, Grolier, 1974.
- PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1984.
- SCHULTZ, Uwe (director): *La fiesta. De las saturnales a Woodstock* (traducción de José Luis Gil Arista, México, Alianza Cien/ Conaculta, 1995.
- VARGASLUGO, Elisa, y José Guadalupe Victoria: *Juan Correa, su vida y su obra. Repertorio Pictórico*, t. IV, primera parte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- WEBER, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (cuarta edición (traducción de José Chávez Martínez), México, Premia, 1981.

¿Qué es lo que está pasando en el horizonte mundial con el arte? ¿Qué pasa con un fenómeno que se niega a ser teorizado y que, incluso, en la vanguardia, la gracia consistió en romper toda posible teoría sobre el arte que pudiera servir para entender lo que estaba pasando? La mayoría de los escritos sobre arte se revelan en poesía; de ahí la importancia del texto que ahora se tiene entre las manos, pues es un intento por teorizar lo in-teorizable. No se trata de abandonar la poesía, sino de decir dentro del límite de lo decible lo que se puede entender del arte contemporáneo.

Este volumen reúne el trabajo de una serie de artistas e investigadores que, desde distintos flancos, abordan la temática del arte; así, se convierte en un diagnóstico de lo que sus autores representan para el entorno local y regional, sentando las bases de una propuesta colectiva para proyectos a futuro, tanto institucionales como individuales, impulsados por la Universidad Autónoma de Zacatecas.



CA-UAZ-172

ISBN 978-607-8026-14-6



9 786078 026146

PIFI
EDITORES

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE ZACATECAS
EDITORES