

Estudios sobre Zacatecas



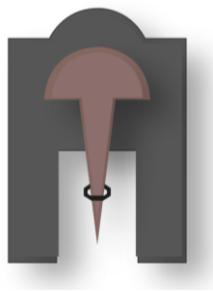
Coordinadoras

Sofía Gamboa Duarte

Lidia Medina Lozano

Inés del Rocío Gaytán Ortiz

Estudios sobre Zacatecas



Coordinadoras

Sofía Gamboa Duarte
Lidia Medina Lozano
Inés del Rocío Gaytán Ortiz

Estudios sobre Zacatecas

Primera edición 2023

D.R. © Sofía Gamboa Duarte

D.R. © Lidia Medina Lozano

D.R. © Inés del Rocío Gaytán Ortiz

D.R. © Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”

Centro de Información Siglo XXI, 3er piso, Campus UAZ Siglo XXI,

Carretera Zacatecas-Guadalajara km 6, Col. Ejido la Escondida,

C.P. 98000, Zacatecas, Zac.

programaeditorialuaz@uaz.edu.mx

Idea original y coordinación del proyecto: Lidia Medina Lozano

Diseño y composición: Sofía Gamboa Duarte y Efrén Montoya Ortega

Fotografía de cubierta: Sofía Gamboa Duarte

Diseño de portada y viñetas: Efrén Montoya Ortega

Coordinación de la colección: Lidia Medina Lozano

Imagen de cubierta: *Zu Hause*, 180 x 70 cm, técnica mixta, Zacatecas 2020, Sonia Félix Cherit.

Corrección de estilo: Lidia Medina Lozano, Sofía Gamboa Duarte, Inés del Rocío Gaytán Ortiz y

Efrén Montoya Ortega.

Compilación de textos: Lidia Medina Lozano, Sofía Gamboa Duarte e Inés del Rocío Gaytán Ortiz

ISBN: 978-607-555-167-8

Este libro ha sido sometido a análisis de similitud y a dictamen de pares ciegos para su arbitraje, previo a su edición, en un proceso a cargo de la Dirección de Investigación y Posgrado de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Queda prohibida, sin autorización de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

El contenido de esta obra es responsabilidad de cada autor.

Índice

PRÓLOGO	i
INTRODUCCIÓN	iii
CARACTERIZACIÓN DEL ESPACIO URBANO NOVOHISPANO. EL BARRIO DE CHEPINQUE DE LA CIUDAD DE ZACATECAS – Efrén Montoya Ortega	1
SOR MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA EN EL ARTE NOVOHISPANO DE ZACATECAS – Elisa Guerrero Márquez.....	20
DISPOSICIONES MARIANAS, LA VIRGEN Y SUS DESPOSORIOS - Laura Antonia Garcia Ruiz Esparza	38
DOMUS AUREA: EXALTACIÓN MARIANA EN LA CAPILLA DE NÁPOLES - Irving Reyes Maldonado	48
LA MERA BUENA DE TODOS NOSOTROS: REPRESENTACIONES GUADALUPANAS EN EL BARRIO GONZÁLEZ ORTEGA DE LA CIUDAD DE ZACATECAS, 1990-2020 - Valeri Yarithzi Ramírez de la Cruz y César Alejandro Almaraz Ramos	69
LA CONTEMPLACIÓN ESTÉTICA A TRAVÉS DE PEDRO CORONEL - Lizbeth García Esquivel	81
LA CÚSPIDE DE LA RUPTURA: EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO MANUEL FELGUÉREZ Y LA SALA DE LOS MURALES DE OSAKA - Carlos Eduardo Márquez de la Torre	91
ORIGEN Y CONSOLIDACIÓN. LABOR ARTÍSTICA DE SONIA FÉLIX CHERIT - Orlando Sebastián Escobedo García	100
PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA EN ZACATECAS A PARTIR DEL PINCEL DE GABRIELA SUÁREZ DEL REAL, 2010-2020 - Aranza Stephanie Pérez Chávez y César Alejandro Almaraz Ramos	126
SEMBLANZAS.....	142




Prólogo

Recientemente la Licenciatura en Historia de la Benemérita Universidad Autónoma de Zacatecas festejó con bombo y platillo sus treinta y cinco años de existencia en la formación de historiadoras e historiadores. Sin duda alguna, a lo largo de dicho período, esta licenciatura se ha convertido en un verdadero laboratorio de enseñanza de la historia tal y como hace honor al planteamiento de Lewis Perry Curtis Jr. cuando se pregunta ¿Cómo y por qué se escribe historia? en su obra *El taller del historiador*. Cabe señalar también que a lo largo de estos treinta y cinco años su claustro docente ha construido un verdadero laboratorio en donde la investigación histórica cobra gran relevancia en la formación de sus estudiantes, además, se ha destacado por estar en una constante evolución e innovación en sus diferentes planes de estudio.

La obra que nos convoca en esta ocasión *Estudios sobre Zacatecas*, coordinado por las doctoras Sofía Gamboa Duarte, Lidia Medina Lozano e Inés del Rocío Gaytán Ortiz, sintetiza el cúmulo de experiencias adquirido en esta licenciatura; es decir, se ha logrado llegar al objetivo final en el momento de brindarles a sus estudiantes la valiosísima oportunidad de publicar al lado de sus docentes. Sin duda alguna, lo anterior se convierte en el mejor de los estímulos académicos para todo estudiante de historia en formación, con la finalidad de consolidar futuros investigadores de excelencia en esta disciplina.

Lo valioso del presente trabajo radica en la compilación de nueve trabajos de investigación cuyos contenidos, a manera de péndulo, oscilan en el análisis del patrimonio cultural e inmaterial. Los temas versan sobre las partes más antiguas de la ciudad de Zacatecas, como lo fue el barrio de Chepinque, así como también hacen referencia a la representación de una de las grandes religiosas españolas y su gran influencia a través de sus representaciones artísticas; así como también la investigación que aborda lo referente a las disposiciones marianas, la virgen y sus desposorios. En lo que se pudiera llamar un segmento de trabajos mariológicos considerando a la capilla de Nápoles del convento de *Propaganda Fide* como uno de las *Domus Aurea* de México, es decir un espacio donde se concentran elementos marianos que exaltan la devoción a María. Por otra parte, y avanzando en una especie de línea del tiempo, se analizan diferentes representaciones guadalupanas en el barrio González Ortega.

En otro orden de ideas, pero sin abandonar los estudios sobre historia del arte, esta vez contemporáneos, se hace referencia a la contemplación estética a través de la obra de Pedro Coronel para posteriormente incursionar en tema de la ruptura artística mexicana a través de Manuel Felguérez considerado como uno de sus precursores. En ese sentido, el reconocimiento que se le otorga a Sonia Félix Cherit, una de las grandes artistas zacatecanas en nuestros días, hace justicia a la gran labor de la artista, tanto en el arte como en su labor social y con ello, a la mujer en el mundo del arte. Finalmente, la serie de estos nueve textos remata con los



comentarios a la obra de la artista plástica zacatecana Gabriela Suárez a partir de sus experiencias a lo largo de su carrera durante trece años.

Esta obra inaugura una nueva etapa de los estudios de historia del arte dentro de la academia. Concentra y consagra a docentes y estudiantes con un mismo propósito, recuperar no únicamente la puesta en valor del patrimonio tangible, sino que, de igual manera, centraliza su atención en lo intangible como un gran aporte al imaginario colectivo y a la religiosidad. Valga pues una amplia felicitación a las coordinadoras, las autoras y los autores de tan importante obra que, además debe servir como libro de cabecera para quien se enamore y se interese en los tópicos de historia del arte, del patrimonio y de la religiosidad en Zacatecas.

Ángel Román Gutiérrez

Mayo 2023



Introducción

La publicación del primer libro *Estudios sobre Arte, cultura y urbanismo en Zacatecas*, cumplió con el objetivo de dar a conocer a la sociedad las investigaciones realizadas por parte de jóvenes investigadores de la Universidad Autónoma de Zacatecas, además, despertó el interés en más estudiantes por ahondar campos inexplorados en torno a los temas abordados bajo el título. La buena acogida del primer volumen, corroboró el propósito de conformar nuevas fuentes de investigación regional como aportación a la historiografía general del arte y la cultura en Zacatecas.

Este nuevo proyecto atravesó los años de contingencia sanitaria por la pandemia del covid-19, período en el cual museos, archivos y la misma Universidad cerraron sus puertas, dificultando la continuación y culminación de investigaciones académicas. No obstante, durante el año 2022 fue posible retomar y completar proyectos para conformarlos en artículos y conjuntarlos en esta nueva antología.

Para dar secuencia al propósito iniciado con el primer número y continuar un segundo viaje, esta vez, comenzamos a partir de las investigaciones durante el período novohispano sobre el espacio urbano y la literatura de una escritora; fue posible también, enriquecer las fuentes sobre las representaciones pictóricas de la Virgen en el Museo de Guadalupe, Zacatecas, en la Capilla de Nápoles, a un costado del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y en el barrio González Ortega, en el centro histórico de la capital del Estado. Completan la presente colección los capítulos con análisis sobre artes visuales desarrolladas entre los siglos XX y XXI, de manera específica en torno a los murales de Osaka, ubicados en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, la visión estética de Pedro Coronel y estudios sobre la obra de las artistas plásticas Sonia Félix Cherit y Gabriela Suárez del Real. Con lo cual, se ofrece una rica amalgama de información sobre creadoras poco estudiadas, sobre obras marianas, así como afamados artistas del siglo pasado.

La portada de este segundo libro fue diseñada a partir de una obra de la Maestra zacatecana Sonia Félix Cherit, realizada durante el año más difícil en contingencia sanitaria, cuyo título engloba claramente la situación en dicho período para el mundo entero, *Zu Hause (En casa)*, es una pieza mural realizada con técnica mixta de 180 x 70 centímetros; los materiales empleados son hierro forjado, metlapil, travertino rojo y blanco y cantera roja con negro. *Zu Hause*, tiene el título en alemán por la formación de la artista en Alemania durante varios años mediante la cual, consiguió una asimilación de aquella cultura, tanto en la creación artística como en la vida cotidiana:

Decir “En casa”, en alemán es un término que encierra un concepto de hogar acogedor; el sentido de lo acogedor es algo cómodo, íntimo, personal. Lo acogedor de una casa es más apreciable en Alemania porque tu casa es tu refugio y tu espacio para tu bienestar, por eso pocas personas te invitan. Aquí en cambio, todo es incómodo; las casas no son acogedoras y cómodas porque no hay un hogar para tu bienestar, sino para imagen ante los demás; quienes tienen casas feas no invitan

y quienes quieren presumir sus casas invitan a quien sea. Allá no es así, sólo se invita a personas muy cercanas.¹

Es en el ambiente acogedor, donde el presente libro toma forma en las manos de estudiantes y docentes para redactar, revisar, diseñar y encontrar la forma final que presentamos en la actual edición. En base a la iconografía de la obra *Zu Hause*, nace el diseño para el presente tomo, así como las viñetas que acompañan cada texto y numeración de páginas.




Sonia Félix Chérit, *Zu Hause*, 2020, técnica mixta, 180 x 70 cm., Colección Particular, Zacatecas.

Sin más por el momento, estimadas lectoras y lectores, las coordinadoras del presente proyecto, esperamos continuar los viajes a través del tiempo, en compañía del estudiantado, para aumentar las aportaciones a los Estudios sobre Arte, cultura y urbanismo en Zacatecas, desde la Universidad Autónoma de Zacatecas. Dejamos en sus manos las últimas aportaciones esperando que sean de su utilidad y, sobre todo, que motiven su curiosidad para conocer más sobre la cultura, la arquitectura y las artes desarrolladas en la capital de plata y cantera.

Sofía Gamboa Duarte

¹ Entrevista a Sonia Félix Chérit, realizada por Sofía Gamboa Duarte, el 4 de enero de 2022 en la casa taller de la artista, sin publicar.



Caracterización del Espacio Urbano Novohispano. El barrio de Chepinque de la ciudad de Zacatecas

Efrén Montoya Ortega¹

Introducción

Analizar e interpretar la traza urbana de una ciudad puede resolver aspectos como el crecimiento y expansión de un territorio dado. Los ensanchamientos provocados por los incrementos demográficos deben de ser comprendidos desde el aspecto técnico y físico del espacio edificado. Debemos observar a los asentamientos como artefactos, como esos objetos productos del ser humano creados para apropiarse de un paisaje, de un entorno geográfico que fungió como abrigo para subsistir a lo largo del tiempo.


Esto nos permitirá desagregar los diversos elementos que conforman a las poblaciones, y estudiar las transformaciones arquitectónicas y urbanísticas que se fueron dando conforme a etapas específicas y períodos sociales concretos. Dichos procesos de cambio, pueden ser apreciados a través de las permanencias o persistencias, modelos que sustentan las variaciones en las necesidades de los habitantes, por las cuales, deciden construir un inmueble, modificar su estructura o destruirlo para dar paso a una edificación contemporánea.²

En el caso del núcleo histórico de la ciudad de Zacatecas, así como de los barrios que la conforman, parecería que todo está escrito cuando se trata de su transformación urbana, ya que aparentemente existen numerosos trabajos que hablan respecto de sus calles y sus edificios. Si bien, sobre la historia en general se han emitido documentos importantes, se han hecho tomando a sus construcciones únicamente como contenedores de acontecimientos, no como el objeto de estudio. Debemos resaltar que existen algunos trabajos que han centrado su atención a la resolución de una problemática urbana, reconociendo a ésta última como la trama principal dentro de las exégesis que hablan al respecto de la ciudad.³

¹ Universidad Autónoma de Zacatecas - Unidades Académicas de Antropología y Cultura.

² Para estas consideraciones debemos tener presente, además, que la diferencia entre pasado y futuro desde el punto de vista de la teoría del conocimiento consiste precisamente en el hecho de que el pasado es en parte experimentado ahora y que, desde el punto de vista de la ciencia urbana, puede ser éste el significado que hay que dar a las permanencias; éstas son un pasado que aún experimentamos. Rossi, Aldo, *La Arquitectura de la Ciudad*, 2007, p. 107.

³ Desde nuestro punto de vista, el trabajo que ha explicado el ensanchamiento de la traza urbana de Zacatecas es el titulado como *El tránsito urbano hacia la modernidad, Proceso de transformación en Zacatecas (1877-1910)* elaborado por Lidia Medina Lozano. Bajo una perspectiva de la historia urbana, estudia la morfología de la ciudad y observa cómo esta recibió una atención especial durante el porfiriato en el tema de equipamiento urbano, se comenzaron a mejorar ciertos servicios públicos como los sanitarios, de transporte y comunicación, entre otros, así como el embellecimiento de edificios y de la ciudad en general a través de la construcción de espacios para que las personas tuvieran lugares para el esparcimiento. Por otro lado, el asentamiento de Zacatecas ha sido abordado desde diversas aristas y periodos específicos, tal es el caso de Peter Bakewell quien realizó una exhaustiva recopilación de datos históricos sobre la ciudad de Zacatecas, con el tema particular de la minería y la importancia de esta última en la conformación de la población; Claudia Magaña, que hace un rescate de la conformación y organización de los pueblos de indios; Lorena Salas realiza una descripción de la arquitectura doméstica del siglo XVIII; Edgar Hurtado, Evelyn Alfaro y Susana de la Torre explicaron cómo el



En este trabajo se analizará, con un enfoque tendiente a la materialidad⁴ y a través de un razonamiento deductivo, la transformación de la traza urbana de lo que se conoció durante los siglos XVI, XVII y hasta mediados del XVIII como el pueblo de indios de Tonalá Chepinque, el cual fue renombrado a partir de la mitad del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX como barrio de Chepinque.

Este estudio comienza por abordar el complejo sistema de planeación para la apropiación de las tierras en la Nueva España, se examinarán además los antecedentes de las disposiciones normativas que tenían como propósito dictaminar las formas en las que se deberían construir las nuevas ciudades, por otro lado, los primeros conquistadores y evangelizadores, a pesar de contar con ciertas reglas a seguir, tuvieron que improvisar conforme avanzaban las campañas civilizadoras, ya que a pesar de los estudios, las materias primas y los terrenos eran totalmente diferentes a lo que acostumbraban en el viejo continente.

Esto resulta importante ya que ayuda a contextualizar las formas y los tipos urbanos que se crearon dependiendo del territorio al que los españoles acudían por razones de ampliación de la corona, la evangelización de los indios, así como la explotación de los recursos naturales con fines de obtención de riqueza.


La forma urbana en los tratados y reglamentos

Para comprender la expansión del reino de España en el continente americano se debe atender en primer lugar el proceso de colonización implementado, esto quiere decir, analizar las dinámicas que envolvieron la construcción de ciudades en un espacio inexplorado.

A pesar de que la conquista es considerada como una de las etapas de mayor devastación y explotación de la historia del continente americano, se debe destacar que el nivel de planeación urbanística e institucional, una vez arribados los españoles al nuevo territorio, fue novedosa y compleja. Adentrarse en territorios totalmente desconocidos, debió de ser una proeza difícil de lograr, además, construir mientras sorteaban las inclemencias del tiempo, las dificultades geográficas o los ataques de los nativos, era otro aspecto que limitaba el proceso de exploración. Pero el éxito de la colonización no fue fortuito, antes de su llegada, en España se tenían diversos estudios que versaban sobre el urbanismo y cómo

agua fue un factor determinante en la elección de los lugares de construcción; Inés Gaytán Ortiz con su observación sobre los inmuebles localizados en la avenida Hidalgo del centro histórico. Los resultados de estas actividades brindaron entendimiento a la disposición de los espacios urbanos de la ciudad de Zacatecas, cómo fue evolucionando y cómo fueron cambiando debido a las diferentes reglamentaciones, estos trabajos ayudan a comprender ese proceso de construcción, destrucción, modernización y variación en los usos de suelo.

⁴ El ser humano es creador de objetos, esta condición se efectúa para explicar su entorno, plasmando lo que observa y lo que siente, dando a entender sus emociones, sobre fenómenos que ocurren a su alrededor. Pero esta condición no solo explica acontecimientos, sino que a través de los artefactos creados es la manera en la que se apropia de la naturaleza, es el medio en el que sempiterna su existencia. Esta materialidad es creada a lo largo del tiempo, y empleada por diferentes especialistas para estudiar las características de las culturas a las que se acercan.



resolver las problemáticas para lograr el éxito de una sociedad, a través de una ciudad ordenada y planeada.⁵

La idea renacentista de planeación de las ciudades fue considerada ampliamente por los españoles, de estos tratados europeos se consideró la pertinencia del modelo ortogonal para que se lograra con mayor eficacia el dominio del nuevo territorio.⁶

Los tratadistas peninsulares como Francesc Eixemenic⁷ y Rodrigo Sánchez de Arévalo⁸ rescataron y estudiaron los antiguos preceptos establecidos por Hipodamo de Mileto,⁹ Marco Vitruvio Polión¹⁰ y Santo Tomás de Aquino.¹¹ De igual manera, las propuestas de los urbanistas italianos como Alberti, Filarete, Serlio, entre otros, formaron parte de las influencias que recibieron grandes personajes para la planeación y edificación de las ciudades novohispanas.¹² A pesar de contar

⁵ Esta necesidad no fue fortuita, el pensamiento europeo con respecto al profundo respeto e investigación por las categorías urbanas óptimas, fue configurado por una de las pandemias más aberrantes en la historia de la humanidad, la presencia de la peste negra, hizo que las ordenanzas fueran diseñadas para evitar parajes cerrados, pantanosos y sucios, por lo que el nuevo continente representó un área de oportunidad para dirimir desde un inicio estas situaciones sanitarias.

⁶ La disposición ortogonal propuesta por Hipodamo de Mileto, para lo españoles, no sólo sirvió para dar orden, sino que también ayudó en el control del territorio y la defensa, ya que de esta manera se tenía una precisión en la repartición de los predios y la ubicación de los edificios importantes, emplazados en calzadas de gran tamaño.

⁷ En su publicación *Lo Crestiá* basó sus ideas urbanas en las ciudades de Villareal de Burriana y Nules, las cuales están dispuestas de manera ortogonal y fueron planeadas por Jaime I de Aragón en los años de 1208 al 1276. Suárez García, Carlos José, “El urbanismo humanista y la policía española” en *Revista Topoi*, volumen 16, 2015, p. 135.


⁸ En 1454, escribe su libro conocido como *La Suma de la Política*, en donde se basa en Vitruvio y Aquino para hacer mención de la importancia de la elección del lugar para edificar la ciudad con base en la naturaleza, pero no sólo dice si debe ser en lugares altos o bajos o con vientos sanos; sino que para Sánchez incluso el clima determina las características de las personas que allí vivirán, dando a entender que en las tierras calientes las personas serán inteligentes, con ingenios especulativos, por otro lado, en las tierras frías serán impetuosos y osados para las guerras. Antelo Iglesias, Antonio, “La ciudad ideal según Fray Francesc Eixemenic y Rodrigo Sánchez de Arévalo” en *La Ciudad Hispánica...*, 1985, pp. 34-35.

⁹ La idea acerca de la disposición de las manzanas rectangulares en forma de damero, en donde las calles se establecen en ángulos rectos, puede remontarse incluso a los planes urbanísticos de Hipodamo de Mileto en el siglo V a.C. En España, la traza ortogonal aparece en ciudades que sufren la ocupación romana como León, Zaragoza o Zamora y, desde el siglo XI, se pone en práctica con la fundación de nuevos centros urbanos ligados a la reconquista. Castro Orellana, Rodrigo, “Ciudades de Sísifo. Urbanismo Colonial y Contingencia” en *Revista Estudios Avanzados*, número 26, 2017, p. 119.

¹⁰ Las consideraciones relativas, por ejemplo, a la ubicación y orientación espacial de la ciudad, a los efectos del clima o la sanidad del entorno procedían en gran medida del *De Architectura* de Vitruvio, obra que había alcanzado una significativa difusión en España gracias a los comentarios de Diego Sagredo en su *Medidas del Romano*, publicado en 1526 en Toledo. *Ibidem*, p. 118.

¹¹ En su *De Regimine Principum* Tomás Aquino hace anotaciones sobre las proyecciones que deben de tener las fundaciones de ciudades y sobre cuáles deben de ser las regiones y emplazamientos adecuados, con especificaciones sobre los climas, las propiedades y salubridad de los aires. Guarda, Gabriel, “Santo Tomás de Aquino y las fuentes del urbanismo indiano” en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 1965, pp. 26-30.

¹² Una gran propuesta de la teoría arquitectónica italiana de Alberti, Serlio y Filarete, que de hecho puede ser observada en el contexto novohispano es la implementación de la plaza mexicana, ya que Alberti insistía en que toda ciudad necesitaba contar con espacios abiertos, prescribiendo las proporciones de la plaza ideal, debía contar con el doble de largo que, de ancho, ubicada en el centro de la ciudad, los edificios municipales se hallarían colocados hacia dicha plaza. Kubler, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 1992, p. 104. El



con suficiente información con respecto al urbanismo, los primeros pobladores tuvieron que improvisar, ya que el desconocimiento que se tenía de los materiales y las restricciones geográficas y climatológicas no facilitaron dicha empresa. La fundación de nuevas ciudades tenía el propósito de dominar y poblar nuevos espacios, no obstante, en un inicio estos asentamientos tuvieron que ser sometidos a constantes desplazamientos, que estuvieron condicionados a varios factores,¹³ entre los que podemos destacar la compleja relación entre los españoles y los indígenas.

En ese proceso de exploración de la nueva demarcación, edificación y reedificación de las ciudades, los españoles pertenecientes a las órdenes religiosas,¹⁴ vieron vulneradas sus profundas creencias filosóficas cristianas, cuando tuvieron contacto con los habitantes del nuevo continente. Todas las ideas propuestas de los tratados escritos desde la antigüedad, fueron analizados y dispuestos en un documento rector que fungió como la punta de lanza para la edificación de ciudades en Nueva España, nos referimos a las Reales Ordenanzas de 1573,¹⁵ que “[...] cambiaron el sentido de la planeación urbana-regional de empírico-cultural a canónico”.¹⁶

La colonización se debió al perfeccionamiento de las técnicas y estrategias urbanas, ya que a través de la apropiación del territorio se pudieron consolidar las diferentes instituciones que regulaban diversos aspectos, hecho que fundamentó y facilitó dicho proceso, lo que dio pertinencia y amplitud a la expansión del imperio español. Como se ha mencionado en párrafos anteriores, “[...] el urbanismo americano es un producto mestizo que ha conservado características propias de un


trabajo de Alberti conocido como *De Re Aedificatoria*, tuvo tal relevancia que, de acuerdo con Guillermo Tovar, el mismo virrey de México Antonio de Mendoza, no sólo poseía una copia, sino que tenía anotaciones sobre todo lo aprendido. Cuesta Hernández, Luis Javier, “La Teoría de la Arquitectura en la Nueva España. La Arquitectura mecánica conforme a la práctica de esta ciudad de México en su contexto” en *Revista Destiempos*, 2008, p. 445.

¹³ En primer lugar, la conexión entre la ciudad colonial y la naturaleza tuvo varias complicaciones que se presentaban como una serie de paisajes engañosos cuyos suelos no eran óptimos para la agricultura europea; en segundo lugar, los constantes desastres naturales asolaban a estas ciudades y, por último, los conflictos con los nativos indígenas, determinaron si era necesario mover los poblados. Castro Orellana, Rodrigo, *op. cit.*, p. 125.

¹⁴ Los frailes tuvieron la tarea de evangelizar y mostrar la verdadera fe a los “infielos”, lo cual formaba parte del discurso de la conquista, los franciscanos fueron los primeros en pisar el continente americano, eran fervientes evangelizadores y se distinguieron como defensores de los indígenas; después los dominicos que estuvieron presentes en un inicio en Oaxaca y Morelos, se dedicaron a la comprensión de los idiomas de los nativos para garantizar que el mensaje cristiano llegara adecuadamente. Las órdenes mendicantes: franciscanos, dominicos y agustinos trazaron los pueblos, construyeron las iglesias, gobernaron las comunidades y educaron a los indios. Kubler, George, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ Emitidas por Felipe II el 13 de julio de 1573, estas Reales Ordenanzas constituyen el hecho culminante de la legislación española en materia urbanística colonial. El documento consta de 148 párrafos, de los que más de 20 se refieren exclusivamente al trazado de planos y a la construcción de nuevas ciudades. Wyrobisz, Andrzej, “La Ordenanza de Felipe II del año de 1573 y la construcción de ciudades coloniales españolas en la América” en *Estudios Latinoamericanos*, 1980, pp. 19-20.

¹⁶ Camacho Cardona, Mario, *Historia Urbana Novohispánica del siglo XVI*, 2009, p. 108.



modo de vida anclado al clima, a la geografía y al curso seguido por la cultura en su múltiple desarrollo a lo largo de todo el continente.”¹⁷

La tipología urbana de los asentamientos novohispanos

El proyecto de ciudad se constituye por una serie de procesos sociales que tienen que ver con el acomodo de estructuras edificadas en un entorno natural, con la última necesidad de sobrevivir, en donde acumula los esfuerzos de los habitantes para producir y mover los materiales necesarios y dar forma a la traza urbana. Se constituye mediante decisiones variables en el transcurso del tiempo, detenidas por sucesivos sustratos conceptuales, a la vez que por la realidad material.

A pesar de las grandes investigaciones que hicieron los tratadistas españoles, quienes llevaron a cabo todas las incursiones en el plano real fueron los conquistadores, mismos que tuvieron que improvisar y tratar de acatar ciertas reglas que iban desde lo urbano hasta lo social,¹⁸ es por esto que la acción de fundar ciudades en el siglo XVI tenía una función:

[...] la de asentar dominio, tanto del monarca como de los vecinos de la nueva población. Mientras hubo tierras sin integrar, la fundación de ciudades fue el medio por el cual se establecieron territorios, es decir, espacios dotados de personalidad jurídica a los cuales, según las expectativas que se tuvieran, se les otorgaba la categoría de reino o de provincia. [...] El emplazamiento de las primeras fundaciones se hizo con base en las condiciones del momento, las cuales variaron conforme avanzaba el tiempo.¹⁹


Ahora bien, ya se ha visto cómo es que se ejecutaron los planes para dar solución a las necesidades primigenias de los españoles, pero ¿cómo poder observarlos, es decir, se puede clasificar este aspecto para que facilite su comprensión, tratarlo como una variable material? Existen investigaciones que tratan de dilucidar los tipos de poblaciones que fueron creados al momento del choque cultural, mismas que estuvieron ceñidas principalmente a la geografía, bajo esta dinámica urbana, emplearemos las propuestas de tres autores que han concentrado su atención en resolver esta problemática, Chanfón Olmos distingue tres tipos de razones tras las acciones fundacionales de las ciudades novohispanas: 1. las estratégicas, 2. las misionales y 3. las políticas.

Las estratégicas fueron desarrolladas al inicio de la invasión y posteriormente en la zona limítrofe de Mesoamérica, tienen poca importancia propiamente urbana, pues

¹⁷ Chanfón Olmos, Carlos (coordinador), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, Vol. II El Periodo Virreinal, Tomo II El Proceso de Consolidación de la Vida Virreinal*, 1997, p. 157.

¹⁸ Tuvieron que regirse en cierta medida a las solicitudes que se hacían desde las autoridades eclesiásticas y administrativas, tratando de respetar el derecho de los naturales, así como de sus tierras, empresa que no fue fácilmente acatada debido al tipo de conquista que se realizaba, y a que comúnmente eran vistos como intrusos, por lo que, si nos colocamos en esas épocas, las expediciones en nuevas tierras pueden ser consideradas como verdaderas victorias en la expansión y apropiación de territorios.

¹⁹ Rojas, Beatriz, *Las Ciudades Novohispanas, Siete Ensayos. Historia y Territorio*, 2016, p. 11.



su objetivo de carácter militar las hacía puestos de guarnición de permanencia relativa y población controlada, siendo uno de los ejemplos, los presidios a lo largo de la llamada ruta de la plata; las misionales, que fueron las primeras acciones de los frailes en donde a manera de puestos de avanzada se dedicaban a la evangelización y educación de los indios; y las políticas, que fungieron para someter y desmoralizar, a través de la destrucción a los pueblos locales, tal es el caso de Tenochtitlán, en donde después de la cruel destrucción de la ciudad original, se dieron los espacios para el trazo de nuevos predios, rehabilitación de los canales, aunque empleando parte de la traza nativa.²⁰

Este proceso generó una tipología en el patrón de asentamiento que permite entender el inicio de las ciudades en América, así como definir cuáles eran sus funciones al momento de ser concebidas.

El análisis de los planos resulta un ejercicio útil para estudiar orígenes y expansiones de las urbes, con base en lo anterior, Jorge Hardoy y Camacho Cardona establecieron categorías de la estructura urbana novohispana, mismas que fueron adaptadas para dar una interpretación precisa a la disposición de los espacios, definiendo una tipología de la siguiente manera:

1. *Estructura urbana ideal hispanoamericana o modelo clásico*, planteada por las Reales Ordenanzas de 1573, contaba con un asentamiento urbano-regional, con plaza, iglesias, cabildo, comercios, casas reales, etcétera, la traza consistía en calles principales rectas y en los cuatro lados de la plaza, así como plazas secundarias. La plaza principal estaba formada por la manzana central sin construir. El asentamiento tenía un crecimiento centrífugo libre a partir de la plaza.²¹


2. *Ciudad-región o villa-región de la República de españoles o modelo regular iberoamericano*, dispuesto en damero empleado en fundaciones de ciudades, plaza limitada por cinco o tres manzanas completas y cuatro o seis calles por lado, dando un polígono fundacional que promediaba 44 hectáreas. En este tipo de asentamiento vivían españoles conviviendo simbióticamente con otras razas. En el centro se ubicaban: la plaza principal, jardín, iglesia mayor, zona de comercios y zona de casas reales.²²

3. *Estructura urbana polinuclear minera o modelo irregular*, se observan dos núcleos en un mismo sitio el de la República de españoles y barrios de indios. El primero conformado por el centro principal de la villa o ciudad donde vivían los españoles y el segundo por conventos evangelizadores de una orden regular y a su alrededor asentamientos de barrios indígenas. La traza de estos asentamientos tomaba según el desnivel trazos irregulares o

²⁰ Chanfón Olmos, Carlos, *op. cit.*, pp. 201-212.

²¹ Camacho Cardona, Mario, *op. cit.*, p. 109; Hardoy, Jorge, “La Forma de las Ciudades Coloniales en Hispanoamerica” en *Revista de Indias*, Tomo 33, 1973, p. 4.

²² Camacho Cardona, Mario, *op. cit.*, p. 110; Hardoy, Jorge, *op. cit.*, p. 5.



semirregulares y en algunos casos puntuales regulares, en general era una traza mixta de dos o de los tres tipos mencionados.²³

Este modelo irregular presenta un crecimiento espontáneo. En estas ciudades no existe una plaza principal donde se halle el templo y la alcaldía, sus calles no son anchas y rectas, los servicios públicos como la dotación de agua y drenaje están mal resueltos. Se ha dicho que así sucede porque la topografía impide un ordenamiento mejor.²⁴ Se trataban de asentamientos estratégicos ya que, alentaron la avanzada hacia el norte, dando un empuje al movimiento colonizador.

Los autores con el inveterado vicio de considerar solamente aspectos formales, las identifican como ciudades mineras, sin cuadrícula ortogonal. La verdad es que deben calificarse de ciudades de crecimiento espontáneo, sin planeación previa. Como lo es Zacatecas, la avidez y la prisa en la búsqueda de los metales preciosos; el riesgo implícito en la prospección; la ausencia de una población indígena libre en los inicios; la poca disciplina y egoísmo de los aventureros que acuden a la búsqueda tras los primeros rumores de riqueza oculta; la ausencia de medios de comunicación y de subsistencia, todas estas características hacen que el asentamiento provocado por el descubrimiento de vetas sea, a todas luces provisional.²⁵

La estructura de las ciudades urbanas que iniciaron sus actividades por la minería, son interesantes de interpretar, ¿cómo a partir de la industria, comenzaron los caseríos alrededor de las minas?, ¿cómo fueron repartidos los predios para los grupos indígenas que acompañaban a los españoles? De acuerdo a la definición antes dada, estos asentamientos eran irregulares. Debemos aclarar que, aunque así fueron en un inicio, al paso de los años, poblaciones como la de Zacatecas obtuvieron esa regularidad²⁶ en la traza por el aumento demográfico, atraído por las grandes riquezas que contenían sus minas.

El legado material de las tipologías urbanas antes mencionadas está representado en sus calles, en sus edificios, en las cimentaciones y puede ser leído y rescatado por medio de las representaciones gráficas, como son los planos, fotografías, litografías y pinturas. Por su irregularidad en el trazado, Zacatecas es del tipo de *Estructura urbana polinuclear minera*, debido a que tiene una morfología particular y su emplazamiento en una cañada rodeada por cerros fue una problemática que los urbanistas tuvieron que dictaminar en varias ocasiones, concretando soluciones tan creativas como difíciles de creer, tal es caso de los embovedados que contienen al Arroyo de la Plata que forman parte de las cimentaciones de edificios principales del centro histórico.

²³ Camacho Cardona, Mario, *op. cit.*, pp. 115-118.

²⁴ Chanfón Olmos, Carlos, *op. cit.*, pp. 221-222.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Ponemos en duda el concepto de regularidad debido a que las condiciones en la topografía no permitieron un acomodo adecuado de los inmuebles, sin embargo, dicha regularidad no se trata únicamente de la disposición de las estructuras, sino que cuando se observaba que las vetas argentíferas tenían minerales suficientes para abastecer a La Corona durante décadas, se comenzó por planificar los ensanchamientos urbanos.

Las cimentaciones de la traza urbana zacatecana

Como se ha mencionado anteriormente, existen varios estudios historiográficos que relatan el origen de la ciudad, mismos que detallan los nombres de los personajes que tuvieron que ver con la fundación, así como los acontecimientos que dieron el inicio a las construcciones del espacio. En este apartado se establecerá de manera breve, esa necesaria contextualización histórica, con el fin de brindar el antecedente que nos permita comprender cómo comenzaron la edificación de nuestra área de estudio. Todo comienza con una noticia sobre la existencia de minerales de plata, en la cañada donde hoy se emplaza la ciudad de Zacatecas, la cual llegó a los grupos de prospectores de Nochistlán, nucleados en torno a la figura de Miguel de Ibarra. En 1546, Juanes de Tolosa afirma haber tenido “lengua en el pueblo de Quitanque, de ciertas minas que estaban a once jornadas de allí hasta la parte norte”.²⁷

Pedro de Torres, testigo en la referida información, aduce que, desde tres años antes de la fecha de su deposición, estando en Tlaltenango, él y otros españoles encontraron una piedra que parecía contener mineral de plata y la mostraron tanto a Miguel de Ibarra como a Juanes de Tolosa, y que éstos se dieron a la tarea de investigar su procedencia. El propio Juan de Tolosa se dedicó personalmente a ello, hasta que en las vísperas de la natividad de Nuestra Señora dio con las minas de los Zacatecas.²⁸

Después de las exploraciones llevadas a cabo por Tolosa e Ibarra, las cuales se realizaron por mandato de Don Diego de Oñate, en ese tiempo Vice-Gobernador de la Nueva Galicia, se unió Baltazar Temiño de Bañuelos, estos cuatro personajes se han considerado como los fundadores de la ciudad, fijándose como fecha de fundación el 20 de enero de 1548.²⁹ La historia señala que el orden del descubrimiento de sus minas se ha considerado siempre la Mina de San Bernabé, pero estudios posteriores y datos proporcionados por Tolosa en su Información de Méritos y Servicios a la Corona, nos refieren que los tres grupos principales de vetas argentíferas de la serranía fueron localizados en los meses de la primavera al otoño de 1548.

La veta que fue bautizada con el nombre de La Albarrada (o más específicamente la mina de San Benito, que es parte de ella), y que forma parte de la Veta Grande fue descubierta el 1ro de marzo; y la primera de las vetas del grupo de Pánuco, a unos 13 kilómetros al Norte de la ciudad, fue descubierta el 1ro de noviembre;³⁰ la de San Bernabé, que se encuentra a unos 4 kilómetros al Noreste de Zacatecas, fue localizada el 11 de junio.³¹ La llegada de trabajadores y esclavos


²⁷ Enciso Contreras, José, “El Descubrimiento de las Minas de Zacatecas en 1546: Una interpretación más”, en: *Primer Foro para la Historia de Zacatecas (Memorias)*, 2004, p. 15.

²⁸ *Ibidem*, p. 17.

²⁹ Fernández Galán Montemayor, Carmen, *Descripción breve de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas / José de Rivera Bernández; estudio preliminar y edición de Carmen Fernández Galán Montemayor*, 2018, p. 26.

³⁰ Bakewell, Peter, *Minería y Sociedad en el México colonial Zacatecas (1546-1700)*, 1997, pp. 30-31; Huerta Hernández, José de Jesús, *Cuatrocientos Treinta y Siete años de Minería a la Serranía de Zacatecas*, 1984, pp. 7-8.

³¹ Rivera Bernández, Joseph, *Descripción de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas*, 1732, p. 21.



a este lugar ocasionó la creación de instalaciones para la ejecución de las obras, lo que poco a poco promovió la generación de espacios de uso industrial y doméstico.³² Si bien, las razones por las que decidieron establecerse en estos parajes fueron netamente económicas, lo que definió la traza urbana de la nueva población fue el bautizado como Arroyo de la Plata, ya que los edificios fueron dispuestos siguiendo su curso principal, así como de sus afluentes.

Esto último, agregado a las condiciones en la topografía fue lo que determinó la aparente falta de orden.

Por lógica, lo accidentado del terreno no permitió que la estructura urbana se desarrollara en torno a la plaza mayor, como habitualmente se planearon las ciudades de corte renacentista. En consecuencia, la ciudad creció en forma lineal, con trazo irregular, y sólo una calle principal se desprendía de la plaza central.³³

Iniciándose una ciudad en la que sus nuevos moradores conformaron 5 grupos definidos, 4 compuestos por los indígenas que los acompañaban, fundaron por el norte, el pueblo de Mexicapán, construido por mexicas; el pueblo de Tlacuitlalpan, al noroeste formado por tlaxcaltecas; el pueblo de Chipinque por el suroeste constituido por tarascos y el pueblo del Niño en el que habitaron los Tepanecas; la parte central fue ocupada por los españoles y los primeros frailes que acompañaron a los conquistadores en su expedición.³⁴

Los autores de las Reales Ordenanzas de 1573 que establecían las normas para la fundación de nuevas ciudades, habrían sufrido un desengaño si, transportados a la Nueva España hubieran podido contemplar la población de Zacatecas desde la cima del Cerro de la Bufa. Lo anterior, debido a que en contraste de la rígida cuadrícula que disponían dichas Ordenanzas, con espaciosas y proporcionadas plazas, edificios públicos y templos, habrían tenido ante sus ojos un poblado disperso sobre una línea irregular y comprimido entre dos montes que forman un estrecho valle.³⁵

Muchas de las edificaciones fueron situadas en lugares sinuosos, tal vez pensando que este campo minero tendría una vida transitoria.³⁶ De esta forma la obtención de las riquezas y la topografía en la que se encontraban las minas, determinaron la ocupación permanente, ya sea en una cañada o barranca hacia el centro de la sierra, rodeada de áridas y altas montañas. Acerca de los primeros indicios del patrón de asentamiento, se establece que

[...] estas fundaciones deben haber constituido conjuntos arquitectónicos [...] quizás amurallados con altas bardas de adobe, pasos de ronda por las azoteas, portones ferrados y atalayas, en lo esencial semejantes a las haciendas de campo dispersas por todo el país; con su Casa Grande, su Capilla, las casas de los peones, corrales, bodegas, tejabanos, caballerizas y demás departamentos necesarios para subsistir


³² Enciso Contreras, José, *op. cit.*, p. 15.

³³ Medina Lozano, Lidia, *Transformación y equipamiento urbano: Zacatecas. 1877-1910*, 2011, p. 15.

³⁴ *Ibidem*, pp. 14-15.

³⁵ Bakewell, Peter, *op. cit.*, p. 66.

³⁶ Salas Acevedo, Lorena, *Arquitectura y Transformación de la ciudad de Zacatecas en el siglo XVIII*, 2015, p. 50.



en su aislamiento y aun en caso de sitio o asalto, pero habría que agregar el conjunto de tipo puramente rural las construcciones peculiares de los ingenios de minas, tales como los galpones ordinarios para los molinos, las cribas los lavaderos y las herramientas y el especial que albergaba los hornos, con sus chimeneas de adobe.³⁷

La existencia de altas concentraciones de minerales en la ciudad, se convirtió en un elemento de vital importancia para que esta ciudad se desarrollara de manera exponencial, hecho que motivó a los españoles a construir la infraestructura adecuada para que los pueblos conformados por indígenas, contaran con las edificaciones necesarias que les permitieran resguardar el orden, continuar con la evangelización y administrar las minas que seguían dando los materiales preciados.

La riqueza alcanzada permitió la construcción de edificios públicos y religiosos a lo largo de la colonia: la parroquia mayor, la plaza pública, la casa del cabildo, la prisión, los edificios de hacienda, la Real Caja, casas reales y comercios. De ese modo se configuró el poder civil y religioso en torno a lo que se conoce actualmente como Plaza de Armas y la Plaza Mayor (hoy Mercado González Ortega). La élite virreinal vivía en sus vistosas casas centrales, compartidas por la Iglesia como rentista de viviendas para sectores medios. El valor de las casas estuvo determinado por su ubicación sobre la retícula del mapa urbano y en función de la cercanía con la plaza mayor y sus calles aledañas. Asimismo, en los barrios marginales o de indios estaba la gente de menor capacidad económica como un cinturón de miseria, por lo que se generó una pendiente social del centro a la periferia.³⁸


Al crecer en tal magnitud, la mancha urbana absorbió dichos pueblos indígenas acomodados en las periferias de las principales minas, pasaron a llamarse barrios, y en cada uno de ellos fueron construidos inmuebles que al día de hoy los identifican y los caracterizan. Tal es el caso de la Parroquia Mayor (Catedral) ubicada en la porción central de la ciudad ocupada por los españoles, así como de la capilla de Mexicapan, el templo de Tlacuitlalpan, la capilla del barrio del Niño y el templo de Nuestra Señora de la Soledad del barrio de Chepinque.

La estructura social y urbana de una ciudad minera

Al momento de hablar de una ciudad novohispana, resulta común describir la distribución de la misma, es decir determinar cómo es que estaban organizados los grupos humanos que en ella habitaban. Durante la expansión del territorio, los españoles se acompañaban de grupos indígenas, quienes fungían como la mano de obra para las jornadas de extracción de mineral, servidumbre, construcción, entre otras cosas. Una vez que se determinaban las decisiones de iniciar la fundación de algún asentamiento, se dispersaba la población conforme a ciertas funciones.

³⁷ Sescosse, Federico, "Zacatecas en 1550" en *Artes de México*, números 194-195, México, 1960, p. 7, citado en García González, Francisco, *Familia y Sociedad en Zacatecas, La vida de un microcosmos minero novohispano, 1750-1830*, 2000, p. 33.

³⁸ Medina Lozano, Lidia, *op. cit.*, pp. 15-16.



En la mayoría de los casos, las poblaciones indígenas eran insertas en las áreas en donde se dedicaría la explotación de los diversos terrenos, si se trataba de una ciudad con un tipo de actividad agrícola o minera, estos pueblos de indios eran aglomerados alrededor de las unidades de trabajo, como las áreas de cosecha o los socavones de las minas, esto para hacer más eficiente la producción. Los españoles solían colocar sus residencias en el centro del asentamiento, en donde colocaban la iglesia mayor y los edificios administrativos principales.

Por su parte, los indios deberían estar en las periferias. De acuerdo a las Leyes de Indias se debía contar con una separación de la República de Indios y la República de Españoles dado que la Corona estaba preocupada de que los indígenas no se contaminaran de los vicios de los españoles. En ciudades donde había esta convivencia, si el indígena se dirigía al mercado a vender sus mercancías, tenía que regresar cuando el sol se ponía y no pernoctar al lado de los españoles.³⁹ Cada pueblo de indios tenía su propia administración eclesiástica, con una o dos capillas, así como de un convento con una orden religiosa que hacía la parte de autoridad espiritual, en donde se seguían las enseñanzas católicas.

Los pueblos de indios o reducciones partían de la necesidad de un convento regular misionero con parroquia y al lado, una plaza principal que conformaba el centro de la población denominada “cabecera” [...] cada barrio tenía su capilla y podía ser habitado por una etnia [...] la población tenía un fondo legal de terrenos baldíos dedicados a la expansión urbana.⁴⁰


Es entonces que los pueblos de indios constituían entidades corporativas que elegían a sus representantes y estaban organizados a través de grupos sociales conocidos como cofradías. Muchos de estos pueblos cuentan con una tradición tan antigua que data de la época prehispánica, lo anterior en ciudades como Puebla y México. Sin embargo, en el norte del país, cuando se amplió el vasto territorio español, específicamente en Zacatecas, dichas agrupaciones resultaron de la migración y reacomodos de la población, lo anterior significó que los pueblos no fueron conformados por indígenas locales, sino por las migraciones de diversos grupos, por ejemplo, los tarascos se asentaron en Fresnillo y Zacatecas por propia iniciativa. En estos últimos casos, los espacios formados fueron lugares de nuevo cuño, sin precedentes prehispánicos.⁴¹

En Zacatecas, por ejemplo, los indios formaron barrios según su nación: los mexicanos en Mexicapan y Niño Jesús, los tarascos en San José y San Diego Tonalán Chepinque, los tlaxcaltecas en Tlacuitlalpan. En las principales fiestas zacatecanas, tarascos y mexicanos reproducían su antigua enemistad: se juntaban

³⁹ La habilidad de negociación y diplomacia que tenían los españoles era de admirar; a pesar de que el control y la esclavitud estaban presentes, esta sensación de libertad para que los grupos indígenas crearan sus propias normas y organizaciones políticas, hacía que la subyugación fuera sutil y que se trabajara de manera dinámica.

⁴⁰ Camacho Cardona, Mario, *op. cit.*, p. 111.

⁴¹ Castro Gutiérrez, Felipe, “El origen y conformación de los barrios de indios” en Castro Gutiérrez, Felipe (coordinador) *Los indios y las ciudades de Nueva España*, 2010, pp. 111-112.



en bandos cerca de seiscientos hombres para combatir a pedradas y golpes en una especie de “guerra florida” de la que incluso resultaban muchas muertes.⁴²

Al irse consolidando el mineral y conforme transcurrió el tiempo, se hacía cada vez más necesaria mano de obra permanente. Por lo que el 23 de enero de 1587, don Félix de Zúñiga, corregidor de la ciudad; Alonso Caballero, factor de la Real Hacienda; don Hernando de Velasco, tesorero; don Francisco de Avellaneda, contador; Alonso Sánchez, Cristóbal de Argüello, Francisco Gutiérrez y Mateo de Río, regidores de la ciudad, consideraron la urgencia de que se integraran indios en la comarca de esta ciudad para que acudieran al beneficio de las haciendas de minas de plata.⁴³

Legalmente, los pueblos de indios se establecieron para esas fechas, al poco tiempo, mexicas, tarascos, tlaxcaltecos y texcocanos se instalaron en las inmediaciones de la ciudad, formando los pueblos de indios⁴⁴ de Mexicapan, Tlacuitlalpan, Chepinque, San José y el Niño.⁴⁵ Es muy claro que, en la ciudad de Zacatecas, los indígenas y españoles se establecieron desde el siglo XVI, sin embargo, no fue sino hasta el 22 de agosto de 1609 que la fuerza indígena tomó fuerza legal, lo anterior a partir de la visita que hizo el licenciado Gaspar de la Fuente, oidor y visitador general del Nuevo Reino de Galicia.⁴⁶

Desde el siglo XVI el crecimiento urbano de Zacatecas, se dio de manera desordenada y hasta el siglo XVII se construyeron pocas casas de piedra. Podríamos pensar que en esta época los españoles se centraron principalmente en la extracción del mineral, dando cierta libertad a los propietarios de las fincas para edificar en donde mejor les conviniera, lo que provocó un desarrollo urbano desorganizado y hasta sucio, ya que no se tenía el mayor control sobre las poblaciones de indios y los espacios mineros. Lo anterior, causó problemas de sanidad serios sobre el cauce de los arroyos. Ya en el siglo XVIII el vecindario estaba compuesto por tres categorías:

La primera la integraban los señores de haciendas de minas y de campo, los comerciantes, los empleados de la real hacienda y las órdenes religiosas. La segunda clase se refiere a la mayoría de pequeños mineros que apoyados en los privilegios que les concedía las ordenanzas de minería, cuando les convenía, se


⁴² *Ibidem*, p. 110.

⁴³ Archivo Histórico del Estado de Zacatecas (AHEZ), Fondo: Ayuntamiento, Serie: Libros de Cabildo, Segundo Libro de Cabildo 1587-1614.

⁴⁴ En un primer momento, los cuatro pueblos de indios fueron establecidos en la periferia de la ciudad para mantener una segregación y fragmentación de los espacios urbanos. Con el paso del tiempo esta separación se rompería a causa del desarrollo de la actividad minera, hecho que conllevó el crecimiento de la ciudad debido a la llegada de muchos inmigrantes que se asentaron en los barrios ubicados en las orillas del centro urbano. Este proceso originó que dichos suburbios se unieran de forma gradual a los pueblos de indios, situación que conformó un trazado prácticamente no interrumpido entre el centro de la ciudad. Alfaro Rodríguez, Evelyn, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁵ Magaña, Claudia, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁶ Ceballos Dorado, Eustaquio, “Límite territorial del pueblo de indios de Tlacuitlalpan, Zacatecas, en 1743” en *Digesto Documental de Zacatecas*, 2011, pp. 93-95.



resistían a admitir los cargos en el Cabildo. La tercera era la gente común, la cual dependía para su subsistencia de la minería.⁴⁷

Es entonces que el crecimiento de la minería y la inclusión de las ideas por parte de los gobernantes ilustrados, fueron uno de los aspectos que fomentaron la absorción de los barrios dentro del tejido urbano principal. Por lo que se tuvieron que realizar acciones para sanear y controlar de mejor manera la construcción de los edificios, además de efectuar una división para visualizar los servicios públicos y la administración de justicia. Ya en 1773 los pueblos de indios de San José, el Niño Jesús, Chepinque y Tlacuitlalpan fueron formalmente incorporados a la traza de la ciudad.⁴⁸

Dicho reordenamiento comienza en 1796 por indicaciones de Joseph de Peón Valdés conducido por Joseph Fernández Moreno quien lo concluye en 1799, rindiendo cuentas a de Peón Valdés. Uno de los grandes resultados que se lograron fue que el mismo Fernández mandó a elaborar los dos planos a través de Bernardo de Portugal,⁴⁹ uno en vista de planta y el otro en perspectiva isométrica.

Hablando específicamente del urbanismo, los primeros siglos en Zacatecas, se dedicaron a la construcción de algunos edificios administrativos y religiosos, pero la atención estuvo en la fabricación de inmuebles industriales y domésticos. No fue sino hasta la entrada del siglo XIX cuando se aprecia una marcada diferenciación en la visión del entorno urbano, “las prioridades estaban dirigidas a obras de bienestar social y de salubridad: mercados, rastros, panteones y embellecimiento de áreas verdes”.⁵⁰ Atrás quedaron las segregaciones en pueblos de indios y los caseríos dispersos en terrenos agrestes, sinuosos y contaminados.

Se trató de un siglo en el que se preocuparon por el cono visual de la ciudad, dando prioridad a los espacios públicos, para brindar el esparcimiento que los habitantes requerían.

[...] se dio un proceso de adaptabilidad de sus espacios arquitectónicos como la única manera de impulsar el desarrollo urbanístico y económico de la ciudad, se infiere que la aparición de los edificios siempre respondía a una necesidad inmediata más que a una planificación de largo plazo. Ese proceso de refuncionalización fue muy común, trayendo como consecuencia la destrucción de diversos monumentos coloniales.⁵¹

La reutilización de espacios coloniales, fue una constante durante el siglo XIX. Las grandes casas señoriales pasaron a ser parte del gobierno local, transformándose en oficinas administrativas, quitando ese pasado español, que en un inicio resultaba incómodo para los pobladores, ya que les recordaba una etapa de esclavitud y sometimiento. Dando un salto temporal, la traza urbana del siglo XX estuvo estática en las primeras décadas, por lo que muchos de los edificios se convirtieron en


⁴⁷ Ceballos Dorado, Eustaquio, *Zacatecas en el siglo XVIII, Los Solares*, 2014, p. 64.

⁴⁸ Medina Lozano, Lidia, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁹ AHEZ, Fondo: Intendencias de Zacatecas, Serie: Zacatecas, Expediente: 1.

⁵⁰ Medina Lozano, Lidia, *op. cit.*, p. 71.

⁵¹ *Ibidem*, p. 72.



construcciones vetustas, en desuso, generando una problemática de salubridad seria. Ya para mediados del siglo, se comenzaron con las inversiones públicas y privadas para dar paso a una modernidad que en ese periodo se consideraba como necesaria. El presupuesto se destinó a obras de mantenimiento, edificación de escuelas y hospitales. Fue un siglo en el que se tuvieron los primeros atisbos por conservar algunos elementos arquitectónicos.

Es así que después de analizar el panorama general con respecto al inicio de la ciudad de Zacatecas, a través de sus pueblos de indios, sus barrios, sus cuarteles y fraccionamientos, contamos con una mayor claridad para acercarnos a la lectura de nuestro objeto de estudio, el barrio de Chepinque.


El pueblo de indios de Tonalá-Chepinque

Como hemos podido apreciar, la disposición de los pueblos de indios o barrios, se debió en un inicio a las actividades productivas, para el caso particular de Zacatecas, fue debido a la presencia de las minas en los cerros que forman la cañada. El pueblo de indios de Tonalá-Chepinque fue fundado por la colocación de los caseríos alrededor de la mina de Quebradilla, una de las primeras en ser explotada para obtener la plata del subsuelo. Este es uno de los espacios que ha recibido poca atención en cuanto a investigación histórica, arquitectónica y urbanística, aquí se encuentran emplazados varios inmuebles de índole educativo, recreativo y de salud.

Este lugar conserva las permanencias en la memoria edificada, que pueden ser rastreadas tanto en los documentos como en el registro material, mismas que nos ayudan a comprender las etapas de construcción. La fundación del pueblo de indios de Tonalá-Chepinque es congruente con la tipología de asentamientos mencionada anteriormente, pertenece a una *estructura urbana polinuclear*, cuyas características son:

1. La población de Chepinque se encontraba en la periferia, en los cerros del suroeste, no tan alejado del centro urbano nuclear que pertenecía a los españoles.⁵²
2. Tenía la presencia de un convento evangelizador perteneciente a los agustinos, quienes administraban los servicios religiosos, así como la cofradía.
3. Estaban en cercanía con otros barrios de indígenas como el de Tlacuitlapan y Mexicapán.

⁵² Rumbo al poniente de la ciudad, en el margen derecho del arroyo de la Plata, al pie de los cerros del Chepinque y la Carnicería, se fundó el pueblo de Tonalá-Chepinque, cuyas tierras eran irrigadas por un pequeño arroyo llamado Chepinque que al descender desembocaba en la corriente del arroyo de San Juan de Dios, que su vez desaguaba en el arroyo de La Plata, llevando consigo no solo las aguas pluviales sino también las aguas residuales del pueblo y de los españoles emplazados en esta zona, quienes aprovecharon la corriente de agua de los afluentes cercanos para instalar las haciendas de beneficio. Alfaro Rodríguez, Evelyn, *op. cit.*, p. 21.



Este pueblo estuvo constituido por indios tarascos que venían como mano de obra de los españoles y que posteriormente llegaron de manera voluntaria por los sueldos que ofrecían para trabajar en las minas. Espiritualmente estaban administrados por los agustinos, y contaban con dos capillas, la primera de ellas fue la conocida como San Diego y después la capilla de nuestra Señora de la Concepción. Aunque no se sabe de manera certera la fecha exacta del momento en que llegaron los españoles a localizar la mina de Quebradilla, fue a mediados del siglo XVI que comenzaron las primeras construcciones del pueblo. Tonalá Chepinque estaba cerca tanto del centro español como de varias minas, especialmente la productiva mina de la Quebradilla.

Una calle grande conocida como la "Calle de Tonalá" que iniciaba en las minas y descendía a través de la comunidad fue una vía particularmente significativa, con todas las instituciones primarias del pueblo (capillas, hospitales, cementerios) que flanquean cada lado. Este fue también el sitio donde el pregonero haría anuncios importantes en español y náhuatl. La vida religiosa aquí fue dominada por los agustinos. Bajo su supervisión, el pueblo estableció las cofradías indígenas de Nuestra Señora de la Soledad y Limpia Concepción. Cada cofradía tenía su propia capilla, dos tenían hospitales; uno acomodaba a cinco pacientes, los otros cuatro.⁵³


Este pueblo de indios en sus inicios contaba con una infraestructura que cubría la industria y la religión, la disposición de estos inmuebles fue cambiando al paso de los años, debido a los cambios en las necesidades de los pobladores.

Conclusiones

El crecimiento de las ciudades está condicionado por diferentes circunstancias que pueden recaer en elementos geográficos, climáticos, topográficos, hidrológicos, etc., por lo que, para estar en condiciones de sobrevivir, el ser humano tiene que modificar su entorno inmediato. Este tipo de transformaciones son plasmadas a través de los materiales y los sistemas constructivos, lo que nos permite, de manera directa, contar con la información necesaria para interpretar a los edificios tanto individualmente, en conjunto, así como los patrones de asentamiento o estructura urbana. Por otra parte, de forma indirecta, se puede recabar información sobre dichos inmuebles, en todas aquellas descripciones, reportes administrativos, documentos históricos, resguardados en archivos históricos, documentos gráficos, como planos, mapas, fotografías, litografías, pinturas, entre otras. Con todo esto se puede dilucidar acerca de las transiciones que se han dado en cuanto a la arquitectura y el urbanismo.

En el caso del presente estudio resultó importante recopilar la mayor cantidad de datos para establecer de manera adecuada una tipología del espacio construido en la ciudad de Zacatecas. En el que se propuso a este asentamiento como una *Estructura urbana polinuclear minera o modelo irregular*, ya que se observan dos

⁵³ Velasco Murillo, Dana, *Urban Indians in a Silver City, Zacatecas, México, 1546-1806*, 2009, pp. 71-72.



núcleos en un mismo sitio, la ocupación española y los barrios de indios. Como se pudo observar, se empleó un estudio de caso que fue el conocido en la época novohispana como Barrio de Chepinque. Sobre el que se pudo rescatar la mayor cantidad de información posible, realizando un ejercicio de contraste entre los componentes arquitectónicos localizados en el subsuelo y los relatados en archivos históricos. Contando con un panorama completo que permitió entender los cambios en los estilos, usos de suelo, así como la destrucción y desacralización del espacio edificado.

Siguiendo la conceptualización de este trabajo, se implementa precisamente el análisis de los planos y mapas comenzando por el elaborado por Joseph Rivera Bernárdez de 1732; seguido de dos planos dibujados por Bernardo de Portugal en 1799; después uno anónimo de 1834; luego el presentado por Francisco Santini en 1873; y finalmente, el plano hecho por Luis Correa en 1894. En resumen, estos planos nos permitieron observar los cambios morfológicos y funcionales en el barrio de Chepinque, en donde impera la transformación para dar pie a una modernidad que se consideraba necesaria en las diferentes épocas que fue implementada, los casos más claros es el aumento en el número de viviendas, además del estilo de las mismas, pasando de pequeñas casas de muros de adobe a casas más complejas resguardando a familias más grandes, con muros de piedra.

La presencia de La Mina de Quebradilla también fue cambiando paulatinamente, cambiando su estructura sustancialmente; así como el ensanchamiento del templo de Nuestra Señora de Chepinque, comenzando con una nave sencilla, pasando a contar con un atrio perfectamente delimitado, con una fachada elaborada de manera compleja. Los palimpsestos⁵⁴ en esta parte son observados a través de un ejercicio de confrontación de la interpretación de los planos y el análisis fotográfico de los inmuebles que conformaron este barrio, los resultados son gráficamente interesantes, dado que se pueden contemplar los diferentes cambios, entendiendo de manera completa los cambios y las permanencias arquitectónicas y urbanas.⁵⁵

Fuentes consultadas

Alfaro Rodríguez, Evelyn, *La ciudad en torno al agua. El arroyo de la Plata como eje simbólico en el ordenamiento urbano de Zacatecas*, Tesis de Doctorado, El Colegio de Michoacán, Centro de Estudios Históricos, México, 2011.

⁵⁴ El espacio construido refleja la disposición de los inmuebles en una traza y la manera en la que se puede leer es a través de los planos, porque efectivamente la ciudad, a través de los planos pueden leerse como un texto, se trata de un palimpsesto que al igual que un manuscrito, conserva huellas de una escritura anterior, se pueden apreciar partes que se borran y se reescriben o reutilizan, pero de las que siempre quedan huellas. Capel, Horacio, *La Morfología de las Ciudades. Tomo I: Sociedad, Cultura y Paisaje Urbano*, 2002, p. 70.

⁵⁵ Desde una visión material, estos palimpsestos corresponden a las etapas de construcción, ya que se borran las estructuras y en ocasiones hasta la traza para edificar una nueva. Estos palimpsestos son ejemplos de una destrucción a la que han sido sometidos las edificaciones desde su fábrica hasta la actualidad, son los testigos de que la memoria edificada conserva algunos vestigios en el subsuelo y que deben ser rescatados para preservar la memoria histórica urbana.

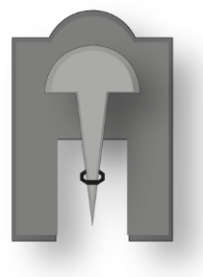
- Antelo Iglesias, Antonio, "La ciudad ideal según Fray Francisc Eiximenis y Rodrigo Sánchez de Arévalo" en *La Ciudad Hispánica...* Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, España, 1985, pp. 19-50. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/27584779_La_ciudad_ideal_segun_fray_Francisc_Eiximenis_y_Rodrigo_Sanchez_de_Arevalo, en noviembre de 2019.
- Bakewell, Peter, *Minería y Sociedad en el México colonial Zacatecas (1546-1700)*. Fondo de Cultura Económica. Segunda reimpresión. México, D. F., 1997.
- Ballart, Josep, *El Patrimonio Histórico y Arqueológico: valor y uso*, Editorial Ariel, España, 2006.
- Camacho Cardona, Mario, *Historia Urbana Novohispánica del siglo XVI*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, 2009.
- Capel, Horacio, *La Morfología de las Ciudades. Tomo I: Sociedad, Cultura y Paisaje Urbano*, Ediciones del Serbal, 2002.
- Castro Gutiérrez, Felipe, "El origen y conformación de los barrios de indios" en Castro Gutiérrez, Felipe (coordinador) *Los indios y las ciudades de Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2010, pp. 105-122.
- Castro Orellana, Rodrigo, "Ciudades de Sísifo. Urbanismo Colonial y Contingencia" en *Revista Estudios Avanzados*, número 26, Madrid, España, 2017, pp. 114-129. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5774032>, en octubre de 2019.
- Ceballos Dorado, Eustaquio, "Límite territorial del pueblo de indios de Tlacuitlalpan, Zacatecas, en 1743" en *Digesto Documental de Zacatecas*, volumen IX, número 11, Tribunal Superior de Justicia del Estado de Zacatecas, Maestría-Doctorado en Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2011, pp. 89-120.
- Ceballos Dorado, Eustaquio, *Zacatecas en el siglo XVIII, Los Solares*, Colección Ciudad y Memoria, año 1, número 3, Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde", 2014.
- Cuesta Hernández, Luis Javier, "La Teoría de la Arquitectura en la Nueva España. La Arquitectura mecánica conforme a la práctica de esta ciudad de México en su contexto" en *Revista Destiempos*, año 3, número 14, 2008, pp. 442-459. Recuperado de <http://www.destiempos.com/n14/cuestahernandez.pdf>, en octubre de 2019.
- Chanfón Olmos, Carlos (coordinador), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, Vol. II El Periodo Virreinal, Tomo II El Proceso de Consolidación de la Vida Virreinal*, FCE, UNAM, México, 1997.
- García González, Francisco, *Familia y Sociedad en Zacatecas, La vida de un microcosmos minero novohispano, 1750-1830*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2000
- Guarda, Gabriel, "Santo Tomás de Aquino y las fuentes del urbanismo indiano" en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, año XXXII, número 72, 1965, pp. 5-50. Recuperado de <http://www.cielonaranja.com/gabrielguarda-urbanismo.pdf>, en noviembre de 2019.

- Enciso Contreras, José, “El Descubrimiento de las Minas de Zacatecas en 1546: Una interpretación más”, en: *Primer Foro para la Historia de Zacatecas (Memorias)*, Programa de Licenciatura, Unidad Académica de Historia, UAZ. Coordinador Ángel Román Gutiérrez. Servimpresos del Centro. Aguascalientes, Ags., 2004.
- Fernández Galán Montemayor, Carmen, *Descripción breve de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas / José de Rivera Bernández; estudio preliminar y edición de Carmen Fernández Galán Montemayor*, Universidad Autónoma de San Luis, Iberoamericana, Madrid, España, 2018.
- Hardoy, Jorge, “La Forma de las Ciudades Coloniales en Hispanoamérica” en *Revista de Indias*, Tomo 33, Madrid, España, 1973, pp. 1-17. Recuperado de <https://catedrapernautfadu.files.wordpress.com/2015/06/ficha-bibliografica-nc2b08-la-forma-de-las-ciudades-coloniales.pdf>, en junio de 2019.
- Kubler, George, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992
- Magaña, Claudia, *Panorámica de la Ciudad de Zacatecas y sus Barrios (Durante la Época Virreinal)*, Gobierno del Estado de Zacatecas, Zacatecas, México, 1998.
- Medina Lozano, Lidia, *Transformación y equipamiento urbano: Zacatecas. 1877—1910*, Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2011.
- Rivera Bernández, Joseph, *Descripción de la muy noble y leal ciudad de Zacatecas*, México, 1732.
- Rojas, Beatriz, *Las Ciudades Novohispanas, Siete Ensayos. Historia y Territorio*, Historia Política, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, El Colegio de Michoacán, México, 2016.
- Rossi, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- Salas Acevedo, Lorena, *Arquitectura y Transformación de la ciudad de Zacatecas en el siglo XVIII*, Texere Editores, México, 2015.
- Suárez García, Carlos José, “El urbanismo humanista y la "policía española" en el Nuevo Reino de Granada, siglo XVI” en *Revista Topoi*, volumen 16, número 30, Río de Janeiro, Brasil, 2015, pp. 125-156. Recuperado de <https://www.scielo.br/pdf/topoi/v16n30/2237-101X-topoi-16-30-00127.pdf> en noviembre de 2019.
- Velasco Murillo, Dana, *Urban Indians in a Silver City, Zacatecas, Mexico, 1546-1806*, Doctoral Dissertation in History, University of California, Los Ángeles, USA, 2009.
- Viforcós Marinas, María Isabel, “La ciudad Hispanoamericana: Reflexiones en Clave de Poder” en *Moderna Instituto de Historia*, España, s/f. Recuperado de [http://www.moderna.ih.csic.es/cordoba/la_ciudad_hispanoamericana .pdf](http://www.moderna.ih.csic.es/cordoba/la_ciudad_hispanoamericana.pdf), en enero de 2020.
- Wyrobisz, Andrzej, “La Ordenanza de Felipe II del año de 1573 y la construcción de ciudades coloniales españolas en la América” en *Estudios Latinoamericanos*, número 7, 1980, pp. 11-34. Recuperado de http://www.arquitectovictorhernandez.com/uploads/6/5/6/2/65622245/9_wyrobisz_-_la_ordenanza_de_felipe_ii_en_1573.pdf, en septiembre de 2019.

Fuentes de archivo

Archivo Histórico del Estado de Zacatecas, Fondo: Ayuntamiento, Serie: Libros de Cabildo.

Archivo Histórico del Estado de Zacatecas, Fondo: Intendencias de Zacatecas, Serie: Zacatecas.



Sor María de Jesús de Ágreda en el Arte Novohispano de Zacatecas

Elisa Guerrero Márquez¹

Introducción


El arte novohispano trabajó sobre modelos europeos que llegaban a través de España, siendo los grabados la fuente principal en la iconografía. Tras los primeros años de efectuada la Conquista, las imágenes correspondían a las maderas que acompañan los libros piadosos y teológicos. Al final del siglo XVI los grabados eran generalmente en metal y realizados sobre la obra de artistas afamados o estampas de calidad. Esta práctica continuó a lo largo del periodo novohispano pues la circulación de grabados permaneció durante los siglos XVII y XVIII. Asimismo, se comerciaron libros, estampas, tapices y se importaron obras de pintores como Francisco de Zurbarán (1598-1664), Pedro Pablo Rubens (1577-1640) o Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), estos elementos fungen como modelos para las composiciones pictóricas novohispanas, por lo que es posible identificar la influencia de maestros italianos, flamencos y españoles.

Hay que señalar que además de los grabados fueron muy importantes las influencias literarias, pues de sus narraciones surgía también la inspiración sobre cómo habrían de formarse las composiciones, por ejemplo, para entender cómo ha sido representada la figura de Cristo en la pintura barroca novohispana, es menester tener presentes, no sólo otras imágenes, sino también los distintos evangelios que nos hablan de él, ya que basándose en los textos bíblicos, apócrifos y relatos de la sagrada tradición, los tratados de pintura crearon modelos idóneos para representar personajes y composiciones dentro del arte sacro que no transgredieron lo permitido por la Iglesia católica.

En el mismo sentido, para plasmar escenas de la vida de la Virgen María, de los santos o las alegorías, los artistas recurrieron a textos hagiográficos y devocionales que narraban los pasajes que habrían de representar.² No debe olvidarse que también se tenía en cuenta la voluntad de los donantes, es decir, algunas veces ellos participaban en la distribución de la composición, sobre todo cuando eran retratados en ella, asimismo, podían hacerlo los religiosos cuando se encargaba una obra para la Orden a la que pertenecían, pues cada grupo exaltaba a sus fundadores, a los santos de su congregación así como a devociones particulares, por ejemplo, los franciscanos honraban a su fundador san Francisco de Asís y defendían la devoción a la Inmaculada Concepción.

¹ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Zacatecas.

² Por ejemplo, el pintor Antonio de Torres se basó en el texto *Istoria Figurata del Glorioso S. Filippo Neri, Fondatore della Congregatione del Oratorio*, de Leopoldo Imperadore, para realizar la serie pictórica sobre la vida de san Felipe Neri que se conserva en la Pinacoteca del templo de la Profesa en la ciudad de México. Erika González León, Conferencia: “San Felipe Neri a través de la serie hagiográfica de Antonio de Torres”.



Uno de los textos que tuvo influencia en la devoción mariana novohispana fue *Mística Ciudad de Dios*, obra de sor María de Jesús de Ágreda, por ello el presente trabajo busca exponer algunas de las obras artísticas en las que quedaron plasmados los pasajes del texto y que se conservan en el Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas. Primeramente, se hará referencia a la propia escritora para conocer algunos aspectos de su vida y de su obra para luego entender la influencia que tuvo en el territorio novohispano. Para finalizar, aunque se conocen algunas obras artísticas en diferentes espacios, el presente trabajo centra su atención en las obras del Museo que dan muestra de la importancia que sor María tuvo para los misioneros de la comunidad franciscana del Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas.

Sor María de Jesús de Ágreda: una escritora mística

Sor María nació el 02 de abril de 1602 en Ágreda, una villa castellana de la provincia de Soria, colindante con Aragón y muy cercana al límite con Navarra. Fue hija del matrimonio entre Francisco Coronel y Catalina de Arana, una familia de hidalgos. De los once hijos de la familia solo sobrevivieron cuatro: Francisco, José, María y Jerónima.³ Según los estudios biográficos, sor María describió haber crecido en el seno de una familia sumamente religiosa y por lo tanto cercana a los franciscanos de San Julián, convento ubicado a las afueras de la villa. Por su inclinación religiosa, a los doce años se realizaron los trámites para que María ingresara al convento de carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona, Zaragoza.⁴

Esto no se llevó a cabo ya que la familia Coronel Arana decidió convertir su casa en convento, pues a través de una revelación divina, que fue confirmada por fray Juan de Torrecilla, confesor Catalina, ésta recibió el encargo de convertir su casa en un convento e ingresar en él, junto con sus dos hijas, como religiosas. Además, Francisco y sus hijos debían ingresar en la Orden de san Francisco.⁵ La idea no fue bien vista por su esposo, ni por la familia de éste, ni de los vecinos, que tachaban la iniciativa como un agravio al santo sacramento del matrimonio. Pero en 1618, después de tres años de discusiones, la casa se transformó en convento de monjas en la Orden de la Inmaculada Concepción dentro de la rama de religiosas descalzas.

María tomó el hábito a la edad de dieciséis años, entregándose por completo a una vida espiritual llena de duras penitencias y mortificaciones que debilitaron su cuerpo y su salud, pues entre ellas realizaba ayunos rigurosos, portaba cilicios, dormía poco, etcétera.⁶ María profesó en 1620 y poco después comenzó a experimentar los primeros arrobos, éxtasis, fenómenos de levitación, visiones celestiales, etcétera.⁷ En este periodo de arrobamientos la salud de la religiosa se vio gravemente quebrantada por lo que sus confesores le ordenaron aminorar sus


³ Solaguren, Celestino, *Introducción, notas y edición*, p. IX.

⁴ Andrés González, Patricia, “Iconografía de la venerable María de Jesús de Ágreda”, p. 447.

⁵ Solaguren, Celestino, *op. cit.*, p. XII.

⁶ Silvela, Francisco, “Bosquejo histórico”, pp. 86-87.

⁷ Andrés González, Patricia, *op. cit.*, p. 447.



penitencias. En general, la salud de sor María siempre fue delicada, sobrellevando varias enfermedades.

Los fenómenos místicos de que fue objeto le dieron fama de santa, razón por la que varias personas asistían al convento para presenciar los hechos,⁸ situación que era permitida por las monjas. Al respecto, sor María solicitó a los superiores que evitaran esta práctica, por lo que el Provincial fray Juan de Villalacre ordenó al convento finalizar las exhibiciones y a sor María que le pidiera a Dios “le quitara todas las exterioridades”;⁹ al parecer los hechos cesaron en 1623, pero su vida mística continuó.

En 1627, cuando sor María todavía no cumplía veinticinco años fue elegida abadesa del convento, para ello fue necesario conseguir de Roma la dispensa papal pues la religiosa era joven. Recién asumido su cargo, la Madre de Ágreda proyectó la construcción de un nuevo convento, cercano al convento franciscano a las afueras de la villa, que tuviera mayores dimensiones y así la comunidad pudiera crecer. El traslado al nuevo edificio se celebró el 10 de junio de 1633. Sor María fue reelegida como abadesa cada tres años, por el resto de su vida, con excepción del trienio comprendido de 1652 a 1655 en que solicitó una dispensa.¹⁰

Continuando con el tema de los éxtasis de sor María de Jesús, es importante señalar que junto a dichas exterioridades se presentó en la religiosa el fenómeno de la bilocación, es decir, su presencia simultánea en dos espacios: Ágreda, pues nunca salió de la villa, y Nuevo México, aunque también se tuvo noticias de su presencia en Navarra. Al parecer el motivo de tales manifestaciones era lograr la catequización y la conversión al catolicismo. Este suceso, junto a los raptos místicos, fue conocido por el rey Felipe IV y era comentado por los habitantes de España, lo cual incrementó la fama de la religiosa. Los hechos más conocidos en torno al don de bilocación de la monja fueron los ocurridos en Nuevo México.

Los eventos acaecieron entre 1620 y 1631 en el territorio del actual estado de Texas, que entonces correspondía a la misión franciscana de Nuevo México y abarcaba todo el estado del mismo nombre, más la mitad occidental de Texas y la meridional de Colorado y Arizona. “El controvertido hecho consistió en la presencia de sor María en América y su labor predicadora con los indios de Texas, sin que abandonara el convento y sin que ninguna religiosa lo percibiera”.¹¹

Los franciscanos recibían indígenas que acudían libremente para ser bautizados, lo cual los sorprendía y ante sus pesquisas “los indígenas manifestaban haber recibido la visita de la ‘Dama azul de los llanos’, una bella mujer vestida de azul, quien les había indicado que fuesen a recibir el bautismo”,¹² y por las descripciones dadas, los religiosos supusieron que se trataba de una monja.

Debido a la fuerza que tal situación tomó en Nuevo México, las autoridades eclesiásticas se interesaron en investigar la veracidad de los relatos y en abril de 1629 se inició la primera investigación al respecto. El padre fray Esteban de Perea


⁸ *Ibidem*, p. 448.

⁹ Solaguren, Celestino, *op. cit.*, p. XIV.

¹⁰ *Ibidem*, p. XV.

¹¹ Morte Acín, Ana, “Sor María de Ágreda y la orden franciscana en América”, p. 296.

¹² Andrés González, Patricia, *op. cit.*, p. 448.



llegó a Nuevo México con las “órdenes expresas del arzobispo de México de investigar lo que un superior de la orden franciscana de Burgos les había comunicado: que una monja española acudía a evangelizar a los indios sin abandonar su convento, y que ella entendía a los indígenas y ellos le entendían a ella”.¹³ Una vez terminada su investigación, fray Esteban de Perea informó lo siguiente:

[...] el año de 1629 llegaron al convento de S. Antonio de la Isleta, donde estaba entonces el Custodio, algunos cincuenta xumanas a pedir religiosos que les enseñasen la ley del Evangelio; y preguntados qué les movía a pedirlos dijeron que una mujer con el hábito les había instado a que viniesen y, enseñándoles un retrato de la Madre Luisa de Carrión, se alegraron y, hablando unos con otros, dijeron que se parecía, salvo que era más moza y hermosa, la cual los enviaba... Suppose allí de cierto cómo varias veces se les apareció la V.M. María de Jesús, abadesa del convento de Ágreda.¹⁴

Ya que los acontecimientos se consideraban corroborados por los mismos misioneros, la situación debía investigarse con mayor detalle. El padre Fray Alonso de Benavides, anterior custodio en Nuevo México, se trasladó a España en 1630 para hablar con los superiores de la Orden e informarles lo que pasaba.

Una vez en España, el sacerdote Benavides se entrevistó con el presbítero Bernardino de Sena, general de la Orden franciscana, quien le refirió conocer los sucesos relatados por la propia religiosa desde hacía más de ocho años. El general de la Orden envió al padre Benavides a Ágreda para que se entrevistara con sor María, autorizándole a preguntar todo lo necesario sobre el tema y a ella a responder y manifestar todo lo que existiera.¹⁵ En el encuentro, sor María expuso los sucesos, respondiendo al cuestionamiento del padre, describiendo lo que había visto u oído.

De esta visita el padre Benavides se convenció de la veracidad de la historia y como resultado de su entrevista redactó un texto ampliamente difundido y conocido como el Memorial de Benavides, el cual tenía el objetivo de convencer al rey de que se enviaran más misioneros a Nuevo México y así “vencer en la batalla de la salvación”.¹⁶ En dicho Memorial se reunió el contenido de la entrevista entre el padre y sor María,¹⁷ por lo que la hicieron firmar. Con ello se certificaba cada uno de los puntos del Memorial y se proporcionaban los detalles que probaban las bilocaciones de la monja.

Los hechos provocaron que la Inquisición pusiera atención en este tema y en 1635 se solicitaron las primeras declaraciones, entre las que se escuchó a Fr. Francisco Andrés de la Torre, calificador del santo Oficio y confesor de la monja.¹⁸ Después de las declaraciones el asunto quedó suspendido, sin embargo, para los

¹³ Morte Acín, Ana, *op. cit.*, p. 297.


¹⁴ Borges Morán, Pedro. “La controvertida presencia de la M. Ágreda en Texas (1627-1630)”, citado en Ana Morte Acín, p. 297.

¹⁵ *Nueva Vida de la Venerable Madre Sor María de Jesús de Ágreda*, p. 101.

¹⁶ Ferrús Antón, Beatriz, “La dama azul: mito de fundación”, p. 256.

¹⁷ Andrés González, Patricia, *op. cit.*, p. 448.

¹⁸ *Nueva Vida de la Venerable...*, p. 322.



inquisidores no estaba claro que los relatos estuvieran libres de la presencia demoníaca y encargaron que se realizara una nueva entrevista.¹⁹ Por ello, en enero de 1649 se dio lectura al proceso del Santo Oficio en contra de María Coronel “alías María de Jesús, religiosa recoleta de la orden de San Francisco en el convento de la Concepción de la villa de Ágreda”,²⁰ para que se calificara lo que debía ser censurado, por lo que se recomendó una nueva interrogación a sor María y a los involucrados.

El interrogatorio se efectuó en enero de 1650. Sor María negó algunos hechos que le habían atribuido con relación a la conversión de los indígenas y otros puntos los rectificó. Como resultado se dictaminó que en la relación de 1631 los padres habían añadido mucho y supuesto más, que convencieron a la religiosa de que era verdad algo que no tenía fundamento, y ya que ella era muy joven se vio obligada por obediencia a firmar la relación escrita por los religiosos.²¹

Junto a sus labores como abadesa, sor María invirtió gran parte de su tiempo en la escritura, es autora de varios textos con temática religiosa además mantuvo correspondencia con varios miembros de la nobleza y de la élite eclesiástica.²² Pero la relación epistolar más destacada es la que tuvo durante veintidós años con el rey Felipe IV. La correspondencia con el monarca inició en 1643, a partir de una entrevista que tuvieron en Ágreda; Francisco Silvela señala que la comunicación comenzó el 4 de octubre de 1643 y terminó el 27 de marzo de 1665, incluye 614 cartas, 306 del rey y 308 de sor María, las cuales son propiedad de las Concepcionistas de Ágreda.

Su etapa de escritora empezó desde muy joven, escribió alrededor de nueve obras, pero existen textos que aún no han sido reconocidos por los críticos de la obra de sor María como de su autoría, ha sido el texto titulado *Mística Ciudad de Dios* el que más ha trascendido.²³ La obra literaria de la religiosa está enmarcada en la espiritualidad del Barroco español del siglo XVII o Siglo de Oro, el auge de la literatura española que comprendió desde la mitad del siglo XVI hasta fines del siglo XVII, abarcando los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV. En esta época florecieron los géneros literarios como la lírica, la novela, el teatro y la mística,²⁴ siendo en este último donde se inscribe la obra de sor María de Ágreda. La mística es fruto de una larga herencia cristiana, judía y musulmana.

Sor María de Jesús murió el 24 de mayo de 1665, tras haber estado postrada durante once días, pues padeció de fiebre y una apostema en el pecho.

¹⁹ Morte Acín, Ana, *op. cit.*, p. 300.

²⁰ *Nueva Vida de la Venerable...*, p. 323.

²¹ Morte Acín, Ana, *op. cit.*, p. 300.

²² Francisco de Borja, Julio Rospigliosi, el futuro Papa Clemente IX (1667-1669), Isabel de Borbón, Baltasar Carlos, Mariana de Austria, Don Juan José, entre otros. Véanse: Patricia Andrés González. y Ana Morte Acín.

²³ Giovannini Rusanova, Violeta, *Entre místicas ciudades y divinos jardines: estudio de la obra de Sor María de Jesús de Ágreda*, pp. 51-52.

²⁴ Lozano Fuentes, José Manuel, *Historia de la Cultura*, p. 214.

Mística Ciudad de Dios

El texto *Mística Ciudad de Dios* narra la vida de la Virgen María de una forma novelada, es la obra más relevante de sor María de Jesús y le ha dado fama mundial gracias a la polémica suscitada tras su publicación.

La obra se redactó completamente en dos ocasiones. La primera redacción se efectuó entre 1637 y 1643, siendo su director espiritual el padre fray Francisco Andrés de la Torre, el documento era extenso y estaba dividido en tres partes. Cuando sor María y el rey Felipe IV iniciaron su correspondencia, la obra ya estaba escrita por lo que la religiosa le envió, por partes, un ejemplar que él leyó y conservó pues de ello se hacía alusión en varias de sus cartas.²⁵

Sor María quemó este primer documento atendiendo al consejo de un confesor, que la asistía en ausencia del padre de la Torre, ya que para él “las mujeres no habían de escribir en la santa Iglesia”,²⁶ parece que esto pudo suceder en 1645, por lo que la única copia que quedó en ese momento fue la que obraba en poder del monarca. Cuando el padre de la Torre regresó, increpó a la religiosa y la instó a escribir nuevamente la obra, sin embargo, en 1647, a la muerte del padre, sor María volvió a quemar lo que llevaba escrito.²⁷

La segunda y definitiva redacción de la obra se realizó entre 1655 y 1660, siendo el director espiritual de la religiosa el padre fray Andrés de Fuenmayor quien enterado de todo lo acontecido le impuso rehacer la obra. A esta segunda escritura sor María explicó que lo redactaba nuevamente por voluntad de Dios y como un acto de obediencia al mandato que el Señor y la Santísima Virgen María le hicieron:

porque la primera, como era la luz con que conocía sus misterios tan abundante y fecunda, y mi cortedad grande, no bastó la lengua, ni alcanzaron los términos, ni la velocidad de la pluma para decirlo todo; dejé algunas cosas, y, con el tiempo y las nuevas inteligencias, me hallo más dispuesta para escribirlas ahora,... porque en estado tan turbulento no se pudo dar al alma lo conveniente y que el Altísimo quería, escribiéndola en mi corazón y grabando en mi espíritu su doctrina, como se me manda lo haga ahora.²⁸

Así pues, la obra es presentada por su misma autora como una revelación divina en la que da a conocer la existencia de María desde los designios eternos de Dios Padre hasta su presencia en la vida de la Iglesia, de la que es su Madre y Maestra y tiene como referencia la historia de la salvación de los hombres, que culmina en la persona de Cristo y su misterio pascual a través de la Vida de María Santísima.

Sobre los cambios hechos en esta nueva redacción, la religiosa le comunicó al rey:


Señor mío, en la historia de la Reina del cielo he añadido algunos misterios, declarando más los que estaban; la he perfeccionado quitando algunas repeticiones de términos, y a los tres libros que V. M. vio añadido el cuarto, que

²⁵ Solaguren, Celestino, *op. cit.*, p. XXVI.

²⁶ *Nueva Vida de la Venerable...*, pág. 175.

²⁷ Solaguren, Celestino, *op. cit.*, pp. XXVI-XXVII.

²⁸ De Ágreda, María de Jesús, *Mística ciudad de Dios*, Introducción a la Vida de la Reina del Cielo, p. 15.



contiene algunas cosas particulares de la Madre de Dios y la disposición que se me pidió para escribir su santísima vida, con grandes doctrinas místicas y morales. En escribir este tratado tardaré mucho. La Historia procuraré abreviarla, y si Dios me da vida, ambas cosas enviaré a V. M. con el seguro del secreto que la materia pide, y el afecto que a V. M. profeso nada le sabe ocultar de mis mayores secretos.²⁹

Con ello respondía a la pregunta que el monarca le manifestaba acerca de las innovaciones y fecha en que acabaría la obra. No obstante, no es posible advertir los cambios entre ambos textos ya que el ejemplar que estaba en posesión del rey fue quemado en 1682, una vez que apareció la primera edición de la *Mística Ciudad de Dios*, por el padre Samaniego, general de la Orden franciscana.³⁰

La obra está dividida en tres partes con el objetivo de que tenga mayor claridad. La primera parte comprende desde la purísima concepción de María hasta la encarnación del Verbo, corresponde a los primeros quince años de la Virgen; la segunda parte, lo que vivió María con su hijo: el misterio de la encarnación, la vida de Jesucristo, su pasión, muerte y ascensión a los cielos; la tercera parte relata lo que vivió María después que quedó sola hasta la hora de su tránsito, ascunción y coronación en los cielos “para vivir eternamente como Hija del Padre, Madre del Hijo y Esposa del Espíritu Santo”.³¹

A su vez, estas tres partes están divididas en ocho libros: I y II para la primera parte; III, IV, V y VI en la segunda y VII y VIII en la tercera. Con ello se buscó facilitar el manejo de una obra tan extensa. Los libros están divididos en capítulos, cuya numeración comienza en cada libro; en cuanto a los párrafos, éstos llevan una numeración marginal que inicia en cada una de las partes pero que es continua a través de los libros. Además, cada parte está precedida por una introducción, siendo la de la primera parte una introducción para la obra completa.

La *Mística Ciudad de Dios* fue publicada hasta después de la muerte de sor María, se imprimió por primera vez en 1670 después de haber sido revisada detenidamente por una junta examinadora conformada por ocho teólogos, que inició en 1665, pues la Orden franciscana tenía especial interés “en que se censurara y examinara la doctrina de la obra antes de que brillara al público”.³² Después del examen, la junta convino que el texto “nada contenía contra la fe y buenas costumbres; antes bien, todo era conforme a la doctrina católica”.³³ Además, se acordó que a la obra se le añadieran prefacios y notas aclaratorias en algunos espacios.

Dicho texto ha provocado, desde su aparición, diversas reacciones, generando debates sobre su contenido, autoría, originalidad, intención, etcétera. En 1674, a cuatro años de haberse publicado, la obra fue delatada al Tribunal de la


²⁹ Carta de Sor María al rey, 2 de marzo de 1657, en *Cartas de la venerable Madre Sor María de Ágreda y del Señor Rey Felipe IV*, tomo II, p. 468.

³⁰ Solaguren, Celestino, *op. cit.*, p. XXIX.

³¹ De Ágreda, María de Jesús, *Mística ciudad de Dios*, Introducción a la Vida de la Reina del Cielo, p. 18.

³² Julio Campos, “Para la historia externa de la “Mística Ciudad de Dios”. Fray José de Falces, procurador de los libros de la M. Agreda”, pp. 159-160.

³³ Ximénez Samaniego, J., *Prólogo Galeato*, S3, n.12, citado en Solaguren, Celestino, *op. cit.*, p. XXXVI.



Inquisición española y mientras se debatía sobre la *Mística Ciudad de Dios* y sin haber llegado a una conclusión, el texto fue delatado en la Suprema Inquisición de Roma, donde el Papa Inocencio XI decretó prohibir la lectura de la obra el 26 de junio de 1681 y el libro ingresó al índice de libros prohibidos.³⁴

Tras un examen que duró dieciséis años y cincuenta y siete sesiones, la Inquisición española falló favorablemente el 09 de julio de 1686,³⁵ por lo que se mandaron recoger las ediciones introducidas clandestinamente para indagar si concordaban con la edición original de 1670. Sin embargo, fue hasta 1713, con el Papa Clemente XI, que el texto salió del índice y se declaró libre la censura de su lectura.

Sor María de Jesús y la Mística Ciudad en el arte novohispano

Los franciscanos encontraron desde el siglo XVII en el inmaculismo una herramienta para exaltar la Orden, por lo que fomentaron la difusión de la figura teológica de Juan Duns Escoto y, más tarde, en el siglo XVIII la de la monja concepcionista sor María de Jesús de Ágreda. Así, la obra de sor María fue difundida universalmente, sobre todo en los conventos franciscanos y las misiones americanas, también se extendió la devoción hacia la Venerable sor María de Jesús de Ágreda.³⁶

La orden franciscana estuvo siempre interesada en la figura de Sor María, y la llegaron a tener como protectora de sus misiones en las Indias, colocando su imagen en los más importantes santuarios como el de Guadalupe en Zacatecas o el de Landa, celebrando fiestas en su honor cuando se hizo público el dictamen en 1757 sobre la autoría de la *Mística Ciudad de Dios*, y difundiendo esta obra de la manera que les fue posible.³⁷

Los franciscanos tanto en España como en las Indias conocieron y difundieron la imagen de sor María, haciéndola llegar a todos los estratos sociales, desde la corte virreinal a la población de las misiones. Parte importante en el proceso de divulgación acerca de sor María fue el padre José Jiménez Samaniego, ministro general de la Orden y quien influyó en la creación de los colegios apostólicos en América, asimismo, difundió tanto la vida como la obra de Juan Duns Escoto y de sor María de Jesús, por ello se considera que mucha de la información que llegó a Nueva España provino de la pluma de Jiménez Samaniego.


Sor María de Jesús de Ágreda ha sido fuente para la iconografía, pues se le ha representado como escritora –generalmente haciendo referencia a su obra cumbre–, en sus apariciones en América, como penitente o como defensora de la Inmaculada Concepción, retomando para ello pasajes de la *Mística Ciudad de Dios*, en ocasiones aparece acompañada de Duns Escoto. En el último tercio del siglo XVII la Orden franciscana difundió la leyenda, apoyada por testimonios indígenas,

³⁴ Campos, Julio, *op. cit.*, p. 161.

³⁵ *Ibidem*, p. 161.

³⁶ El título de Venerable le fue concedido por el Papa Benedicto XIV en 1756 después de más de un siglo de iniciado el proceso de beatificación.

³⁷ Morte Acín, Ana, *op. cit.*, p. 312.



que sor María apareció como una señora de azul que anunció a los indios la llegada de los franciscanos.

La leyenda fue reforzada por la rebelión indígena acaecida entre 1680 y 1692 en Nuevo México, donde murieron veintiún franciscanos y cuyo cronista de la orden, en su obra *Teatro mexicano*, difundió la noticia de la intervención de la madre de Ágreda en la conversión de los xumanas. Asimismo, dichas leyendas fueron conocidas a través de los Colegios de Propaganda Fide “convirtiéndolas en uno de los principales instrumentos de difusión de sus logros misioneros”.³⁸

En 1690, llegaron a Nueva España “tres edictos de la Inquisición prohibiendo los escapularios, oratorios, libros de la monja Ágreda y cruces”.³⁹ Como se puede advertir, se desarrolló todo un conjunto devocional alrededor de la monja agredana, que pese a las prohibiciones, en los territorios de América septentrional las imágenes de la madre Ágreda recibieron una gran difusión, ya que la *Mística Ciudad de Dios* se convirtió en un pilar fundamental para el marianismo novohispano, así como por su asociación con las misiones franciscanas en el norte del territorio. “A partir de la obra de la madre Ágreda, la imagen de la Inmaculada, mujer vestida de sol del Apocalipsis, quedó indeleblemente unida a la de la Jerusalén celeste”,⁴⁰ modelo de ciudad santa que triunfa sobre el pecado.

La presencia de objetos devocionales puede constatarse gracias a la conservación de algunas piezas en las colecciones de algunos museos, por ejemplo, el caso de un medallón-relicario de finales del siglo XVIII que se conserva en el Museo Soumaya de la ciudad de México. El medallón-relicario de sor María de Jesús de Ágreda es una pieza de doble cara, ochavada, de plata, de 104 x 116 milímetros, en cuyo interior hay un óleo sobre lámina de cobre con la imagen de sor María ante la Inmaculada Concepción y en el reverso la firma de la monja rodeada por lienzo con tinta y fragmentos de su hábito y toca.

Debido al formato de la pieza, las reliquias son muy pequeñas, corresponde al llamado medallón firma o tarjeta que contiene la firma del santo, en este caso la de la religiosa agredana, rodeada de fragmentos de su túnica, manto, toca, sudario, tela con sangre, además de trece reliquias de otros santos. Era común conservar las firmas de los santos, por ello se cortaban de las cartas o se imitaba la letra.⁴¹

En este modelo de relicarios los restos deben identificarse con una cédula, es decir, señalar mediante un papel pequeño el nombre del santo al que pertenece la reliquia y así autentificarla.⁴² En ese sentido el medallón al que se hace referencia presenta las cédulas manuscritas que identifican las siguientes reliquias: S. Lorenzo M., S. Pedro Mártir, S. Marcos, Sta. Librada M., S. Virginia M., Sanoxe, Sudario, toca, S. Tiberio (m), Sor María de Jesús (firma), hábito, manto, túnica, S. Bonerio M., S. Victoria M., S. Julio M., S. Paulino M., Sta. Bárbara M., S. Diego, SS. Mar de Ágreda,


³⁸ Rubial García, Antonio, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, p. 237.

³⁹ Morte Acín, Ana, *op. cit.*, p. 311.

⁴⁰ Rubial García, Antonio “El Apocalipsis en Nueva España. Los cambios de una tradición”, p. 45.

⁴¹ Sánchez Reyes, Gabriela, “Joyería devocional: adorno y protección divina”, p. 199.

⁴² *Ibidem*, p. 198.



Martir et Debra.⁴³ En el interior también se encuentran dieciséis nóminas, es decir, oraciones o salmos en latín, ya que se creía que al llevarlos al cuello servían como medicina preventiva, por lo que este tipo de piezas cumplían con una función tanto devocional como ornamental.

Sobre la persona de sor María, se pueden poner como ejemplo dos lienzos que se conservan en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México, los cuales datan del siglo XVIII y presentan a la monja agredana como escritora. En los lienzos, uno de busto y otro de cuerpo entero (véanse imágenes 1 y 2), aparece la religiosa concepcionista vistiendo el hábito de la orden, escapulario blanco, manto azul, toca con rostrillo blanco y velo negro, también lleva el escudo con la Imagen de la Purísima Concepción. En el cuadro de busto se ve de mayor edad mientras que en el de cuerpo entero su rostro es más joven y una filacteria señala que tenía la edad de veinte años cuando predicó a los indios de Nuevo México; en ambos óleos porta el libro y la pluma como atributos de su trayecto de escritora.

El texto de sor María influyó en la realización de varias obras: fachadas de templos, grabados, murales, lienzos entre los que destacan varios ciclos pictóricos acerca de la vida de la Virgen María, de la vida de san José, así como escenas de series pasionarias. En ese sentido el texto *Mística Ciudad de Dios* fue conocido por varios artistas de la época, lo cual se infiere a través de las obras de pintores como Juan Correa, José de Ibarra, Juan de Villalobos y en varios cuadros anónimos,⁴⁴ que se han conservado tanto en templos como en museos de diferentes puntos del territorio mexicano. Por ahora sólo se hará referencia a obras que forman parte de la colección del Museo Regional de Guadalupe, que conserva buena parte de lo que fue el acervo del Colegio Apostólico de Zacatecas.


Sor María de Jesús en el acervo artístico zacatecano

Antes de hablar de la colección de Museo, hay que señalar la ya mencionada fachada del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe -dedicada en 1721- donde resalta, sobre la portada, un bajo relieve en cuyo centro está labrada la Virgen de Guadalupe, coronada y sostenida por un san Francisco de Asís alado que sustituye al ángel que aparece a los pies de la guadalupana en la imagen original, el conjunto a su vez es sostenido por un ángel que funge como clave del arco. A la derecha de la Virgen se observa una escena donde san Lucas la está pintando, la representación está “apoyada en la leyenda de que el único que pintó de *visu* a María fue San Lucas”.⁴⁵ Bajo la escena se encuentra San Juan Evangelista en cuyo hombro descansa el águila que con su pico le ofrece el tintero. A la izquierda de la Virgen de Guadalupe se identifica la figura sedente de sor María de Jesús de Ágreda, autora de la *Mística Ciudad de Dios*, que en su regazo sostiene el libro abierto, a su izquierda está fray Juan Duns Escoto, ambos franciscanos, muy

⁴³ *Ibidem*, p. 287.

⁴⁴ Rubial García, Antonio, “Dos santos sin aureola. Las imágenes de Duns Scoto y la madre Ágreda en la propaganda inmaculista franciscana”, p. 21.

⁴⁵ De la Maza, Francisco, “El arte en la ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas”, p. 57.



apreciados por su Orden, devotos de la Virgen María y defensores de la Inmaculada Concepción; la figura de ambos fue difundida principalmente por los colegios de Propaganda Fide⁴⁶ (Ilustración 1).

La imagen de la Virgen de Guadalupe se representa como la mujer vestida de sol que narra el libro del Apocalipsis de san Juan y su iconografía es igual a la de la Inmaculada Concepción, de ahí se comprende la presencia de los personajes que la acompañan (san Juan, Juan Duns Escoto⁴⁷ y sor María de Ágreda). Por lo que se refiere al evangelista san Lucas, de él se dice que fue médico y aprendió a pintar no por oficio, sino para pasar el tiempo honestamente; fue compañero de san Pablo y escribió el evangelio en griego para los gentiles según lo predicaba el apóstol, además de acercarse a la Virgen María de la cual fue muy favorecido pues de ella los misterios que no aparecen en los otros evangelios y que sólo pudo saber por la Virgen quien fue parte de ellos, testigo y los guardaba en su memoria para después informarlos con exactitud a quienes debían predicar y publicar lo que ocurrió después de la Encarnación.⁴⁸

Entrando ya en el acervo del Museo, hay que destacar dos obras del pintor Cristóbal de Villalpando. La primera, titulada *Mística Ciudad de Dios* está fechada en 1706. El lienzo representa a la visión de la mujer del Apocalipsis y de la Jerusalén celestial que tuvieron tanto san Juan Evangelista como sor María de Jesús de Ágreda, por lo que ambos personajes están sentados en el primer plano, sostienen sus respectivos libros y las plumas listas para escribir en ellos lo que están viendo. San Juan, de edad avanzada y con nimbo, está acompañado con el águila que lo identifica, mientras que sor María viste el hábito blanco y azul con velo negro y el escudo de la orden concepcionista. Detrás de ellos está la Mística Ciudad de Dios, identificada con el título, con doce puertas custodiadas por ángeles y el Cordero al centro. Sobre la ciudad la Santísima Trinidad recibe a la mujer acompañada por angelitos, Cristo le toca el hombro y Dios Padre le toma la mano. A los lados están los arcángeles Miguel y Gabriel (Ilustración 2). El título remite al propio texto. Este lienzo estuvo resguardado en la sacristía del santuario junto con otros tres del mismo autor, tal como lo registra un inventario elaborado entre 1781 y 1786, periodo en el que gobernó como Guardián del colegio el padre fray Manuel Julio de Silva.


Quatro quadros iguales de más de dos varas con marcos de talla dorados en uno esta el Misterio de la Anunciación, en otro los cinco Señores, en otro la Sma. Cruz con Ntros. Primeros Padres Adán, y Eva, y en otro el Evangelista Sn. Juan, y la Madre Ágreda en ademán de observar y escribir el Misterio de la Concepción de María Sma.⁴⁹

⁴⁶ Rubial García, Antonio, “Dos santos sin aureola. Las imágenes de Duns Scoto ...”, *op. cit.*, p. 571.

⁴⁷ Fue nombrado Beato el 20 de marzo de 1993 por el Papa Juan Pablo II.

⁴⁸ De Paula Morell, Francisco, *Flos Sanctorum de la Familia Cristiana. Comprende las vidas de los santos y principales festividades del año*, p. 305.

⁴⁹ Archivo Histórico Franciscano de Zapopán (en adelante AHFZ), Sección: Secretaría. Serie: Inventarios. Años: 1713-1848. No. de caja: 172. Inventario de la Sacristía de este Colegio Apostólico, F. 64 V.



Dichos cuadros, actualmente en el Museo, se identifican con los títulos: La Anunciación, La Sagrada Familia, El árbol de la vida y Mística Ciudad de Dios, respectivamente, todos son obra de Villalpando.

La segunda obra por considerar es precisamente el lienzo titulado La Anunciación, que también está inspirado en el texto de sor María (Ilustración 3). La escena de la Anunciación comúnmente se representa al interior de una casa donde la Virgen se haya arrodillada orando, sentada leyendo o haciendo alguna labor mientras que el arcángel Gabriel está frente a ella de pie o en genuflexión. En el caso de la obra de Villalpando, la composición presenta, en un primer plano, a la Virgen María sedente, con un libro en su regazo en el que se lee Isaías y que alude al pasaje de este profeta: “El Señor mismo os dará por eso la señal: He aquí que la virgen grávida da a luz, y le llama Emmanuel” (Is 7:14). La escena coincide con la forma acabada de referir, sin embargo, en este cuadro se presenta, en un segundo plano, la corte angelical conformada por los nueve coros (serafines, querubines, tronos, dominaciones, virtudes, potestades, principados, arcángeles y ángeles) que, si bien no se hallan diferencias iconográficas entre ellos, están ordenados en filas sobrepuestas, como testigos de todo lo que ocurre. La casa de María se convierte en un espacio celestial.

En la parte superior, el Padre Eterno rodeado de angelitos bendice la escena mientras que de él desciende el Espíritu Santo en forma de paloma blanca, de la cual surge un resplandor de luz blanca y de uno de los rayos que desprende sigue un sol con rostro, de esta manera se haya representado el Hijo de Dios que se dirige hacia las entrañas de la Virgen María, pues es el momento de la Encarnación. Así lo explica sor María de Jesús, quien expone que ante una indivisión en las tres personas divinas obraron con una misma acción la Encarnación, “fue enviado el Hijo por el Eterno Padre, de cuyo entendimiento procede, y que le envió su Padre por obra del Espíritu Santo, que intervino en esta misión”.⁵⁰

La autora describe que este suceso ocurrió por la noche y por designios del Señor, sólo se manifestó a los ángeles quienes lo alabaron con gran admiración pues conocían “tan ocultos y venerables misterios escondidos para los hombres...”.⁵¹ En lo que al mensajero se refiere, sor María narra que fue el Altísimo quien habló al arcángel Gabriel, pues, aunque el orden de ilustrar a los espíritus angélicos es comenzar por los superiores (serafines) y que sean éstos quienes iluminen a los inferiores, hasta llegar a los últimos (ángeles), el Señor manifestó directamente su divina voluntad mandando a Gabriel lo que había de hacer y las mismas palabras con las que debía saludar y hablar a la Virgen María.⁵² Siguiendo las indicaciones, el arcángel se presentó “en el retrete⁵³ donde estaba orando María santísima, acompañado de innumerables ángeles de forma humana visible y respectivamente todos refulgentes con incomparable hermosura”.⁵⁴ María, al


⁵⁰ De Ágreda, María de Jesús, *Mística ciudad de Dios*, lib. III, cap. 11, párr. 126.

⁵¹ *Ibidem*, párr. 129.

⁵² *Ibidem*, cap. 10, párrs. 110-111.

⁵³ Antiguamente no tenía la significación actual, sino la de una habitación pequeña e íntima a la que la persona podía retirarse. Luis Monreal y Tejada y R. G. Haggar, *Diccionario de términos de arte*, p. 353.

⁵⁴ Ágreda, María de Jesús de, *op. cit.*, lib. III, cap. 11, párr. 131.



reconocerlo como ángel del Señor quiso hacerle reverencia, sin embargo, el mensajero no lo consintió siendo él quien la reverenciara reconociéndola como Reina y Señora, tal como se puede apreciar en el lienzo de Villalpando.

La autora de la *Mística Ciudad de Dios* continúa narrado este encuentro para lo cual recurre al pasaje del evangelio según san Lucas (1: 30-38) además de relatar la conversación que hubo entre la Virgen María y el arcángel Gabriel, donde él le recuerda a la Virgen la profecía de Isaías, claramente representada con el libro que sostiene María en el cuadro; de su respuesta se cumplirían las promesas y las profecías, el abrir las puertas del paraíso, la redención del linaje humano. Una vez que María pronunció el *fiat*. “he aquí a la sierva del Señor; hágase en mí según tu palabra” (Lc 1:38) los ángeles “que testigos de esta maravilla asistían a contemplarla, con nuevos cánticos de alabanza y con indecible júbilo engrandecían al Omnipotente y en compañía de la felicísima Madre le bendecían en su nombre, y del linaje humano, que ignoraba el mayor de sus beneficios y misericordias”.⁵⁵

En el mismo recinto de Guadalupe se hallan otros lienzos donde se advierte la clara influencia del texto de sor María, tal es el caso de la serie sobre la vida de la Virgen María del pincel del artista Antonio de Torres. La serie está fechada en 1719 y actualmente consta de catorce óleos sobre tela titulados: *Alegoría de la Inmaculada Concepción de María, Nacimiento de la Virgen María, Presentación de la Virgen en el templo, Anunciación, Desposorios de la Virgen, Visitación, Natividad, Adoración de los Reyes Magos, Circuncisión, El bautismo de la Virgen María, Pentecostés, Tránsito de la Virgen, Asunción y La Coronación de la Virgen*. Originalmente se componía de quince lienzos, incluyendo uno titulado La comunión de la Virgen que desafortunadamente fue robado en 1935.⁵⁶ Los cuadros se ubicaban en el colateral del retablo del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe de este Colegio Apostólico, tal como lo indica el inventario arriba referido:

Adornan a este corateral quince lienzos de diversos tamaños con los misterios siguientes la Concepción de la Sma. Virgen, el Nacimiento de la Virgen, la Presentación al templo, los Desposorios, la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Cristo, la Adoración de los Reyes, la Presentación del Señor, el Bautismo de la Sma. Virgen, la Comunión de la Virgen, la Venida del Espíritu Sto., el Tránsito de la Virgen, la Asunción, y la Coronación. En el remate del corateral esta una Cruz de piedra de la Cruz de Queretato aforrada de plomo.⁵⁷


Al parecer el colateral fue retirado a finales del siglo XVIII, ya que el altar mayor que fue dedicado en 1721 se sustituyó por uno de cantera, sufragado por fray Francisco Rousset, primer obispo de Sonora, el coronel don Ignacio de Obregón y la cooperación de los mineros de Zacatecas, el proceso inició en 1796 y se concluyó en 1799,⁵⁸ cuyo acto de dedicación se efectuó el 12 de diciembre.

⁵⁵ *Ibidem*, párr. 140.

⁵⁶ Sescosse, Federico, *El Colegio de Guadalupe de Zacatecas*, p. 157.

⁵⁷ AHFZ, Sección: Secretaría. Serie: Inventarios. Años: 1713-1848. No. de caja: 172. Inventario de la Sacristía de este Colegio Apostólico, F. 27 R.

⁵⁸ Esparza Sánchez, Cuauhtémoc, *Compendio histórico del Colegio Apostólico...*, 2017, pp. 86-87.



Continuando con la serie mariana, puede decirse que si bien varias de las escenas son comúnmente representadas por otros artistas novohispanos en otros ciclos pictóricos que narran la vida de la Virgen María, de esta serie puede resaltarse, para el presente texto, un cuadro que permite reconocer la influencia del texto de la monja agredana: El bautizo de la Virgen María (Ilustración 4), el cual presenta una composición en la que la Virgen aparece arrodillada frente a una pila bautismal llena de agua de donde Jesús, frente a ella, ha tomado agua con una concha para verterla sobre la cabeza de su madre. Son testigos de la escena el arcángel san Miguel y un grupo de ángeles. En la parte superior izquierda, está el Padre Eterno entre nubes y el Espíritu Santo en forma de una paloma blanca.

El pasaje fue tomado del capítulo 29 del libro V, de la *Mística Ciudad de Dios*, donde se relata que, al regreso de Jesús con cinco de sus discípulos a Nazaret, María los recibió, los alimentó y los hospedó, después pidió a su hijo que le diera el sacramento del bautismo que había instituido, tal como se lo había prometido.

Y para celebrarle con la digna solemnidad del Hijo y de la Madre por la divina disposición y ordenación descendieron del cielo innumerable multitud de los coros angélicos en forma visible, y con su asistencia el mismo Cristo bautizó a su purísima Madre, y luego se oyó una voz del Eterno Padre, que dijo: Esta es mi Hija querida, en quien yo me recreo. Y el Verbo humanado dijo: Esta es mi Madre muy amada, a quien yo elegí, y me asistirá en todas mis obras. Y otra voz del Espíritu Santo dijo: Esta es mi Esposa escogida entre millares.⁵⁹

El relato recuerda al bautismo de Jesús en el río Jordán: “Aconteció, pues, cuando todo el pueblo se bautizaba, que, bautizado Jesús y orando, se abrió el cielo y descendió el Espíritu Santo en forma corporal, como paloma, sobre El, y se dejó oír del cielo una voz: “Tú eres mi Hijo amado, en ti me complazco””. (Lc 3: 21-22).⁶⁰ Por lo que de la misma forma que el bautismo no fue para Jesús una purificación, pues no necesitaba la remisión de los pecados, tampoco lo fue para María, y así lo recalcó la religiosa agredana: “Recibió la iluminación del carácter que causa este sacramento, señalando a los hijos de Cristo en su Iglesia, y a más de los efectos que por sí comunica el sacramento, fuera de la remisión del pecado, que no le tenía ni le tuvo, mereció altísimos grados de gracia por la humildad de recibir el sacramento que se ordenó para la purificación”.⁶¹ La coincidencia entre ambos bautismos no resulta rara ya que las narraciones acerca de la vida de la Virgen María son principalmente una imitación hagiográfica pues se trasladó la vida de Jesús: igual que Cristo, María escapa al pecado original a través de la Inmaculada Concepción, la Asunción se asemeja a la Ascensión del Señor, etcétera.⁶²


En cuanto al cuadro La comunión de la Virgen, aunque solo se sabe de él por referencias, se puede señalar que se trata de una escena poco común en las representaciones artísticas si se compara con otras imágenes marianas que fueron ampliamente difundidas. Este pasaje, como otros relacionados con la vida de la

⁵⁹ De Ágreda, María de Jesús, *op. cit.*, lib. V, cap. 29, párr. 1030.

⁶⁰ El pasaje es relatado por los cuatro evangelistas: *Mt* 3: 13-17; *Mc* 1: 9-11; *Jn* 1: 29-34.

⁶¹ De Ágreda, María de Jesús, *op. cit.*, lib. V, cap. 29, párr. 1030.

⁶² Réau, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, p. 61.



Virgen María, es relatado en *Mística Ciudad de Dios*, por lo cual, este texto sirvió como referente las composiciones en las que la Virgen recibe la Comunión ya sea de manos de un ángel o arcángel, directamente de Jesús o en ocasiones de manos del apóstol san Juan.

Finalmente, hay que mencionar que dentro del acervo museístico se encuentra la serie pasionaria del pintor Gabriel José de Ovalle fechada en 1749 y que está conformada por quince lienzos; el ciclo pictórico fue analizado por la historiadora Clara Bargellini quien expuso cómo a través de los óleos se pueden identificar los relatos que la monja agredana narra en su obra.⁶³

Conclusiones

A partir de lo expuesto puede advertirse la importancia que la figura de sor María de Jesús tuvo para los misioneros del Colegio Apostólico de Zacatecas, quienes la hicieron presente en diversos espacios del Colegio y que aun en la actualidad continúan difundiendo a través de su legado histórico, artístico y cultural.

No obstante, la relevancia de la *Mística Ciudad de Dios* no solamente se vio reflejada en el arte, sino que también se manifestó en espacios educativos como los colegios apostólicos, a los que ya se hizo referencia, el texto también alcanzó escuelas para doncellas, tal fue el caso del Colegio de los Mil Ángeles Marianos, fundado en Zacatecas por el Dr. Juan Ignacio Castorena Ursúa y Goyeneche en 1721, en donde se dedicaba a las alumnas la lectura constante de las obras y devociones de la Venerable Madre Ágreda, así como “a imitar la vida de la Virgen María, cuando ésta era colegialita en el templo de Jerusalem y cuando ella misma fundó un colegio en Epheso”,⁶⁴ como lo relata sor María, y que también valdría investigar.

En lo que al arte se refiere, la presencia de la de la *Mística Ciudad de Dios* en el acervo artístico zacatecano puede observarse en otros cuadros no solo dentro del Museo de Guadalupe, pues se han identificado obras en otros espacios, las cuales se espera poder analizar más adelante, con la intención de ir reconstruyendo la importancia que el texto tuvo desde su creación trascendiendo fronteras ya que los lienzos son testimonio de los sentimientos y pensamientos de los grupos para quienes fueron realizados.

⁶³ Bargellini, Clara, “Amoroso horror: arte y culto en la serie de la pasión de Gabriel de Ovalle de Guadalupe, Zacatecas”.

⁶⁴ Amador, Elías, *Bosquejo histórico de Zacatecas*, p. 439.



Ilustración 1: Detalle de la fachada del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Fotografía: Elisa Guerrero.



Ilustración 2: Cristóbal de Villalpando, *Mística Ciudad de Dios*, 1706, óleo sobre tela, Museo de Guadalupe, Zacatecas. Fotografía: Elisa Guerrero.



Ilustración 3: Cristóbal de Villalpando, *La Visitación*, 1706, óleo sobre tela, Museo de Guadalupe, Zacatecas. Fotografía: Elisa Guerrero.



Ilustración 4: Antonio de Torres, *El bautizo de la Virgen María*, 1719, óleo sobre tela, Museo de Guadalupe, Zacatecas. Fotografía: Elisa Guerrero.

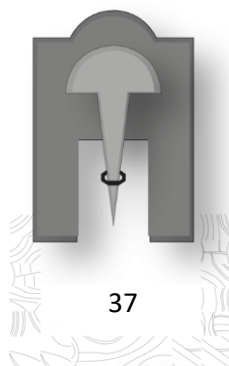
Fuentes consultadas

- Ágreda, María de Jesús de, *Mística ciudad de Dios. Milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia: historia divina, y vida de la Virgen Madre de Dios, reina y señora nuestra, María Santísima, restauradora de la culpa de Eva y medianera de la Gracia*, Introducción, notas y edición de Celestino Solaguren, OFM, 6 volúmenes, México, 1984.
- Amador, Elías, *Bosquejo histórico de Zacatecas*, Tomo I, Talleres Tipográficos Pedroza, Zacatecas, 1943.
- Andrés González, Patricia, "Iconografía de la venerable María de Jesús de Ágreda" en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología: BSAA*, Valladolid, t. 62, 1996, p. 447-464. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/67579.pdf>
- Bargellini, Clara, "Amoroso horror: arte y culto en la serie de la pasión de Gabriel de Ovalle de Guadalupe, Zacatecas" en *Arte y Violencia. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 499-524.
- Campos, Julio, SCH. P., "Para la historia externa de la "Mística Ciudad de Dios". Fray José de Falces, procurador de los libros de la M. Agreda" en *Salmanticensis*, vol. 6, no. 1. 1959, pp. 159-185. Disponible en: <https://summa.upsa.es/details.vm?q=id:0000006396&lang=en&view=main>
- Esparza, Sánchez Cuauhtémoc, *Compendio histórico del Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas*, 3ª ed., México, Grupo Plata excelencia en radio, 2017.
- Ferrús Antón, Beatriz, "La dama azul: mito de fundación", en *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra; Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2010, pp. 253-260. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-dama-azul-mito-de-fundacion/>
- Giovannini Rusanova, Violeta, *Entre místicas ciudades y divinos jardines: estudio de la obra de Sor María de Jesús de Ágreda*, Tesis de Doctorado en Filología. Estudios Lingüísticos y Literarios: Teoría y Aplicaciones, Escuela Internacional de Doctorado, Universidad Nacional de Estudios a Distancia, Madrid, 2018.
- Lozano Fuentes, José Manuel, *Historia de la Cultura*, 2ª ed., México, Grupo Editorial Patria, 2012.
- Maza, Francisco de la, "El arte en la ciudad de Nuestra Señora de los Zacatecas", en *México en el Arte*, México, no. 7, primavera de 1949, recopilado en Francisco de la Maza, *Páginas de arte y de historia*, México, INAH, 1971.
- Monreal y Tejada, Luis y R. G. Haggar, *Diccionario de términos de arte*, 4ª ed., Barcelona, editorial Juventud, 2007.
- Morte Acín, Ana, "Sor María de Ágreda y la orden franciscana en América" en *Antíteses*, vol. 4, no. 7, 2011, p. 291-316. Disponible en: www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/download/5340/8986
- Nueva Vida de la Venerable Madre Sor María de Jesús de Ágreda*. Con licencia eclesiástica, Barcelona, Herederos de Juan Gili, Editores, 1914.

- Paula Morell, Francisco De, *Flos Sanctorum de la Familia Cristiana. Comprende las vidas de los santos y principales festividades del año*, Buenos Aires, Librería Editorial Santa Catalina, 1949.
- Réau, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, 2ª ed., tomo I, vol. 2, España, ediciones Serbal, 2000.
- Rubial García, Antonio, "Dos santos sin aureola. Las imágenes de Duns Scoto y la madre Águeda en la propaganda inmaculista franciscana" en Peter Krieger (ed.), *La imagen sagrada y sacralizada*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2011, pp. 563-580. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/292982985_Dos_santos_sin_aureola_Las_imagenes_de_Duns_Scoto_y_la_madre_Agueda_en_la_propaganda_inmaculista_franciscana
- Rubial García, Antonio, "El Apocalipsis en Nueva España. Los cambios de una tradición", en Adriana Álvarez Sánchez (coord.), *Conocimiento y cultura. Estudios Modernos en la Facultad de Filosofía y Letras*, México, UNAM, Ediciones Eón, 2016, pp. 19-58. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/316267324_El_Apocalipsis_en_Nueva_Espana_Los_cambios_de_una_tradicion_milenaria
- Rubial García, Antonio, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, México, FCE, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010.
- Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*, por Elonio Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O. P., 59ª impresión de la edición de 1966, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2013.
- Sánchez Reyes, Gabriela, "Joyería devocional: adorno y protección divina" en *Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios. La colección del museo Soumaya*, México, Museo Soumaya, Telmex, 2004. pp. 187-209.
- Sescosse, Federico, *El Colegio de Guadalupe de Zacatecas*, México, Fondo Cultural Bancen, 1993.
- Silvela, Francisco, "Bosquejo histórico", en Ágreda, María de Jesús, Felipe IV, *Cartas de la venerable Madre Sor María de Ágreda y del Señor Rey Felipe IV*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1885, 2 volúmenes.

Archivos

- Archivo Histórico Franciscano de Zapopan (AHFZ), Libro de inventario de la sacristía de este Colegio Apostólico. Sección: Secretaría. Serie: Inventarios. Años: 1713-1848. Caja: 172.



Disposiciones Marianas, La Virgen y sus desposorios

Laura Antonia García Ruiz Esparza¹

Introducción

El arte es un símbolo propio de la expresión de la humanidad, desde tiempos inmemorables ha sido una capacidad de acción humana que nos permite expresar nuestro ser y nuestras pasiones, tal como lo puede ser una roca, arcilla, marfil, un lienzo, una pared, un vidrio, una tableta y demás soportes. La expresión pura de la sociedad merece ser estudiada detalladamente, cada obra contiene una serie de símbolos y temas, estos conceptos son relevantes para conocer lo que gira alrededor del significado de cada creación, la comprensión de la misma nos lleva a aprender y apreciar con mayor exactitud cada objeto artístico.

El barroco fue una corriente artística que abarcó desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, este movimiento buscaba la exaltación de los sentidos, un dinamismo en sus obras, se potencian los contrastes, el tenebrismo, el desequilibrio, se exaltan los sentidos, las sombras y las luces dan dimensión a las escenas. El barroco fue consecuencia de eventos históricos que ocurrieron en un mismo tiempo, se llega a América en 1492; se consolida el absolutismo en Europa; triunfan las compañías comerciales y los viajes marítimos (ejemplo de ello es el encuentro de los dos mundos). El movimiento barroco toma significación cuando la Reforma luterana y la contrarreforma suceden, surge como un movimiento que busca relevar la iglesia católica en contraste con las recientes acciones religiosas ya mencionadas. Tal como dijo Salvador Dalí:


Un periodista salió con la vieja pregunta: ¿Sí se hubiera quemado el Prado qué se hubiera llevado usted? Cocteau dijo: Me hubiera llevado el fuego. Entonces los periodistas se dirigieron a mí: Y usted, ¿qué se hubiera llevado? Dije: Dalí se llevaría el aire nada menos, y específicamente el aire contenido en Las Meninas de Velázquez, que es el aire de mejor calidad que existe.²

Durante el periodo novohispano la corriente artística que predominó fue el barroco. En él participaron criollos, indígenas, mestizos y demás castas, siendo influenciados por la misma cultura, religión, zona, que este movimiento desarrolló, se dan características propias de Nueva España, abundó la iconografía relativa a México.

La Virgen María es un símbolo de fe y religiosidad dominante en México. Elemento de evangelización a los indígenas durante la conformación de Nueva España. Podemos encontrar imágenes marianas desde la llegada de los españoles,

¹ Estudiante de la Licenciatura en Historia, Unidad Académica de Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, eje de especialización en Historia del Arte con líneas de investigación en torno al Arte Contemporáneo.

² Calvo, Miguel, *Barroco*, 2015, consultado en <https://historia-arte.com/movimientos/barroco>, en febrero de 2023.



a partir del siglo XVIII se volvió una parte de la identidad novohispana, como lo fue el estandarte de Miguel Hidalgo usado durante la independencia de México.

Los lienzos creados por los grandes pintores como Cabrera, Lorenzana y Villalpando, artistas prominentes de esta etapa en Nueva España, fortalecen el culto a la Virgen, retratando en sus pinturas pasajes de la vida de María. La Virgen compone un símbolo de identidad, funge un papel histórico-cultural importante. Su análisis y estudio ha tenido alta relevancia durante varios siglos.

Tras un extenso periodo tuve la oportunidad de visitar la exposición temporal de la colección Símbolo y Reino, expuesto desde el 14 de julio de 2022 hasta noviembre 20 del mismo año, tuvo localización en el Museo de Guadalupe, en el municipio del mismo nombre, que forma parte del estado de Zacatecas. Es la primera vez en la que tres grandes museos tuvieron la oportunidad de trabajar en conjunto para demostrar esta magnífica colección de obras novohispanas, donde participaron artistas de renombre de este periodo, Miguel Cabrera, Cristóbal Villalpando y Antonio de Torres y Lorenzana. Es cuando conozco tales obras y me percató de la similitud en la creación de las pinturas referentes a los Desposorios de María. Me surge una cuestión: ¿por qué estas obras son semejantes y que significan? En este trabajo propongo una comparativa y análisis de las tres pinturas pertenecientes a estos tres autores.

Para este trabajo me baso en visitas y jornadas dentro del Museo de Guadalupe, analizo y conozco los detalles que hacen similares a estas pinturas. Para su retroalimentación utilicé un libro otorgado por el mismo museo donde se habla explícitamente de los detalles de las pinturas expuestas en Símbolo y Reino. Hice uso de las nuevas tecnologías, buscando y conociendo la historia de los artistas y sus obras, así como ensayos y menciones de la vida de la Virgen María.

La Virgen María

Los relatos de vida de María han sido retratados en grandes colecciones de pinturas, un pasaje que podemos ver consecutivamente en el periodo novohispano es el de Los desposorios de la Virgen.

Según la tradición, los padres de María, San Joaquín y Santa Ana recibieron el mensaje divino de que su hija llevaría al hijo de Dios en el vientre por medio del Espíritu Santo, en consecuencia, ella se mantendría pura y virgen. María fue desposada en el Templo de Jerusalén, cuando ella tenía la edad de 14 años y José era un hombre maduro. En la sala Miguel Cabrera del Museo Regional de Guadalupe se observa la siguiente ficha de sala (Ilustración 1):

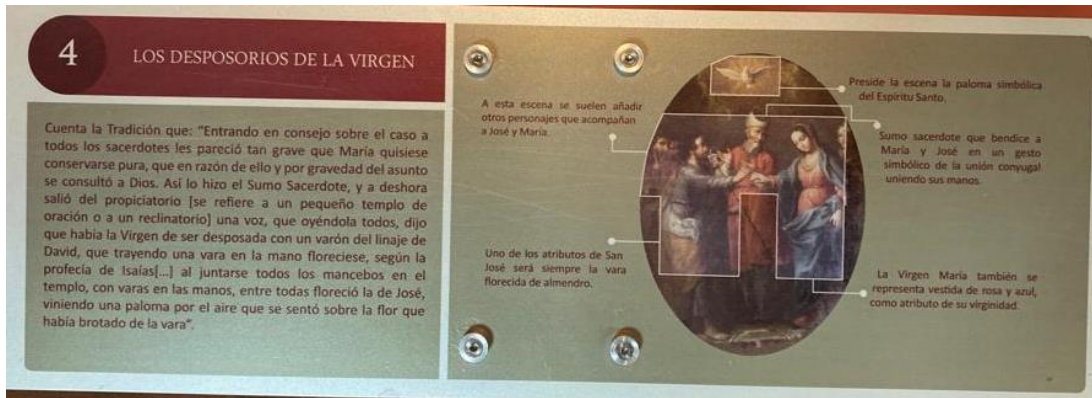


Ilustración 1: Ficha técnica de la obra Los Desposorios de la Virgen, de Miguel Cabrera, Sala Miguel Cabrera, Museo Regional de Guadalupe. Fotografía: Laura Antonia García Ruiz Esparza.

Joyas aperladas

Las obras analizadas retratan el pasaje de los desposorios de la Virgen. A primera vista podemos observar que en las obras se ve en un primer plano a dos personajes principales: un hombre maduro que porta una vara florecida, tiene su cuerpo inclinado ligeramente en dirección a una mujer, extiende la mano hacia ella; frente a él se encuentra la mujer que dirige su mirada hacia el piso, tiene su mano extendida en dirección al hombre, en un tercer plano se encuentra un sacerdote que observa hacia un cielo envuelto en nubes. En un último plano podemos encontrar a varios personajes que observan la escena. El eje focal de las obras es triangular. Todas las obras cuentan con la firma del autor en la parte inferior de la obra.

En la pintura de Miguel Cabrera (Ilustración 2), podemos observar al sacerdote viendo hacia el cielo en dirección a una paloma blanca que sale de rayos dorados provenientes de las nubes, en este caso, el sacerdote extiende sus manos hacia arriba. En el tercer plano de la obra, a un lado del hombre se encuentran dos personajes masculinos que visualizan la escena de la pintura; a un lateral de la mujer se ubica una mujer que te observa como espectador.



Ilustración 2: Miguel Cabrera, *Los desposorios de la Virgen*, Siglo XVIII, óleo sobre tela. Colección Pinacoteca, en exhibición Miguel Cabrera-Exposición permanente, Museo Regional de Guadalupe. Fotografía: Laura Antonia García Ruiz Esparza.

Un detalle importante de la pintura de Cabrera, es que en la superficie baja del lienzo se encuentra rota la tela, por lo que la parte del fondo se pierde el tapete inferior. La pintura está hecha en un retablo con forma ovoidal, el marco color dorado cuenta con estructuras decorativas.

Analicemos la pintura de Cristóbal Villalpando (Ilustración 3), tiene más elementos decorativos. En la parte superior se encuentran varios querubines, 9 en total, tienen flores en sus manos y rodean la escena. El sacerdote une las manos de los dos personajes y su mirada se dirige hacia un óvalo iluminado en el centro superior. Del fondo de las nubes salen unas manos que rodean la cabeza del sacerdote.

Al lado de la mujer y el hombre, los acompañan en la esquina inferior contrapuesta al sacerdote, dos niños, ellos observan lo que está sucediendo en el cuadro. En un tercer plano se encuentran varias personas de fondo, del lado del personaje masculino hay hombres que portan varas, pero no tienen flores; del lado femenino se encuentran tres mujeres que observan con una connotación acongojada. En esta ocasión en el suelo se observa un tapete con tonos cálidos, donde hay varias flores rosas y blancas tiradas.

El cuadro tiene una forma rectangular, en la mitad de cada lado se hallan elementos decorativos. En la parte superior las esquinas se parten en diagonal, para así tener una forma hexagonal únicamente de la mitad superior.



Ilustración 3: Cristóbal Villalpando, *Los desposorios de la Virgen y san José*, ca. 1649-1714, óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, INBAL, Ciudad de México. Fotografía: Laura Antonia García Ruiz Esparza.

En la pintura de Antonio de Torres y Lorenzana (Ilustración 4), el sacerdote observa el cielo en dirección a los querubines (siete en total) de la esquina superior izquierda (en dirección a la pintura), él toma las manos del hombre y la mujer. En la parte superior derecha se hallan cuatro cabezas de querubines que salen de las nubes, en el centro se encuentra una paloma blanca envuelta en una luz dorada.

En el fondo del lado del hombre, se hallan varios personajes masculinos que sujetan una vara; en el lado de la mujer se encuentran dos mujeres que observan la escena. En la parte inferior del cuadro se observa una alfombra con tonos cálidos, se hallan varias flores con tonos rosados pastel dispersas. El cuadro no tiene un marco predominante, es delgado, color dorado y protege la pintura.




Ilustración 4: Antonio Torres y Lorenzana, *Los desposorios de la Virgen y san José, Ciudad de México, México, 1667-1731, 1719*, óleo sobre tela. Exposición temporal Símbolo y Reino, Museo Regional de Guadalupe, INAH. Fotografía: Laura Antonia García Ruiz Esparza.

Algo interesante a denotar en la obra de estos tres autores es que todos contienen al menos un ojo con ceja color negro en la vestimenta baja del sacerdote, Cabrera y Villalpando los retratan con varios ojos; Lorenzana incluye un único ojo, esto es símbolo del ojo divino que todo lo ve, el mismo de Dios.

Las vestiduras mayormente son semejantes, la mujer porta un vestido rosa y una capa azul; el hombre trae puesto un vestido verde con un manto café; el sacerdote trae una túnica roja, y un fondo oscuro, trae consigo una corona, con Cabrera y Villalpando tiene una forma de luna menguante; y con Lorenzana una forma de cono.

Analizando la iconografía de estas obras, nos percatamos de que siempre encontramos a José con una vara floreciente que lo relaciona al milagro indicador de que la vara del prometido elegido sería el que floreciera. En las pinturas se visualiza que José le otorga un anillo a la joven María en símbolo de su promesa, una unión matrimonial. Esta sería una práctica posterior establecida a mediados del siglo XVI.

Viendo las vestiduras de María, el color rojo de su vestido nos da alusión a la pureza y juventud de la Virgen. El azul de su capa es tranquilidad, pureza y realeza, al igual que en la parte blanca de su manto. En el caso de Villalpando y Lorenzana contiene adornos dorados en su vestidura, como el medallón que cierra la capa de María o la corona que porta la Virgen, el dorado significa elegancia,



elemento de la realeza y la divinidad. Los cachetes rosados de la virgen hacen alusión a la juventud de María, pues recordemos que ella tenía 14 años al momento de este evento.

En las tres pinturas se observa un tapete similar, con un tono rojizo y elementos decorativos azules. En las pinturas de Villalpando y Lorenzana se localizan flores blancas, rojas, y rosas, las cuales muestran la dignidad de los personajes; las rojas reiteran la pureza de la Virgen.

En la parte superior siempre se halla expuesto el espíritu santo en forma de paloma blanca, ella sale de una luz natural con tonos dorados, haciendo alusión a la divinidad. La paloma se encuentra rodeada de nubes que están en el cielo, donde se ubica Dios. En las pinturas de Villalpando y Lorenzana se hallan varios querubines que acompañan el acontecimiento, sosteniendo flores rosadas, alusivas a la pureza, acompañan al espíritu santo.

Las obras de Villalpando y Lorenzana contienen dos manos que rodean al sacerdote, son las manos de Dios, que acompañan a los esposos. En la pintura de Villalpando en la parte superior se encuentra un óvalo envuelto en nubes y con una luz dorada, que alude a la divinidad, en esta figura el autor intentó escribir el nombre de Yahvé, ya que desconocía del lenguaje realizó símbolos en alusión a este nombre.

Miguel Cabrera

Artista de la época novohispana, plasmó diversas formas en constante movimiento, con composiciones casi teatrales y envueltas en gamas cromáticas cálidas. Fue uno de los artistas más prolíficos de su época, se conocen alrededor de 600 obras ejecutadas por él. Se enfoca en lienzos de temática religiosa, pero también hizo retratos y series sobre las castas que habitaban en nueva España. Fue aprendiz de José de Ibarra.³

Miguel Cabrera nace en 1695, en el Valle de Antequera, actual Oaxaca, donde permanece, no se tienen datos de su infancia y adolescencia, para 1739 se casa en la Ciudad de México con María Solano. Un año después comienza a crear lienzos para la orden jesuita. Durante la década de 1750 realiza grandes lienzos, los más prominentes de su carrera.

Publica el libro *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas* (1756), donde habla de las reglas del arte de la pintura de la imagen de Nuestra señora de Guadalupe, él afirma que la pintura está hecha por manos divinas y no humanas.⁴ Para 1767 continúa trabajando para distintas órdenes religiosas, a la par que dirige la academia creada y continúa pintando copias de la Guadalupana. El final de su vida llega en 1768, muere el 16 de mayo.⁵

³ Museo de Guadalupe. Sala Miguel Cabrera.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

Cristóbal Villalpando

Nació en la Ciudad de México hacia 1649, perteneció a la corriente artística del barroco novohispano y fue de los pintores más aclamados de este periodo. Sus primeras obras las realizó en 1675.

Su primera etapa de trabajo la desarrolló en Puebla. Tomó influencia de Pedro Pablo Rubens.⁶ En 1686 fue designado Veedor del Arte de la Pintura, su cargo fue otorgado por el virrey por el gremio en las Ordenanzas de pintores, doradores y entalladores. Este consistía en vigilar la calidad de la obra y hacer los exámenes a los artistas.⁷ En 1685 realizó cuatro lienzos para la catedral de México, consideradas sus joyas, no pudo concluir sus 6 pinturas.⁸

Sus obras se caracterizaban por tener una saturación de colores vivos y cálidos, detalles en las luces y sombras, mantenía grande contenido simbólico en cada una de sus pinturas.⁹ Las investigaciones sobre este autor mencionan que se casó con María de Mendoza en 1669. Destacó su hijo Carlos de Villalpando, quien se encargó de taller de su padre.¹⁰

Su fama creció mucho en esa temporada. Después de haber sido nombrado alférez, en 1702 ascendió a “capitán”, aunque estos rasgos no eran más que simbólicos en su posición de artista.¹¹ Se considera que alcanzó su plenitud artística entre 1690 y 1710. Murió el 20 de agosto de 1714 en la actual Ciudad de México. El lienzo de Los desposorios de la Virgen y san José describe el pasaje en el que Simeón une en matrimonio a María y José.¹²

Antonio de Torres y Lorenzana

Inspirado en el modelo iconográfico de Villalpando que se conservó en la Casa Amarilla o Palacio Arzobispal en Tacubaya, antes de integrar el Museo de Arte Religioso en la capilla de las Ánimas de la Catedral Metropolitana. De la obra antecesora se rescataron las manos del Padre eterno.¹³

Antonio de Torres es considerado uno de los pintores más importantes del siglo XVIII. Nació en 1667, hijo de Tomás de Torres y Lorenzana, y María Beltrán de los Reyes, es el cuarto hijo de cinco hijos.¹⁴ A los 19 años contrajo matrimonio

⁶ Museo Regional de Guadalupe, consultado en https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/exposiciones/2107-1220-cristóbal-de-villalpando.html?expo_id=2106&lugar_id=405, en octubre de 2022.

⁷ *Idem.*

⁸ Villalpando, Cristóbal, ca. 1649 – 1714, consultado de <https://museoblaisten.com/Artista/473/Cristobal-de-Villalpando>, en octubre de 2022.

⁹ Museo Regional de Guadalupe, *op. cit.*


¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² Los desposorios de la Virgen y San José. Museo de Guadalupe. Sala de exposiciones temporales. Símbolo y Reino.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Arte Colonial. 2011. Torres y Lorenzana, Antonio de (Pintor), consultado en <https://artecolonial.wordpress.com/2011/01/30/torres-y-lorenzana-antonio-de-pintor/>, en noviembre de 2022.



con Inés de Córdoba y Priego, de esta unión nace su hija Inés Josefa.¹⁵ En 1724 vuelve a contraer nupcias con María Millán. Finalmente falleció en 1731.

Conclusiones

En este trabajo observamos un claro ejemplo de los elementos simbólicos y fácticos que mantienen un común en esta advocación mariana, y este movimiento barroco. Como estas hay muchas pinturas semejantes que haya en otros espacios, como los lienzos del italiano Perugino; y del flamenco Philippe de Champaigne.¹⁶

Las obras de Villalpando y Lorenzana son semejantes, debido a que Lorenzana fue aprendiz de Cristóbal, por lo que podemos encontrar más similitudes a comparación de Miguel Cabrera. Estos autores fueron muy importantes para el movimiento del barroco novohispano, dejando huella en la cultura mexicana, este tipo de barroco es un elemento de identidad nacional que adorna las iglesias, museos, conventos, escuelas, calles, monumentos, esculturas, pinturas y demás. Estos autores marcaron un espacio que nos pertenece y define como nación, sintiéndonos unidos y unidas al encontrar pinturas de ellos en Zacatecas, la Ciudad de México, Puebla, Oaxaca, Taxco y en toda la República Mexicana.

Fuentes consultadas

Imaginario, Andrea, *Barroco novohispano*. Recuperado de <https://www.culturagenial.com/es/barroco-novohispano/>

Torres y Lorenzana, Antonio de (Pintor), (2011), *Arte Colonial*. Recuperado de <https://artecolonial.wordpress.com/2011/01/30/torres-y-lorenzana-antonio-de-pintor/>

Cabrera, Miguel, Siglo XVIII, Los desposorios de la Virgen. Óleo sobre tela. Museo de Guadalupe, INAH. Colección Pinacoteca. En exhibición Miguel Cabrera - Exposición permanente.

Calvo, Miguel. 2015. Barroco. Recuperado de <https://historia-arte.com/movimientos/barroco>

Cristóbal de Villalpando, ca. 1649 - 1714. Recuperado de <https://museoblaisten.com/Artista/473/Cristobal-de-Villalpando>

Museo de Guadalupe. Advocaciones marianas.


Museo de Guadalupe. En Exhibición Miguel Cabrera - Exposición permanente.

Museo Regional de Guadalupe. Recuperado de https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/exposiciones/2107-1220-cristobal-de-villalpando.html?expo_id=2106&lugar_id=405

Peña, Rafael de la. Siglo XVIII. Desposorios de la Virgen María y San José. Óleo sobre tela. Museo de Guadalupe. En exhibición - Exposición permanente.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Museo Regional de Guadalupe, *op. cit.*



Torres y Lorenzana, Antonio de. 1719. (Ciudad de México. México. 1667 - 1731).
Los desposorios de la Virgen y San José. Óleo sobre tela. Museo de Guadalupe,
INAH.

Villalpando, Cristobal. ca. 1705-1714. Los desposorios de la Virgen y San José.
Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, INBAL. Exposición temporal Símbolo
y Reino. 14 de junio de 2022 al 20 de noviembre de 2022.



Domus Aurea: Exaltación Mariana en la Capilla de Nápoles

Irving Reyes Maldonado¹

Introducción

La Capilla de Nápoles en Zacatecas es un ejemplo de lo que se consideran las Domus Aurea de México, en el sentido de ser un espacio donde se concentran elementos de la mariología como forma de exaltar a Santa María; esta concepción queda acuñada por varios historiografistas e investigadores del arte sacro mexicano que conceptualizan los templos de abundante decoración, sea literalmente vestida con detalles en oro o por el hecho de llevar sólo los elementos ornamentales, como la “Casa de oro”.

Dicha concepción podría decirse que es rescatada de la tradición instaurada en Loreto Italia con la Santa Casa de la Virgen donde se originan las letanías lauretanas hechas como elogios y exaltación. Al hablar de este tópico de edificaciones y arte, que exalta a la virgen María, se hallan en México ejemplos que exhiben este paradigma, sea por la ornamentación fastuosa o por haber plasmado en la obra de forma gráfica todo lo que se versa al final del rezo del rosario. Para ejemplos se tienen desde los más cercanos como la portada y las claves de la nave sur de la Catedral zacatecana, o los más lejanos en la Santa Casa de Loreto de San Miguel de Allende Guanajuato (véanse los anexos fotográficos bajo estas líneas), las Capillas del Rosario en Puebla de los Ángeles y Azcapotzalco, o el camarín de la Virgen en el ex convento de Tepetzotlán Estado de México.



Ilustración 1: Portada de la Capilla de la Santa Casa de Loreto. Fotografía: Irving Reyes Maldonado.

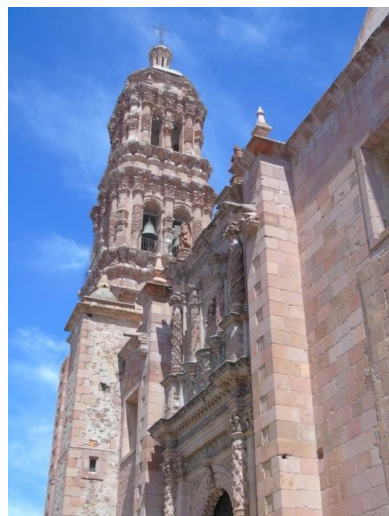


Ilustración 2: Portada sur de la Catedral Basílica de Zacatecas. Fotografía: Irving Reyes Maldonado.

¹ Egresado de la Licenciatura en Historia, Unidad Académica de Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, eje de especialización en Historia del Arte con líneas de investigación en torno al Arte Contemporáneo.

Con dichos recintos, que corresponden mayormente al virreinato, se tiene por sentado el objetivo desde esta época para pasar a ser un concepto en lo que años más tarde sería rescatado en algunas edificaciones desde lo ornamental hasta lo monumental. La Capilla de la Purísima Concepción de Nápoles que fue edificada en el XIX pasa a ser ese elemento artístico hecho cuando las transiciones del barroco al neoclásico alcanzaron su culmen e incluso las ideas de arquitectos como Tolsá contribuyeron a la obsoletización del barroco, dando así un rechazo del mismo. Aunque es más conocida la capilla por las reminiscencias ornamentales de la sobriedad barroca combinada con la elegancia neoclásica resalta entre su eclecticismo la complementación de su arquitectura con pinturas de gran formato que representan las letanías del rosario.

Tomando como base los grabados populares realizados a finales del XIX que llegaron desde Europa para ser usados en el arte en la elaboración de litografías, esculturas y en este caso plástica pictórica, que retoma estos elementos en la creación de la plástica sacra presente en dieciséis objetos que se contrastan con la arquitectura y por ende se contextualizan en el mismo ámbito. Además, la capilla de Nápoles es el único sitio donde aún se hallan pinturas en la nave de todo el conjunto conventual de Guadalupe, rescata en la escultura objetos que el imaginario popular ha adaptado para seguirlos teniendo como elementos culturales e incluso para ver la capilla como un inmueble en constante resguardo.



Ilustración 3: *Imagen de Nuestra Señora de Nápoles*, Capilla de Nápoles, Guadalupe, Zacatecas. Fotografía: Irving Reyes Maldonado.

El inmueble en la historia del convento de Guadalupe

La princesa Isabel Farnesio, esposa de Felipe V, donó la imagen de la Inmaculada Concepción al colegio Propaganda Fide de Guadalupe Zacatecas, en 1720, la escultura sería conocida como Nuestra Señora de Nápoles, misma que no tendría una capilla formalmente edificada sino hasta 1845 cuando Fray Diego de la Concepción y Palomar hace el proyecto del inmueble, el cual se realizó pese a la guerra de reforma, colocando la primera piedra del edificio en la solemnidad de la Inmaculada Concepción en el año de 1849, con la dirección de Fray Juan Bautista Méndez en la construcción hasta su muerte, teniendo ya en la producción un costo de \$30,000 MN. Seis años más tarde se continuaron los trabajos para el interior con la elaboración de fustes columnares y el ciprés del altar mayor, para que en una década más tarde se colocaran las primeras veinticuatro pinturas que ostentó el inmueble.

Pese a la fastuosidad de esta primer capilla, los frailes ven meritorio realizar las primeras intervenciones artísticas y de mantenimiento, en virtud de que a los pocos años de la conclusión las bóvedas presentaban goteras, es entonces que el 5 de octubre de 1883 se emprende la reconstrucción, con los datos recopilados por Cuauhtémoc Esparza Sánchez, se doró toda la talla con unas tersas y pulimentadas láminas de oro amatillado y pintándose las entrecalles y los frisos de estuco rojo, se colocó una grada de mármol para el presbiterio. Se instaló un enrejado de hierro niquelado y cromado hecho en Nueva York, que para la época era un sitio en boga para la elaboración de estos trabajos, colocando la duela de cedro y mora con artísticos lineamientos geométricos.² Las pinturas que fueron pagadas en \$10,000 MN sustituyeron las veinticuatro que se tenían dejando una cifra más modesta con lo que se puede intuir que el acomodo de las mismas no era sólo complementando los elementos arquitectónicos como se tienen en la actualidad, sino que eran las dieciséis situadas entre los altares, cruceros y pechinas más otras ocho probablemente puestas entre las pilastras del inmueble.


El precio total de estas reformas fue de \$70,000 MN, siendo la ornamentación interior en el dorado y estucado, a cargo de Miguel Perea, Jesús López y Pedro Valle,³ lo que llevaría poco más de la mitad de este presupuesto, auspiciado por las herencias de doña Dominga Miranda quien apoyó la construcción con donaciones hechas a los franciscanos hasta su fallecimiento, dejó también diversos de sus bienes materiales e inmuebles en venta para el mejoramiento de la capilla.

Tipologías arquitectónicas y generalidades de la Capilla

En una planta de cruz griega de 22 varas de largo por otras tantas de ancho, 6.88 metros para el ancho de la nave y los brazos del crucero, con 16.20 metros de altura y un espesor de 1.40 metros para los muros, mismos que son levemente aovados

² Esparza Sánchez, Cuauhtémoc, *Compendio Histórico del colegio apostólico de propaganda fide de Nuestra Señora de Guadalupe Zacatecas*, 2017, pp. 98-101, 116.

³ *Ibidem*, p. 2.



y cortados por contrafuertes en las cabeceras perpendiculares a las naves a manera de orejas.

La cruz griega corresponde a la planta baja, sí, ya que la planta alta añade el coro que en la parte baja es sólo el transepto de la nave central de la iglesia de Guadalupe; para muchas iglesias de órdenes mendicantes es habitual reservar un lugar especial para devociones de importancia, en este caso, la inmaculada Concepción cuyo reconocimiento dogmático de fe estuvo arduamente impulsado por los franciscanos. Se reconoce a la capilla por ser un recinto de planta central que representa la perfección, ideal desde el Renacimiento que interpreta a la planta de cruz griega como una variante indirecta del género que se presta para ser un espacio generado a partir de su cúpula, en palabras de Javier Cortés Rocha, es un recinto en que el aforo no es lo más importante, aparte de brindar una sensación de amplitud gracias a los remates de los brazos en semicírculos con las bóvedas en vuelta de horno.⁴

El material en el que está ejecutada la ornamentación interior es en madera, con muros de cantera recubiertos de estuco y oro para las molduras en paredes y techo. Las bóvedas son de cañón marcadas o divididas cada una por arco fajón, dichos arcos poseen casetones⁵ como ornato con flores al centro en la parte inferior, para la ornamentación de las caras frontales es dada por modillones⁶ que incluyen una hoja de acanto como adorno, mientras que las bóvedas tienen filigranas que complementan una cenefa⁷ en la totalidad de cada una, complementada por flores de lis, hojas de acanto y al centro una flor de ocho pétalos que podría asociarse a los lirios o azucenas que son símbolo de la pureza y elección de Santa María como madre de Dios; o bien, pudo tomarse como inspiración alguna flor asterácea, según Aurora Montúfar, su nombre está relacionado con el sol, pues su salida y ocaso en el firmamento marcan la apertura y cierre de diversas flores.⁸ El exterior de las bóvedas está cubierto por azulejos de talavera.

⁴ Cortés Rocha, Javier, “La Capilla de Nápoles en la tradición del clasicismo”, en *Capilla de Nápoles, Guadalupe Zacatecas, Registro Técnico y memoria de su restauración*, 2009, pp. 55-70.

⁵ Módulos reticulares o cuadrangulares que se ponen en algunos techos para simular plafones.

⁶ Salientes con forma de voluta puestos a manera de decoración en la cornisa.

⁷ Adorno formado por varias filigranas o adornos contrapuestos retomando como concepto la naturaleza.

⁸ Montúfar López, Aurora, "Las Flores de Xochipilli, un acercamiento taxonómico" en *Flores en la cultura mexicana*, 2018, pp. 45–50.



Ilustración 5: Detalle del arco fajón en la bóveda sur, se aprecian los modillones y casetones como elementos ornamentales. Fotografía: Irving Reyes Maldonado.

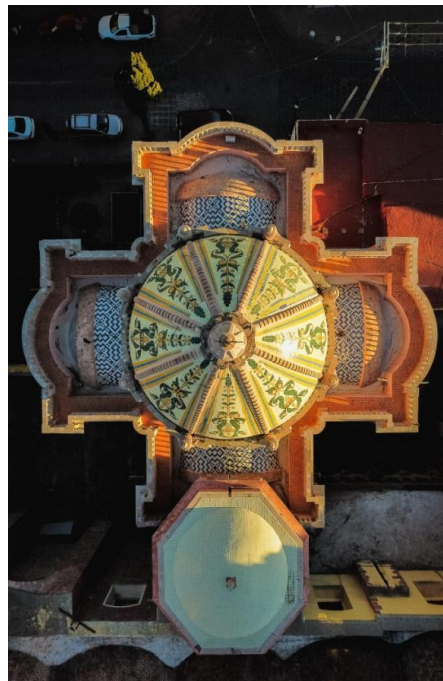
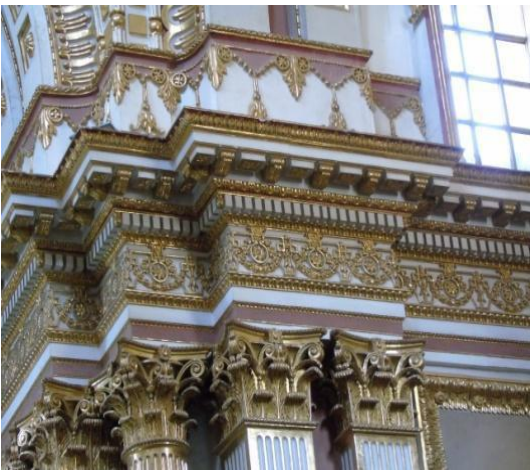


Ilustración 4: Vista de la planta de la capilla de Nápoles, se distinguen la planta de cruz griega y los ladrillos de talavera en sus bóvedas. Fotografía: Sandro Ortiz Salazar.



Los muros están delimitados por pilastras corintias distribuidas en pares para el crucero y una en cada esquina donde se hallan los retablos. En el crucero se interrumpen las cuatro esquinas para situar cuatro columnas corintias con fuste estriado y plintos o zócalos⁹ que contienen ornamentación vegetal con hojas de acanto y flores de lis, así como una trenza en el estilóbato¹⁰ que continúa con el arranque de las columnas y pilastras en su toro y escocia con ornamentos vegetales y ovas talladas en bajorrelieve. Sobre las columnas un arquitrabe¹¹ estucado que da paso al friso usando glifos de hojas de acanto, rosetas y filigranas formando una cenefa que envuelve una estrella de ocho puntas, para ser continuado en la cornisa decorada con modillones intercalados entre rosetas de cinco pétalos; dicho detalle se puede apreciar viendo desde abajo esta parte del edificio.



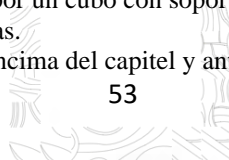
Ilustraciones 6, 7 y 8: detalles del friso con la cornisa denticulada y los detalles de filigranas y flores de ocho pétalos al centro junto con el arranque de bóvedas con guardamalletas como ornamento y las pilastras corintias pareadas con una columna esquinera marcando el transepto del edificio. Fotografías: Irving Reyes Maldonado.



⁹ Base y soporte de la columna delimitado por un cubo con soportes planos en las partes inferior y superior.

¹⁰ Superficie plana que sostiene las columnas.

¹¹ Elemento del cornisamento situado por encima del capitel y antes del friso.



Sobre el cornisamento se tiene un cornezuelo que lleva guardamalletas¹² formados por hojas de acanto al centro y estrellas en los costados de las últimas, este detalle es espejado de forma inferior mas no a la par, saliendo del estuco que forma las guardamalletas, así mismo sirve como arranque de las bóvedas.



Ilustraciones 9 y 10: Detalle del frontón y friso del retablo del Inmaculado Corazón (izquierda) y vista general de los retablos de los Sagrados Corazones (derecha). Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

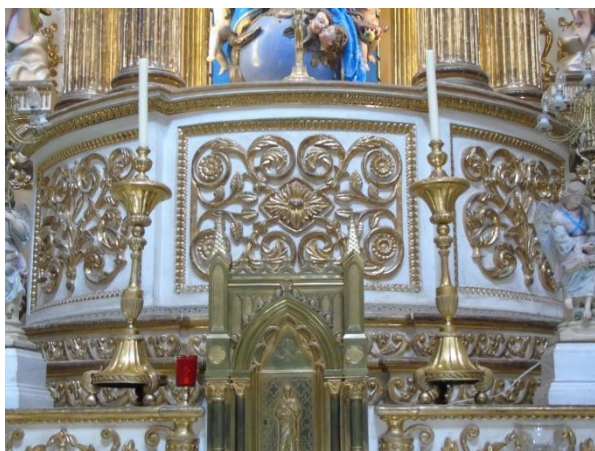
Los retablos y la cúpula

Se tienen tres altares: el de la Inmaculada Concepción al centro y los Sagrados Corazones en los costados. Estos últimos son retablos de un cuerpo con remate por enrollamiento, mismo que en los costados se llena de vegetación, son coronados por un copón al centro y uno por cada lado. Cada retablo tiene un friso para el objeto central que retoma el orden dórico con el uso de triglifos interrumpidos por metopas con motivos vegetales, mientras que en los lados el friso se halla al nivel del arco de medio punto y es solamente de glifos florales y de acanto con un triglifo por cada lado. La cornisa se llena de detalles en la parte baja y lleva casetones.

Delimitando cada una de las calles que son divididas por columnas corintias con fuste almohadillado en el primer tercio y estriado en los dos restantes, son sostenidas las de los costados por una ménsula o voladizo con una hoja de acanto como decoración y las del centro sobre plintos que forman una pequeña hornacina donde se tiene una escultura del niño Jesús o la Divina Infantita, en estas abunda la ornamentación vegetal. Sobre estos retablos se halla un arco con modillones que

¹² Objeto ornamental inspirado en las piezas colgantes de los cortinajes ajenas a las piezas móviles.

enmarca junto a un medallón de pintura, al centro del abocinado,¹³ el muro se llena de filigranas en forma de roleo que terminan con hojas de acanto, y una cenefa, formada por lirios y azucenas, para coronar el medallón de pintura que cada retablo posee. Arriba de las esculturas que se encuentran a los lados se tiene una flor de ocho pétalos, mientras que la enjuta del arco de medio punto que contiene las imágenes titulares de los retablos lleva una cenefa formada de filigranas.



Ilustraciones 11 y 12: Secuencia de detalles de la base y cupulino del ciprés del altar mayor, se aprecian las filigranas vegetales en la izquierda y el coronamiento por hojas de acanto en la derecha. Fotografías Irving Reyes Maldonado.

En el retablo mayor se observa una ornamentación semejante a la de los anteriores (arco fajón con modillones desprendido a partir de pilastras con capitel corintio interrumpidas por un friso y cornisa que se pone a la mitad del muro, abundantes glifos vegetales como ornamentación en el muro y un medallón de pintura al centro en la parte superior). El elemento central del mismo es un ciprés o baldaquino con pares de columnas corintias adosadas en las cuatro esquinas, una cornisa con friso de ornato vegetal y una cúpula formada a partir de hojas de acanto y plumas (véanse las imágenes sobre estas líneas), rematando en un perillón, toda base del baldaquino es decorada con hojas de acanto y flores de ocho pétalos, así como la formación de roleos entre estas.

La escultura de Nuestra Señora de Nápoles es una imagen de bulto con vestido en tela mayormente blanco con manto azul en diversos tonos, lleva una peluca y mantilla con una corona de plata, la escultura es retratada pisando un dragón mientras los querubes glorifican la virgen que lleva la luna a sus pies, a espaldas de esta se encuentra el sol, símbolo de la presencia de Cristo en María.

La cúpula es de planta octagonal, peraltada; el tambor tiene en la base 810 centímetros de luz y los muros 60 centímetros de espesor, del piso al óculo son 2150 centímetros más 290 cm a la clave de la linternilla. Por el exterior la cúpula

¹³ El abocinado se refiere a la cualidad de un muro que por su forma brinda características de mayor difusión acústica.



mide 550 centímetros desde el arranque, oculto tras una balaustrada hasta el desplante de la linternilla, también oculto tras una segunda balaustrada y el remate de cantera mide un metro más,¹⁴ mientras que el interior es delimitado por el soporte de su cimborrio por pechinas, llevando por fuera una verja de hierro forjado con columnas corintias pareadas e intercaladas con pilastras tablerilladas que flanquean una ventana oval en las ocho caras del tambor, esto da paso a una cornisa denticulada y con friso vegetal para enmarcar los ocho gajos que la componen, con un ornato bañado en hoja de oro que exalta al anagrama de la Virgen María dentro de un resplandor que recuerda a la virgen como la madre de la luz del género humano.



Ilustraciones 13, 14, 15 y 16: Secuencia de detalles de la cúpula (izquierda superior) y la puerta sur o altar de la Causa de nuestra alegría; se observan el frontón (derecha superior), el plafón y jambas de la entrada con abundante vegetación; así como los detalles de intercolumnios y almohadillado (inferiores). Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

¹⁴ *Ibidem*, p. 3.

Otro aspecto interesante es la puerta de entrada, pues aunque por fuera se admira una pieza sobria de cantera, es por dentro donde se hace todo un espectáculo barroco, entre pilastras que contienen ornatos vegetales, que forman una columna entrelazada, almohadillado con uso de rombos decorados con flores para la parte lateral, y un frontón entrecortado flanqueado de copones (incluyendo uno al centro) para el primer registro de lo que se interpreta como un cuarto retablo, pese a que se trata del acceso a la capilla, siguiendo el mismo esquema de los altares que componen la capilla, con una bóveda de cuarto de esfera que sirve como reja de coro se adapta la ornamentación sobre una celosía cuadriculada o craticula.




Ilustraciones 17 y 18: Piso de talavera en el presbiterio (izquierda) y duela de lacería mudéjar en los cruceros (derecha). Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

El piso de madera hecho en 1883 tiene un diseño geométrico formado por una composición de lacería de tradición mudéjar, con una gran estrella de doce puntas bajo la cúpula y otras tres a los pies y brazos, ya que el presbiterio tiene pavimento de azulejos tipo talavera. La duela combina distintas especies de madera en tonos contrastantes, unas claras como el sabino, otras rojizas como el mezquite y el cedro rojo. Fue restaurado en 2009 (tema abordado a profundidad en la página 13). La duela de la capilla no contribuye a ser el único elemento mudéjar del recinto, ya que la torre norte es de hecho la perteneciente a la capilla y fue ejecutada por el arquitecto empírico Refugio Reyes, donde se plasman arcos ojivales ciegos para un primer cuerpo y de peraltes mayores y angosturas marcadas para los vanos de las cuatro esquinas que marcan el campanario. Contrasta con el atrio de la capilla ejecutado en un estilo marcado por el neoclásico y barroco tardío.

Pinturas: elogios a la virgen María plasmados por Felipe de Santiago Gutiérrez

Las pinturas firmadas en 1885 corresponden en su totalidad a la autoría de Felipe de Santiago Gutiérrez, oriundo de Texcoco y discípulo de Pelegrín Clavé, y estudiante de la Academia de San Carlos de México. La obra del Texcocano se sitúa en las corrientes de naturalismo, siendo sus obras más conocidas en el ámbito



del retrato. Tuvo una fuerte influencia del catalán Mariano Fortuny y del madrileño Federico de Madrazo con quienes coincidiría en su estancia en Roma en 1868.¹⁵ Llama la atención que los antecedentes para las pinturas de la Capilla de Nápoles, en términos de tocar temas cercanos a las alegorías y mística popular, en 1840 con las pinturas que pertenecen a la UAEMEX actualmente: El anuncio de la muerte de José y La caída de los ángeles rebeldes,¹⁶ en las cuales se ve la misma armonía y proporción en las cualidades anatómicas de los personajes que quiso contemplar para los lienzos de la capilla, estos últimos fueron elaborados en un contexto del artista casi retornando a su ciudad natal luego de cobrar éxito con pinturas en otras partes de la república, entre ellas Guanajuato.

Se trata de ocho pinturas de caballete de gran formato en los muros y ocho medallones distribuidos en los retablos y las pechinas de la cúpula. Los marcos de las pinturas de gran formato son hojas de laurel entre flores de lis y rosetas circulares mientras que para los medallones son flores de lis delimitadas entre guardamalletas, en el caso de las pechinas se tiene una ornamentación delimitando el medallón una serie de rosetas con su respectivo follaje, con el uso de filigranas para separar el medallón del objeto arquitectónico con una roseta al centro y varas de azucenas en la parte inferior, contrastando la pechina que contiene la pintura de la Asunción que lleva al centro una flor de cinco pétalos atribuida al manto de la virgen María, esto tal vez simbolizando el amparo eterno de Santa María sobre sus fieles representado en el culmen de su vida mortal.

Todas las pinturas fueron hechas a partir de los grabados de letanías lauretanas realizados por los grabadores Joseph Sebastian y Johan Baptist Klauber, bajo la inspiración teológica del Padre Jesuíta Ulrich, a mediados del S. XVIII, y Cabanach en España en un taller de impresiones en Madrid haría unas versiones más simplificadas pero que ayudan a comprender mejor las pinturas de medallones en los retablos de la capilla con una influencia más visible en los signos que se añaden como complementos a las imágenes centrales que son representaciones de la virgen María en cuatro letanías y cuatro dogmas que a su vez son también letanías.

Sobre el retablo del Inmaculado Corazón de María se halla el *Speculum Justitiæ* (espejo de Justicia) cuya representación es más sutil pues se trata de una virgen en gloria sosteniendo un espejo, mientras dos querubes sostienen una espada y una balanza, símbolos de la justicia, el grabado original sugiere lo mismo, pero con el niño Jesús sosteniendo el espejo. Frente a este se halla el retablo del Sagrado corazón de Jesús, que tiene la alegoría de la *Mater Salvatoris* (Madre del Salvador), representa a la virgen sosteniendo al niño Jesús que lleva una pequeña cruz como motivo de la redención del mundo.

¹⁵ Sánchez Arteche, Alfonso, “Felipe S. Gutiérrez Simpatías, fobias, influencias” en *La Colmena*, 2017, pp. 14-18.

¹⁶ Peñaloza García, Inocente, “Felipe S. Gutiérrez”, en *La Colmena*, 2017, p. 34-35.



Ilustraciones 19, 20, 21 y 22: Medallones de pintura sobre los retablos y puerta de acceso; representan a María Madre del Salvador (izda. superior), Espejo de Justicia (dcha. superior), Casa de Oro (izda. Inferior) y Causa de nuestra alegría (inferior derecha). Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

En el retablo mayor se halla la representación *Domus Aurea* (Casa de Oro), que representa a la virgen en gloria con una vara de lirios, mientras los ángeles la envuelven en lo que se interpreta como la entronización y mayor gloria de María al ubicarse en el altar principal. Para el muro de entrada se halla la *Causa Nostræ Letitiæ* (causa de nuestra alegría) donde se plasma a Santa María en gloria con las manos en pose de oración y un par de querubines tocando música en un laúd y pandero, la imagen original tiene a la virgen con un arpa a su lado de manera en que se representa la alegría con la música.



Ilustraciones 23 y 24: Pinturas de las pechinas que representan los dogmas de Madre de Dios y Asunción. Fotografías: Irving Reyes Maldonado



Ilustraciones 25 y 26: Pinturas de las pechinas que representan los dogmas de Inmaculada Concepción y Encarnación. Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

Para las pechinas se tratan los cuatro dogmas de la virgen María: La Inmaculada Concepción, donde se encuentra la virgen con un vestido blanco y manto azul que aluden a dicho dogma; la Encarnación, donde se ve a la virgen recibiendo las

gracias del Espíritu Santo mientras la virgen se halla interrumpida de un momento de contemplación; la Madre Admirable, donde se tiene a la virgen sosteniendo a cristo en sus brazos en pose de resguardo y vigilancia; y la Asunción, donde la virgen tiene la pose de ser llevada por los ángeles al cielo; estas tres pinturas representan a la virgen con vestido rosa y manto azul en un tono más claro que el de la Inmaculada Concepción.

Las pinturas de los muros tienen todas la característica de poseer composición triangular que permite ver primero detalles menores en la parte superior y gran cantidad de los mismos en la parte baja, siendo la mayoría de estas exaltaciones de la virgen como forma de representar las intercesiones y principales súplicas de la feligresía, pues a la entrada se halla la representación de la intercesión por los justos y desprotegidos representando en una la intercesión y consuelo contra las inclemencias de Dios, y en otra simplemente apareciendo a un grupo de personas entre ellas un fraile con atuendo franciscano.




Ilustraciones 27, 28, 29 y 30: pinturas de los cruceros sur y oriente que muestran a la virgen María como abogada de los desamparados, reina de los sacerdotes y salud de los enfermos. Fotografías: Irving Reyes Maldonado.

En el altar del Inmaculado Corazón se tiene la representación de Reina de los Sacerdotes donde un grupo de sacerdotes en misa alaban a la virgen aparecida en una humareda de incienso, por otra parte, se tiene una representación de la salud de los enfermos donde la virgen aparece en una escena de un grupo de monjas, que por la vestimenta se intuye que se inspiraron en las Hermanas de la Caridad de San Vicente de Paul, atendiendo a un enfermo.

En los muros del altar del Sagrado Corazón se hallan dos pinturas con temática muy interesante: una mostrando a la virgen como reina del sacramento siendo estos dos un consuelo para los enfermos y otra en la que la virgen intercede por toda la humanidad ante la Santísima Trinidad donde se puede observar a la humanidad representada por todo el género humano con diferentes tonos de piel, vestimenta y elementos, para Europa una vestimenta regia, para América una representación de vestimenta de nativos con plumajes y pieles de animales, para África un vestuario sencillo pero marcado por los materiales de la región, identificable por la tez oscura de la matrona de África y para Oriente una vestimenta fastuosa coronada por turbante de lo que en el pincel se interpreta como seda.



Ilustraciones 31, 32, 33 y 34: Pinturas del crucero poniente y del ábside que representan a María como Reina del sacramento, Intercesora de la humanidad, por la misericordia junto a San Francisco y la ayuda a Santa Elena de la Cruz. Fotografías: Irving Reyes Maldonado.



Finalmente, en el ábside se hallan dos pinturas, una representa la Misericordia o la intercesión de San Francisco de Asís y Santo Domingo por la salvación del mundo ante la virgen María y otra la de la virgen María ayudando a Santa Elena a encontrar las cruces, es aquí que en el altar mayor se contraponen la orden religiosa titular del colegio y además difusora del dogma concepcionista, así como el retrato junto a una de las piedras clave del cristianismo occidental.

Las pinturas de caballete de gran formato presentan un discurso entre lo íntimamente próximo y lo infinitamente remoto, recordando entre las composiciones triangulares que sitúan en la parte superior a la divinidad como lo sacro y al mundo mortal como lo profano, recordando así la sentencia de santo Tomás de Aquino “ El mundo físico es una metáfora corpórea de la realidad espiritual”,¹⁷ puesto que las cosas tienen una carga significativa de orden superior, apreciado tal vez desde la pintura flamenca cuya aparición da origen a los grabados como base de la pintura sacra en España y sus colonias, hecho mismo que seguiría perdurando en México en la tradición plástica que retomó las reminiscencias europeas desde la gráfica.

Para Felipe de Santiago Gutiérrez la pintura no sólo tiene la misión de imitar la forma externa de los objetos; sino que reproduce también con energía el alma de la naturaleza y las pasiones de los individuos de la especie humana; habla así mismo el lenguaje del corazón y engendra sensaciones.¹⁸ El artista texcocano dejó en claro esto al plasmar los lienzos de gran formato, con los colores vivos y suaves entre paisajes que invitan a la contemplación para transmitir los sentimientos que generan empatía por ser los retratos de la humanidad en colectividad exaltando la divinidad, en individualidad esperando que las súplicas se atiendan, haciendo que esto mismo intérprete a la creación pictórica desde las propias palabras del artista como el segundo momento de creación o génesis.

Las restauraciones ¿Ha sido pertinente la conservación del edificio desde su creación?

Desde la primera capilla, haya sido por insatisfacción del gusto de los frailes o por mera conveniencia del edificio se han hecho los cambios necesarios para que dicha casa de oro no caiga en la ruina. La cúpula ha atravesado por tres restauraciones, primero en 1883, más tarde en 1937 y recientemente en 2007 con el reemplazo de los materiales exteriores que eran de mala calidad,¹⁹ también la humedad que tuvo el atrio sin alcantarilla ha estado carcomiendo algunas zonas como puede observarse en algunas partes inferiores.

¹⁷ Farga Mullor, María del Rosario, *Persistencia de la pintura flamenca*, 2009, pp. 30-31.

¹⁸ *Ibidem*, p. 6.

¹⁹ Esparza Valdivia, Margarita Estela, *Colegio y Convento de Guadalupe: Imagen y descripciones siglos XIX-XXI*, 2007, pp. 57-58.



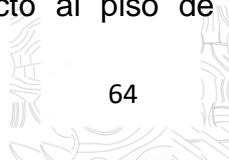
Ilustraciones 35 y 36: Deterioro por ennegrecimiento de la hoja de oro a causa del humo de velas. Desprendimiento del estuco por humedad. Fotografías: Irving Reyes Maldonado.


A la fecha se puede ver en muchos de los plintos de pilastras o incluso en las partes inferiores de los muros el apolillamiento de varias cenefas y desprendimiento de la hoja de oro, podría tratarse de humedad que aún perdura por las lluvias al paso del tiempo o bien en el caso más crítico esto sería causado por personas que desprenden la hoja de oro a propósito.

Con el uso de algunos espacios de la capilla como sala de museo, aunado a los daños causados por inclemencias del tiempo o por ignorancia de algunas personas, el inmueble es casi siempre cerrado y sólo se abre ante eventos especiales de paga; por quienes decidan celebrarlos ahí.

El 14 de agosto y el 8 de diciembre las únicas ocasiones en que se abre completamente al público por ser solemnidades importantes de la capilla y convento, es tanto el afán que hasta se prohíbe el uso de calzado con tacón de aguja para conservar la duela. Se mantienen las velas apagadas en todo momento para que el humo de las mismas no dañe la hoja de oro, pero el trato que se les da a las esculturas va orientado hacia la función ritual que se conserva en las solemnidades, siendo la de la Purísima Concepción la principal de ellas y la única imagen que cambia de vestido en esta festividad, sin embargo, no se saca la imagen en cualquier procesión, sino que se resguarda en su baldaquino con una vitrina.

De 2007 a 2009 se emprendió la última restauración total del inmueble por parte del INAH en convenio con el Gobierno del Estado, esto en proyecto que promovió el rescate integral de edificaciones que representan para Zacatecas el patrimonio en las regiones culturales que marcan la identidad. En dicho proyecto, se identificaron deterioros pétreos al exterior causados por la humedad ascendente, como la disgregación, eflorescencia y pérdida de las juntas por la gran saturación de humedad que también afectó al piso de madera al interior y los zoclos decorativos.





El procedimiento utilizado para el control de la humedad consistió en la construcción de un dren perimetral para posibilitar el desalojo de la humedad proveniente del jardín, aplicando una barrera hidrófuga, mediante inyección en la base de los muros, con un compuesto específico a base de siloxanos, que evitan la ascensión de humedad permitiendo el intercambio de gases sin sellar la piedra. Tratamiento ejecutado mediante la inyección por gravedad del hidrofugante empleando mangueras tipo venoclisis hasta saturar los materiales pétreos constitutivos de los muros. Los trabajos en la cúpula atendieron a un rescate estructural exterior con inyecciones de calcio para reintegrar con una mezcla de cal-cero fino y resina acril estireno, de igual forma se reintegraron los aplanados en el arranque de la cúpula y en los abocinamientos, permitiendo eliminar las infiltraciones de agua pluvial.²⁰

Al interior se pusieron soportes nuevos para los candiles para evitar que el bronce pueda ejercer agentes corrosivos contra las bóvedas, mismas que fueron intervenidas con la reintegración de yeserías y renovación de la hoja de oro.

Por otro lado, el piso presentaba daños por humedad causados por el soporte compuesto de vigas y polines de madera afectado por asentamientos de los diversos estratos de relleno de tierra natural. Las áreas más afectadas fueron las maderas de cedro rojo. La solución fue cambiar algunas piezas por madera de pucté para las composiciones de mezquite que se hallaba al centro de las estrellas, cedro blanco para las cenefas anteriormente compuestas por sabino, y cedro rojo que se conservó en las figuras que conforman las estrellas.

El piso fue fumigado con un encapsulamiento de toda la madera en un local cerrado, posteriormente aplicando un fungicida que evite el acumulamiento de plagas en el mismo. Fue reensamblado en base a los planos de fábricas y la catalogación de cada una de las piezas de madera, puesto de vuelta en un soporte reticular de madera de pino, previamente sumergido en cera de abeja y goma damar, para brindarle el acabado y protección que actualmente lleva, para entintar algunas partes resaltando así las tonalidades.²¹

²⁰ Valencia Navarro, Julio, “La Restauración de la Capilla de Nápoles” en *Capilla de Nápoles, Guadalupe Zacatecas, Registro Técnico y memoria de su restauración*, 2009 pp. 71-80.

²¹ Velásquez Cabrera, Ramón, “Restauración del piso de madera” en *Capilla de Nápoles, Guadalupe Zacatecas, Registro Técnico y memoria de su restauración*, 2009, pp. 81-91.




Ilustración 37: Detalle de la representación del sol tras la imagen de Nuestra Señora de Nápoles. Fotografía: Irving Reyes Maldonado.

La restauración y conservación del espacio ha sido inminente y muchos de los usos que se le siguen dando hacen que el inmueble tenga un valor importante considerando la totalidad pues los elementos artísticos son tanto el piso, como los muros y el mismo exterior donde la ornamentación con azulejos de la cúpula compensa el hecho de que la capilla no tenga más que arcos adintelados como fachadas de entradas complementadas al resto del conjunto conventual.

Conclusiones

Desde la arquitectura hasta la pintura se conjunta toda una exaltación desde lo simbólico en una y otra, ya que este inmueble contiene como patrimonio todo esto en la forma que se ha resguardado hasta la fecha siendo esto motivo para hallar la capilla cerrada la mayor parte del tiempo permitiendo una conservación inminente de este patrimonio con lo que se considera el tesoro barroco de Guadalupe.

Interpretar la Capilla de Nápoles como una casa de oro permite que además sea puesta al nivel de otras edificaciones importantes a nivel nacional e internacional, pudiendo ser un referente para la ornamentación interior de otros espacios de exaltación y monumentalidad para las devociones importantes de las regiones o bien prevaleciendo como el patrimonio cultural que se resguarda como una sola pieza, aunque resguarde aún más elementos.



Zacatecas es un espacio que identifica a Santa María como su "muralla" o protectora principal, y las invocaciones que tuvo tanto la ciudad como el Estado tuvieron a la Inmaculada entre sus principales consideraciones, es entonces que la capilla de Nápoles no es la primera que se dedica a la Purísima, aunque podría ponerse casi a la par de obras dedicadas a esta misma advocación como el Templo de la Compañía de Jesús, hoy Santo Domingo.


La arquitectura del inmueble obedece a diversas reminiscencias que aunque el nombre de la capilla lo tenga gracias a una ciudad europea esto pasa desapercibido al encontrar en la totalidad los estilos artísticos que en México se dominaron gracias a la maestría con que los constructores y artistas que dejaron su legado en el país, siendo este recinto una prueba de ello al poner en comunión reminiscencias barrocas en la traza y elementos decorativos, neoclásico en el contexto de surgimiento y la añadidura de pinturas y retablos con elementos que retoman la misma corriente, y el mudéjar que se tiene desde el piso hasta la torre como una forma de recuperar el estilo y sus contados ejemplos en territorios mexicanos.

La pintura del inmueble, aunque es más un complemento arquitectónico hace que precisamente sea la identidad de la misma, pues aparte de todo el sinfín de ornamentos vegetales en muros y altares, estos elementos rescatan las tradiciones gráficas europeas para darle espacio a la invocación mariana con la preservación de la divinidad en comunión con el mundo mortal, brindando una atmósfera apacible por los colores que no desentonan con los detalles en oro y estuco, sino que tienen una claridad que hace que las mismas no pasen desapercibidas.

La capilla de Nápoles, no puede interpretarse sólo como el espacio reservado para una devoción de importancia secundaria, ni como el espacio de aforo reducido dedicado a la contemplación de una imagen, sino que es ya un relicario para la posteridad con el rescate de artes que se recuperaron como una exaltación a lo logrado y visto hasta ese siglo y en la actualidad dar cabida a la conceptualización de espacios inspirados en elementos de este recinto.

Fuentes consultadas

- Anaya, Daniel, *Historia y Cultura de Guadalupe Zacatecas*, 2017, 1ª ed., Arte y Cultura, México, pp. 287.
- Cortés Rocha, Javier, "La Capilla de Nápoles en la tradición del clasicismo" en *Capilla de Nápoles, Guadalupe Zacatecas, Registro Técnico y memoria de su restauración*, IZC-CONACULTA, Zacatecas, 2009, pp. 55-70.
- Esparza Sánchez, Cuauhtémoc, *Compendio Histórico del colegio apostólico de propaganda fide de Nuestra Señora de Guadalupe Zacatecas*, 3ª ed., Grupo plata, México, 2017, pp. 98-101, 116.
- Esparza Valdivia, Margarita Estela, *Colegio y Convento de Guadalupe: Imagen y descripciones siglos XIX-XXI*, 2ª ed., Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2007, pp. 57-58.
- Farga Mullor, María del Rosario, *Persistencia de la pintura flamenca*, 2ª ed., Universidad Iberoamericana, Puebla, México, 2009. pp. 30-31.



Montúfar López, Aurora, "Las Flores de Xochipilli, un acercamiento taxonómico" en *Flores en la cultura mexicana*, INAH, México, 2018, pp. 45-50.

Peñalosa García, Inocente, "Felipe S. Gutiérrez" en *La Colmena*, no. 3, oct. 2017, pp. 34-35. Recuperado de <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6561>, en febrero de 2023.

Sánchez Arteche, Alfonso, "Felipe S. Gutiérrez Simpatías, fobias, influencias" en *La Colmena*, no. 42017, pp. 14-18. Recuperado de <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6359>, en febrero de 2023.

Valencia Navarro, Julio, "La Restauración de la Capilla de Nápoles" en *Capilla de Nápoles, Guadalupe Zacatecas, Registro Técnico y memoria de su restauración*, IZC-CONACULTA, Zacatecas, 2009, pp. 71-80.

Velásquez Cabrera Ramón, "Restauración del piso de madera" en *Capilla de Nápoles, Guadalupe Zacatecas, Registro Técnico y memoria de su restauración*, IZC-CONACULTA, Zacatecas, 2009, pp. 81-91.

Los anexos fotográficos fueron hechos por Irving Reyes Maldonado el 8 de diciembre de 2022, así como algunas otras imágenes correspondientes a un registro fotográfico efectuado en octubre del 2020. Todas salvo el siguiente caso: Ortiz Salazar Sandro, "Imágenes cenitales", hecha en enero de 2022.



La Mera Buena de todos nosotros: representaciones guadalupanas en el barrio González Ortega de la ciudad de Zacatecas, 1990-2020

**Valeri Yarithzi Ramírez de la Cruz¹
César Alejandro Almaraz Ramos²**

Introducción

Las representaciones guadalupanas que se han plasmado a lo largo de la última década del siglo XX retratan las maneras de vivir y sentir la vida en el barrio urbano. En los muros ha quedado reflejada la cotidianidad, los sentimientos, dolencias y consuelos a través del tiempo. El siguiente texto presenta una interpretación de diversas imágenes localizadas sobre las paredes de la colonia González Ortega, las cuales imprimen la figura guadalupana acompañada de diversos símbolos y significados. Las imágenes no son solo pinturas en muros, ahí ha quedado la memoria y anécdotas de la colonia.

Una de las propuestas centrales de la presente investigación es que la Virgen ha sido un símbolo de consuelo, intercesión y agradecimiento, siendo una deidad que promueve el respeto y cooperación social. Aquí veremos una propuesta de arte informal, asimismo damos cuenta del sentir artístico de los vecinos ante la imagen: siendo las pinturas un medio de expresión y sanación para el lugar. Con el fin de construir el texto, se han realizado entrevistas a las lugareñas del barrio, además de consultar escritos relativos al tema.


¿Devoción y respeto?

Las figuras en cuestión han contado entre sus pinceladas las rivalidades entre este y otros barrios, asimismo en las paredes de algunas calles se plasmó el luto guardado a aquellos que se han ido; en estos muros está la introspección de una sociedad que ha sufrido violencia. Estas pinturas han sanado las heridas que la pérdida y la delincuencia ha provocado en el lugar.

En aquel sitio la Virgen está acompañada de significados y jerarquías, puesto que es un espacio en donde se encuentran más de diez ejemplares artísticos y entre ellas, siete hemos tomado para nuestro estudio. En la González Ortega han existido distintas agrupaciones como “los chúntaros”, “CGO4” y el “Barrio Felipe Ángeles” quienes han pintado a la imagen guadalupana, así como integrantes de las pandillas o parientes cercanos de los mismos vecinos; asimismo las jefas de familia dentro del mismo espacio se han encargado de prestar los muros para que se lleven a cabo las imágenes de la guadalupana en sus propiedades; las mujeres del barrio son las principales gestoras de las celebraciones en torno a la Marianita, mismas que tienen lugar los días 11 y 12 de diciembre de cada año.

¹ Egresada de la Licenciatura en Historia, Unidad Académica de Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, eje de especialización en Historia del Arte con líneas de investigación en torno al Arte Contemporáneo.

² Egresado de la Licenciatura en Historia, Unidad Académica de Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, eje de especialización en Historia del Arte con líneas de investigación en torno al Arte Contemporáneo.



Mariana Terán trató a la figura mariana como una imagen privilegiada sobre todas las demás advocaciones, santos y ángeles pertenecientes a la iglesia católica para el caso mexicano, asimismo destaca como un símbolo protector alimentado de múltiples significados:

La imagen de la Virgen de Guadalupe es utilizada a manera de protección, intercesión y consuelo; a través de la guadalupana en sus diversas concreciones locales y regionales es posible conocer la diversidad de adaptación socio-cultural que ha sufrido, por lo tanto, es una deidad que se adapta según su espacio y tiempo.³

Virginia Aspe, quien ha estudiado el fenómeno guadalupano, comenta que “los seres humanos nos convertimos en seres que representamos, que nos asemejamos a más o varios individuos que se reconozcan por su propio estilo y las pertenencias que les rodean, imitamos para ser aceptados y seguimos para que nos sigan”.⁴ David González dice que la imagen es un símbolo de protección para sus creyentes, siendo una de las figuras religiosas populares en la sociedad mexicana, resultando una deidad a la cual se ha brindado protagonismo:

Para los creyentes, la imagen es portadora de paz y de identidad nacional; esta figura en cualquiera de sus representaciones, no importa el lugar es respetada por los que la veneran, es un símbolo que impone reverencia sin importar el escenario. La guadalupana ha servido como una figura religiosa que reivindica e identifica un espacio, la imagen de la Virgen y el discurso visual contenido en la firma cumplen la función social de señalar la apropiación, ubicación e identificación de estos grupos con el territorio habitado.⁵

En los acercamientos teóricos que se consultaron para el estudio de la imagen mariana, está la propuesta de Lidia Medina, quien habló de la forma y el gusto que se desempeña en las obras artísticas. Ella expone lo siguiente:

La forma y el gusto implica la subordinación y la capacidad de selección de los individuos, asimismo le otorga una función y una preferencia, como lo señala Pierre Bourdieu, el gusto se desarrolla según el contexto de los usuarios y es jerarquizado mediante la percepción y el orden social que una comunidad le otorgue.⁶

François Guerra, propone que las imágenes como tal no tienen significado si los seres humanos no les otorgan alguno, ya que “la pintura es un símbolo cargado de poder, es una multiplicidad de fuerzas y conceptos compartidos, las imágenes también pueden conjugar relaciones, maneras e interacciones sociales

³ Terán, Mariana, *Interceder, proteger y consolar. El culto guadalupano en Zacatecas*, 2011, p. 14.

⁴ Aspe Armella, Virginia, *Mito, técnica y artefacto como componentes clásicos de la producción artesanal*, 2015, p. 66.

⁵ González, David, *La virgen de Guadalupe como expresión pictórica callejera en el Distrito Federal y en la Ciudad de San Luis Potosí*, 2009, p. 35.

⁶ Medina, Lidia, *Religiosidad privada. Función, morfología y transmisiones de la imagen religiosa en Zacatecas, 1750-1796*, 2016, p. 48.

condicionadas o privilegiadas una sobre la otra”.⁷ La expresión guadalupana juega un papel importante dentro del desarrollo social, pues es un símbolo que ha formado límites “invisibles” pero significativos dentro del imaginario público de los habitantes del barrio, en ella se funda un respeto, no solo para la Mariana, sino para quienes habitan el lugar.


A partir de estas líneas se ha reflexionado que los colonos que pintaron en las calles, plasmaron por medio de las abstracciones y sus sentires lo que han vivido en aquel lugar; si bien el espacio no tiene los medios necesarios para una habitabilidad digna, los murales mantienen fresca su imagen, limpia y hasta pavimentada, tomando en cuenta que pocas calles cuentan con asfalto. Es interesante ver como en el sitio en donde la Virgen está pintada existe un mantenimiento apropiado.

Las imágenes marianas en la González son un espacio exento de grafitis, basura o deterioro asfáltico. La guadalupana representa en las colonias un signo de alivio emocional; a la vez, es una figura dotada de poder social frente los creyentes y no creyentes, asimismo de admiración y devoción. La Virgen es la protagonista, en este caso, una deidad privilegiada frente a Jesucristo. Su fiesta llega a ser motivo de organización y cooperación comunitaria, todos se unen frente a ella, no importa el barrio o la pandilla a la que se pertenezca, la imagen mariana es un signo de identidad social (Ilustración 1).



Ilustración 1: *Virgen de Guadalupe de la calle Trébol*, 2020, Zacatecas. Fotografía: César Almaraz y Valeri Ramírez.

⁷ Guerra, François, *Hacia una nueva historia política, actores sociales y actores políticos*, 1989, p.16.



El arte nos hace sentir parte de un espacio, entre sus iconos se encuentra el significado, una idea o la historia de un lugar; el arte es una abstracción, nosotros lo podemos transformar ya sea con una canción, una danza, una fotografía, en este caso, una pintura en el barrio, misma que se acompaña de nombres o números que al verles se logra una sensación de pertenencia entre los espectadores de la obra, en este caso los lugareños que buscan sentirse parte de la comunidad que los rodea.

Bendita entre las calles

“A través de la guadalupana, en sus diversas concreciones locales y regionales, es posible reconocer una variedad polisémica y de recepciones y adaptaciones socio-culturales”.⁸ Generalmente en el barrio González Ortega se cedió el lugar para pintar a la guadalupana en distintos espacios o suelos pertenecientes a casas habitación, en donde se ha concedido el espacio para retratarla.

Los jóvenes de la colonia desde los años 90 han abogado por la imagen como una manera de honrar la memoria de aquellos que se han ido, e incluso han establecido tratos con las vecinas para poder plasmarla en los muros del barrio. Entre artistas y lugareños se ha formado un nexo para poder retratar a la imagen. A un costado de la pintura es común que se plasme el nombre de aquel que ha fallecido, sus compañeros le conceden un lugar en la impresión, representando el luto de aquel o aquella que se ha ido. Comenta la propietaria de la Virgen ubicada en la calle Basilio Pérez:

Los chicos vinieron y me pidieron permiso para pintarla, mi mamá accedió y les prestó la luz para que se viera más completo el altar, la gente recauda dinero para ponerle mosaico en la banqueta en donde se encuentra. Entre las demás vecinas de la cuadra le hacen una reliquia³ el día 12 de diciembre de cada año, es una fiesta que reúne a todos los vecinos y cholos del lugar sin importar sus diferencias o problemas personales. Los muchachos le ponen luces, flores y la retocan anualmente. Mi mamá les dio a los muchachos una cortina para protegerla del sol.⁹

“Sus habitantes utilizan la imagen guadalupana como una expresión pictórica callejera que, por medio del tejido de interacción social, crea vínculos entre la religión, la fiesta popular y la seguridad pública”.¹⁰ Los nexos entre vecinos y jóvenes pandilleros de la zona se fortalecen; para los colonos esta representación pictórica plasmada en la pared representa un signo de veneración y luto ante sus fallecidos. Pandilleros y seres queridos, vecinos y vecinas, junto con los lugareños se organizan para realizar una misa en su honor (Ilustración 2).

⁸ Terán, Marina, *op. cit.*, p. 15.

⁹ Entrevista, ama de casa 2 por el autor y la autora en su domicilio ubicado en el barrio González Ortega, septiembre de 2020, Zacatecas.

¹⁰ González, David, *op. cit.*, p. 123.




Ilustración 2: *Virgen de Guadalupe de la calle Basilio Pérez Gallardo*, 2020, Zacatecas. Fotografía: César Almaraz y Valeri Ramírez.

Si bien algunos no tienen los suficientes recursos para solventar sus gastos durante el año, el día de festejo se hace lo posible por cooperar en la recaudación de fondos para que no le falte a la Mariana su fiesta el día 12 de diciembre; se le celebra comúnmente con ofrendas que tienen a su alcance los habitantes de la colonia y es por ello que no se escatiman gastos para venerarla. Los lugareños ven necesario manifestarle el favor cumplido o el consuelo emocional que han recibido a través de la pintura.

Mal sanado

En 1990 diversos jóvenes comenzaron a expresar su devoción por la Virgen de Guadalupe a través de pintas en el barrio, muchachos pertenecientes a un contexto violento el cual se vino a exaltar a través de la imagen de la Mariana. La ola de violencia que se vivió en dicha década arrebató la vida de varios jóvenes de la colonia González Ortega, motivo por el cual se comenzó a tener devoción a la guadalupana pues se buscaba un alivio emocional, más que nada una manera de expresar sus penas ante dichas pérdidas.

El sentimiento y la fe nace como un tributo por parte de los más jóvenes de la cuadra pues, ellos ven en la Mariana la que intercede en esos momentos de apuro o situaciones difíciles; los jóvenes han abogado entre quienes habitan la colonia para poder retratarla y las madres de familia no le encuentra ningún problema a dicha petición, al contrario, el respeto por la imagen es mutuo (Ilustración 3).



La Virgencita es quien nos cuida; muchos jóvenes se juntaban aquí desde hace 16 años, todos se cooperan, los primeros, “Los Chuntaros 13”, le pedían por un amigo, por un familiar enfermo y por alguien que tenía, en ese entonces, problemas con la “poli”; cada año le hacen su retoque, no le faltan nunca sus flores, su veladora; grandes, medianos y chicos vienen a pagarle su manda, los ayuda la morenita.¹¹

Las mismas autoridades eclesiásticas han llegado a bendecir las imágenes dentro del barrio, les ofrecen misas a las más de diez vírgenes del lugar, cada una tiene su propio festejo. A cada representación se le hace su fiesta sin importar la cantidad de personas que asistan. La celebración a la Virgen es un acto respetado por el vecindario. El agradecimiento es mutuo, no solo jóvenes sino señores y señoras la honran por el mal que les ha curado, es un consuelo homogéneo, comenta la Ama de casa al respecto:

Yo le prometí tres años de limosnita a la virgencita, entre mis hijos y mis vecinos vienen y me ayudan con lo que pueden para la fiesta, porque ella es la mera buena de todos nosotros y a ella le puedes pedir, ella cumple y tú tienes que cumplir lo que le prometiste a cambio de ese favor.¹²

La virgen es una imagen que mantiene a sus creyentes junto a ella, ignoran las diferencias que existen entre sí, es un símbolo nacional que mantiene un significado trascendente.¹³ Reiteramos, la imagen mariana es vista en la colonia como un símbolo de ayuda. La devoción a ella supone un acto de cooperación que permite dejar a un lado las rivalidades entre pandillas, entre las cuales se respeta la figura guadalupana. Las señoras y señores a la vez encuentran consuelo en ella; a niños y niñas se les fomenta desde pequeños un culto a la imagen; en el barrio la guadalupana tiene una jerarquía alta; es prácticamente intocable. Un ejemplo del respeto hacia la guadalupana, es ver las calles del barrio con grafitis en los muros, los cuales cesan en el lugar en donde está colocada la Marianita.

¹¹ Entrevista, ama de casa 3 por el autor y la autora en su domicilio ubicado en el barrio González Ortega, septiembre de 2020, Zacatecas.

¹² Entrevista, ama de casa 1 por el autor y la autora en su domicilio ubicado en el barrio González Ortega, septiembre de 2020, Zacatecas.

¹³ Marina, Terán, *op. cit.*, p. 65.



Ilustración 3: *Virgen de Guadalupe de la calle José María Sánchez, Zacatecas, 2020. Fotografía: César Almaraz y Valeri Ramírez.*

La Cumplidora

La propuesta de análisis de la realidad sociocultural contemporánea se realiza a partir de una perspectiva que considera a “la cultura un proceso comunicativo en donde tienen lugar continuos intercambios de información con distintos niveles de significados de los fenómenos culturales; esto es, la cultura se analiza desde un enfoque semiótico”.¹⁴ La imagen que para los colonos ha sido la que ha otorgado un beneficio espiritual considerable, es la que tiene una expresión pictórica más desarrollada. Esta figura está colocada en la calle Ignacio Altamirano de la colonia González Ortega. Los y las devotas relatan que desde hace mucho tiempo le hacen llegar súplicas, y según algunos vecinos ha cumplido todo sin importar qué sea.

La devoción se ha traspasado a lo material. Basados en la propuesta de Lozada, suponemos que la Virgen que más intercambio y comunicación ha tenido entre los lugareños es la imagen ubicada en la Calle José María Sánchez. A través

¹⁴ Lozada, Diana, *Tejiendo la vida, significados de la tradición textil en la sierra de Zongolica aportaciones al estudio semiótico de la cultura mexicana*, 2015, p. 100.

de los años es a la que más se le han adjudicado milagros, y en forma de agradecimiento se le ha colocado un altar con adornos, estatuillas de bulto, guías de luces, telones, un nicho o pequeña capilla con azulejos y mosaicos (Ilustración 4).



Ilustración 4: *Virgen de Guadalupe de la calle José María Sánchez, Zacatecas, 2020.*
Fotografía: César Almaraz y Valeri Ramírez.

Al ser esta imagen la más milagrosa según los habitantes de la colonia, es a la que se le ha procurado mayor cuidado estético. Las vecinas y vecinos se han cooperado para que ella siempre esté en buen estado. El cuidar dicha imagen es una forma de agradecimiento por todos los favores cumplidos.

Para que la Virgencita estuviera más chula una de mis hijas le trajo sus flores, también le hizo unas de papel, ella las hizo a mano y una de mis nietas le hizo unas estrellas con foami del que brilla, los vecinos le ponen que la veladora, mi marido le puso luces en el piso, en la noche se ve preciosa, yo le puse un candado, no vaya siendo que se la roben... mi hijo me regalo la Virgen más grande, la del centro, para cuando se iba a casar, a todos en mi casa no ha hecho el favor¹⁵.

En la Virgen de la calle Valentín Gómez Farías, nos encontramos a la que consideramos un encuentro entre memoria y estilo, ya que, en la representación

¹⁵ Entrevista, ama de casa 2 por el autor y la autora en su domicilio ubicado en el barrio González Ortega, septiembre de 2020, Zacatecas.

pictórica se localizan iconos como flores, destellos, letra de tipo gótico en donde se incorporan signos de la cultura chola, entendida como una sociedad que nace en los barrios hispanos de California (Ilustración 5).

En esta última se manifiesta el número “13”, que exalta la posición de la letra decimotercera del abecedario, la “M”, iniciales de las palabras “Matones, matanza y mexicanos”. Su significación ha trascendido fronteras y llegó a plasmarse en las pinturas de la colonia González Ortega con una presencia considerable. La imagen de la Calle Valentín Gómez Farías aloja un espacio para la memoria de aquellos que se han ido.



Ilustración 5: *Virgen de Guadalupe de la calle Valentín Gómez Farías, Zacatecas, 2020.* Fotografía: César Almaraz y Valeri Ramírez.

El que se hayan colocado sus nombres funge como el principal motivo para pintar la imagen en dicho espacio, bajo un sentido conmemorativo y religioso con la finalidad de que sus nombres y apodos no sean olvidados. Las pinturas de la Virgen rinden tributo a los sentimientos de quienes las plasman, son un escape de la realidad, de la violencia y de los malos ratos que han sufrido los colonos. La guadalupana y los enunciados que se han colocado a sus alrededores son una muestra del territorio que se pisa, marcado por quienes lo habitan para que los visitantes se den cuenta del lugar en donde se encuentran: su historia y las maneras en las que se vive la vida.

Para los vecinos ha sido una respuesta a sus quejas, es por ello que las pinturas mantienen el afecto y la identidad de quienes viven en el sitio, pues en su figura ha estado depositado el alivio y la compasión. Los muros se han convertido en un lugar donde se puede conmemorar a quienes han partido. Las paredes retratan la ausencia de quienes han desistido en el camino, ahí se ha manifestado el dolor. El arte es el medio que ha curado el ser (Ilustración 6).

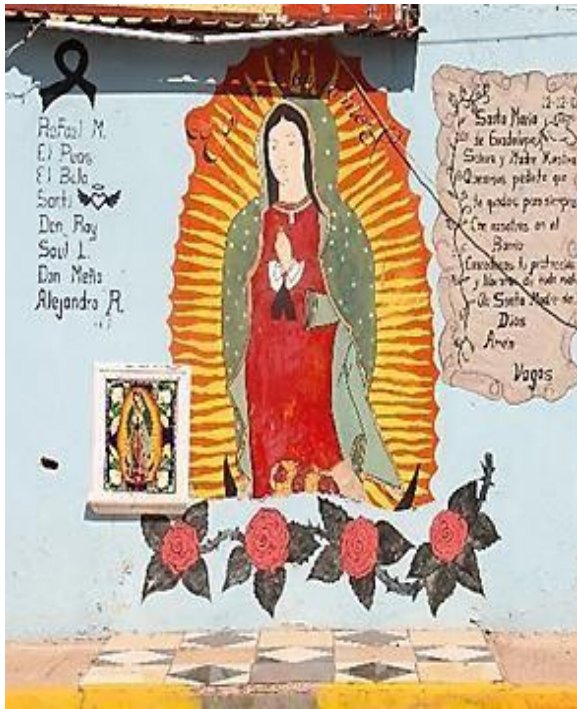


Ilustración 6: *Virgen de Guadalupe de la calle Altamirano, Zacatecas, 2020*. Fotografía: César Almaraz y Valeri Ramírez.

La guadalupana, es quien actúa como un puente de intercesión por las almas de las y los fallecidos ante Dios. Es un signo de salvación espiritual. En la misma imagen se agrega una oración de alivio emocional; las palabras del artista plasman el sentir de una comunidad que ha sufrido, batallado o tenido alguna necesidad en relación a una pérdida dolorosa. No sólo eso, entraña un arrepentimiento ante sus actos:

Mi hija, antes de pintar a la virgencita, oraba frente al muro: mi corazón en amarte eternamente se ocupe y mis manos en pintarte madre mía de Guadalupe. Yo no sabía que le había pasado, no sabía si tenía lago, ella me decía que no preguntara, que solo era una forma de agradecer el cuidado de la Virgencita, sin duda, ella es La Mera, Mera, del barrio¹⁶ (Ilustración 7).

¹⁶ Entrevista, ama de casa 3 por el autor y la autora en su domicilio ubicado en el barrio González Ortega, septiembre de 2020, Zacatecas.

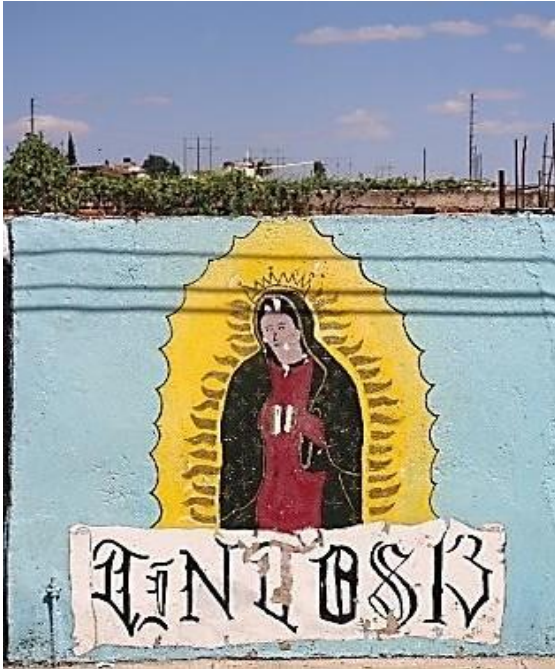



Ilustración 7: *Virgen de Guadalupe de la Calle Valentín Gómez Farias, Zacatecas, 2020.*
Fotografía: César Almaraz y Valeri Ramírez.

La figura se ha convertido en un vestigio artístico de la colonia. En ella se han retratado las situaciones e introspecciones de los lugareños. La mariana narra cómo ha sido el vivir en el barrio González Ortega, sus hazañas y desventuras. Los jóvenes que han plasmado en los muros sus sentires han generado un proceso de comunicación y sentido a partir de la imagen guadalupana.

Conclusiones

Tras esta investigación hemos llegado a la conclusión de que una representación realizada sobre un muro de la guadalupana en un barrio no es una simple imagen ni un grafiti más en la pared, en ella se han reflejado las formas de vida y los sentires de una sociedad en conjunto, que ha sido rechazada por sus prácticas, su aspecto o condición social y en las figuras ha expresado un sentido de pertenencia y encuentro comunitario. La imagen de la Virgen rompe las diferencias entre los habitantes de la González Ortega; forma parte de un espacio que está exento de vandalismo, precariedad y violencia; es un escenario de respeto rescatado de la cotidianeidad del barrio; es un lugar ausente de situaciones vulnerables.

La imagen Mariana guarda los sucesos que han roto la vida diaria de los creyentes, es un motivo de introspección para los habitantes del sitio; en la pintura están depositados la devoción, el dolor y los momentos felices de los lugareños; el arte del barrio ha plasmado la figura de la Virgen, misma que ha sido testigo del paso del tiempo entre los vecinos y vecinas del barrio; les ha ayudado a sanar; les ha dado un consuelo en los momentos de intranquilidad.



La guadalupana actualmente es un símbolo de respeto. Generación tras generación se ha inculcado su devoción y se ha insertado en el imaginario público de los habitantes del lugar. Continuará siendo la que intercede, la que dé alivio espiritual a los feligreses, habitantes de las distintas calles del barrio González Ortega. Sin duda, la imagen Mariana es un elemento que fomenta la convivencia, cooperación y protección para las y los colonos. Agradecemos el tiempo y la cordialidad de las vecinas al otorgarnos sus testimonios, así como el respeto de los vecinos durante el trabajo de campo.

Fuentes consultadas

- Ama de casa, entrevista de César Almaraz y Valeri Ramírez. 2020. Investigación de campo (28 de septiembre).
- Aspe Armella, Virginia, *Mito, técnica y artefacto como componentes clásicos de la producción artesanal*, Colegio de Michoacán, México, 2015.
- González, David, *La virgen de Guadalupe como expresión pictórica callejera en el Distrito Federal y en la Ciudad de San Luis Potosí*, México: El Colegio de San Luis, 2009.
- Guerra, Francois, *Hacia una nueva historia política, actores sociales y actores políticos*, Francia: Université de París, 1989.
- Lozada, Diana, *Tejiendo la vida, significados de la tradición textil en la sierra de Zongolica aportaciones al estudio semiótico de la cultura mexicana*. México: El Colegio de Michoacán, 2015.
- Medina, Lidia, *Reliosidad privada, función, morfología y transmisión de la imagen religiosa en Zacatecas, 1750-1796*, México: PROFOCIE, 2016.
- Terán, Mariana, *Interceder, proteger y consolar. El culto guadalupano en Zacatecas*, México: CONACYT, 2011.



La contemplación estética a través de Pedro Coronel

Lizbeth García Esquivel¹

Introducción

“¿Por qué habríamos de regresar a la «tiranía» que impuso conceptos como «Belleza», «Obra maestra», «Genio», «Buen gusto», en una época en la que el relativismo les ha dado a todas las cosas su lugar?”² Esta pregunta se plantea de tal modo que deja expuesta una larga y estricta tradición en la historia del arte que, si bien ha sido objeto de discusiones y valoraciones a lo largo del tiempo, lo cierto es que es posible apreciar que los teóricos siguen una fuerte influencia de sus predecesores, quienes a su vez se citan a otros anteriores. Este hecho no demerita las aportaciones, la historia del arte como la conocemos no sería posible sin que cada autor desarrollará la problemática e intentará dar una solución acorde a sus ideales.

Entonces, si los juicios del arte tienen una raíz antigua, ¿qué nos asegura que puedan seguir aplicándose en la actualidad, sobre todo por su cambio drástico desde principios del siglo XX? Esta es la verdadera cuestión que preocupa al autor que clasifica como tirano al sistema artístico, plasmada en la pregunta con la que se abrió este escrito. Sería un pecado mirar las propuestas artísticas modernas con ojos llenos del ayer, aunque habría que correr el riesgo si se desea comprobar la universalidad del arte. La propuesta de este ensayo consiste en enfrentar la contemplación estética contra un exponente del arte moderno, Pedro Coronel.

1. La teoría


Examinando los estudios relacionados a la contemplación, tenemos que Schopenhauer supone un hito, aunque no es el primer autor que lo expone. En su pensamiento, es posible notar una relación con la filosofía platónica, sobre todo en lo que respecta a la noción del mundo de las ideas y la ascensión del alma hasta la región de lo inteligible. Aunque hay otra doctrina que se acerca más a su idea de la contemplación estética; Plotino propone que “Quienes alcanzan la visión de lo bello y de la Belleza Intelectual comprenden por ende a la divinidad”,³ además de que reconoce a la figura del artista como el mediador entre los mortales y los terrenos de la divinidad.

No podemos dejar de mencionar a Immanuel Kant, quien constituye una influencia casi inmediata en Schopenhauer. En la teoría kantiana tenemos la denominada contemplación desinteresada, la cual señala “una relación de silencio

¹ Alumna del Programa de la Licenciatura en Historia, Unidad Académica de Historia de la Universidad Autónoma de Zacateca.

² Armador Ordaz, Jonathan, "La contemplación estética de Schopenhauer y Plotino", en *AGÓN, Revista de Filosofía Teórica y Práctica*, 2019, p. 12

³ Flores Barboza, José Clemente y Franks Paredes Rosales, “La contemplación: estado superior del espíritu” en *Tradición Segunda Época*, 2018, p. 2



respetuoso ante la obra, es decir, la apreciación casi mística del objeto más allá de todo interés teórico y práctico, con una actitud ensimismada, íntima, similar a la experiencia religiosa“ Tenemos una característica notable del estado contemplativo, la completa pérdida de la conciencia que nos ata al mundo, al mencionar el silencio respetuoso, una clara referencia a la falta de palabras que logren expresar los sentimientos que se tienen en ese momento.

Estos principios son sintetizados y descritos con mayor detalle, cuando alcanzan a Schopenhauer quien describe la contemplación estética, a un grado dicho como “cuando no consideramos ya el dónde, el cuándo, el por qué, y el para qué de las cosas, sino únicamente el qué; y cuando tampoco permitimos al pensamiento abstracto, a los conceptos de la razón, ocupar nuestra conciencia, sino que, en vez de eso, concentramos todo el poder de nuestro espíritu en la intuición, sumergiéndonos totalmente en ella, y permitimos que la conciencia se llene con la apacible contemplación de los objetos”.⁴

Aquellos que han tenido contacto con la filosofía de Schopenhauer, saben de su estigma pesimista. Lo que pocos llegan a entender es que, en su concepción, el sufrimiento es necesario para mantenerse vivo, siendo nosotros la materialización de la voluntad. La forma en que se refiere al dolor de vivir, esconde un significado esperanzador en el que hay un puente hacia experiencias divinas que puede tener el ser humano. Precisamente, una de las formas en que podemos rechazar el sufrimiento, es la contemplación estética.

No existe un manual para acceder a esta experiencia, puesto que se trata de un escape del caos de la realidad, pocos son los afortunados en acercarse a lo que hay más allá de los límites de nuestra imaginación. Sumergirse en la contemplación estética es percibir “las cosas libres de su relación con la voluntad, es decir, las contempla sin interés, sin subjetividad, de manera puramente objetiva, entregándose enteramente a ellas en la medida en que son meras representaciones, no en la medida en que son motivos. Entonces, la tranquilidad que siempre habíamos buscado, aparece de pronto por sí misma y nos colma de dicha.”⁵

Sin embargo, este recorrido no trata solo de la pieza y el espectador; el artista, cuenta con un papel fundamental puesto que es el encargado de proporcionar el vehículo que nos dirige a la ascensión estética. Su tarea es un constante ir y venir entre la Idea⁶ y materializarla, aun cuando esta acción signifique quitarle perfección. Siendo tal la gratitud a esta figura que lo llegan a llamar genio.

⁴ Armador Ordaz, Jonathan, *op. cit.*, p. 17

⁵ *Ibidem*, p. 16

⁶ Schopenhauer, entiende la Idea como lo refiere Platón. Hay un mundo ideal, sostenía Platón, perfecto, que existe realmente, distinto, separado y anterior al mundo sensible: es el mundo de las ideas, que es el mundo de la realidad auténticamente tal; el mundo sensible no es más que una copia del mundo de las ideas, una apariencia. Para Platón la Idea no es un simple concepto mental, algo que sólo exista en la mente, sino una entidad extramental que tiene existencia objetiva: hay, por ejemplo, multitud de cosas sensibles bellas; pues bien, la idea de Belleza, no es, para Platón, la mera construcción mental, formada a base de los caracteres comunes que podamos observar en las cosas sensibles bellas, no es lo que habitualmente conocemos como el concepto de lo bello: la Idea de Belleza existe por sí misma, más allá de la mente y con independencia de los

2. ¿Arte?

Kant se preguntó cómo podría ser comunicable un sentimiento universal, haciendo referencia a que la acción contemplativa era algo que era sobreentendido por el ser humano pues en nosotros está esa capacidad, de manera que no se necesitaban palabras para expresarlo puntualmente. El arte del que Kant, Schopenhauer y demás teóricos escribían era uno destinado a provocar sentimientos, fuese o no una de sus metas principales, esa idea está presente en el subconsciente del creador.

En este instante que asimilamos a lo que se refiere la contemplación, lo siguiente es inspeccionar, ¿Cómo es el arte hoy en día? una pregunta difícil de responder. El escritor Fajardo, declara la obra artística como un proceso en que “se rompe el silencio estático y se entra al silencio sonoro, a la co-creación programática del artefacto artístico.”⁷ Es decir, la pieza ahora es expuesta al espectador en un sentido, donde la crítica se deja en manos del público y ya no a un cierto grupo de personas. Vinculado a lo anterior, el mensaje ha tomado el lugar como principal objetivo del arte, desplazando a la forma. Por el momento, quedémonos con esas transformaciones para reflexionar, el papel del espectador, la supremacía del mensaje y de qué manera la contemplación estética participa. El problema está en que cuando el proceso se obstaculiza, deja de ser universal la entrada a la contemplación y hay que prestarle atención al mensaje. El arte actual pide como requisito entenderlo con rapidez sin dar tiempo para el sentimiento que nos describen los viejos autores. Entonces, ¿es el fin del viaje al reino divino?

3. El universo de Pedro Coronel

La respuesta a la anterior pregunta, deberá ser contestada con la ayuda de Pedro Coronel, quien alguna vez mencionó: “el arte nunca puede ser un oficio. El arte es parte de la vida cotidiana, es producto de una bendición divina.” Con esta prometedora objeción, el arte moderno que representa Coronel se defiende de las acusaciones relativas a su falta de sentimentalismo.

La obra de Coronel es prueba de la llegada y apogeo de estilos artísticos “provocativos” en la segunda mitad del siglo XX a México, aunque también fue gracias a sus viajes que logró recibir la influencia de tendencias populares de primera mano. Una de estas es el expresionismo abstracto, el cual se divide en dos corrientes según de Micheli, ubicándolo en el abstraccionismo. La razón de esta catalogación es debido a sus formas irregulares y emotividad. Si hay que ser precisos, Coronel entra en el expresionismo abstracto mexicano, por los colores; rosas, morados y verdes, presentes en la serigrafía escogida para analizar más adelante. Aunque el pintor, consideraba que estos encasillamientos eran cuestiones molestas que impedían la libertad del arte (Ilustración 1).

objetos sensibles bellos”. Di Camillo, Silvana, *Eidos, La teoría platónica de las ideas, Memoria Académica, compartimos lo que sabemos*, 2016, p. 29.

⁷ Fajardo Fajardo, Carlos, “De la contemplación estética a la interacción participativa, en *Revista Enunciación*, 2009, p. 44



Ilustración 1. Dualidad, Pedro Coronel, 1979.
Fuente: Digitalización de LS/GALERÍAPC-1819547-11.
Firma de Pedro Coronel en la obra “Dualidad”.

Hablar del lenguaje pictórico de Coronel significa adentrarse en una compleja enredadera de atributos, propia de alguien que ha descubierto la esencia del mundo a través del arte, ya que reprograma lo académico y temático, para guiarlo hacia un mundo interior. Durante su famosa vida de viajero no olvidó el país que lo vio nacer, muestra de ello es su forma de expresar las raíces prehispánicas en algunas obras. Aunque, ante todo, predomina el primitivismo como una vuelta a tales arquetipos y que podemos encontrar en el presente. Otro elemento distintivo de su producción artística es proporcionado a su faceta de escultor, pues trata de ser un artista universal con trabajos de lienzo casi escultóricos, es decir, una capacidad nueva de convertir el sentido de la vista en el del tacto mediante a los materiales y la yuxtaposición de los colores.

4. La “Dualidad” de Pedro Coronel

Con el fin de cristalizar todo lo que anteriormente se mencionó, a continuación, se presenta un breve análisis de la obra dualidad hecha en el año de 1979, con la técnica de serigrafía. La pieza está expuesta de forma permanente en el Museo Pedro Coronel de la capital zacatecana; en el que se encuentra la colección de arte universal del autor, proyecto iniciado por el artista con el fin de atraer a la población al arte. Por la temporalidad en que se termina Dualidad, podríamos encasillarla como una de las últimas obras del artista, pues Coronel muere en 1985. La selección de esta pieza para el estudio, está relacionada a esta catalogación, ya que de esta manera se apreciará la creatividad madura de una mano que ya probó diferentes técnicas y definido un estilo. Asimismo, Dualidad está contextualizada en

una etapa donde Coronel mantiene una relación estrecha con el simbolismo de la muerte, debido al fallecimiento en 1972 de su amigo Justino Fernández (Ilustración 2).



Ilustración 2. Pedro Coronel, *La Dualidad*, Aguafuerte, 1979, Museo Pedro Coronel. Fotografía tomada por Lizbeth García Esquivel.

Es notable que los elementos simbólicos con gran carga significativa están presentes en la obra. Al igual que el aporte de aspectos primitivistas y prehispánicos, con la simplicidad de los rostros y texturas.

Comenzando la descripción de la pieza, los rostros y cráneos, son una representación común de la vida y la muerte. El hecho de que están sobrepuestas, podría ser por el carácter inseparable que tiene, no hay vida si no hay muerte y viceversa. En la parte inferior izquierda, se advierte la presencia de una inscripción que no corresponde a las inscripciones habituales en las obras pictóricas; firmas, fechas y número que indica la serie a la que pertenece la pieza. En *Dualidad*, las siglas “e. a.” son distinguidas, al lado de la serialización. La simple combinación de ambas letras, en el arte, cargan en si el orgullo del autor. “Error de autor” para un artista consagrado y seguro de su trabajo debe ser decepcionante saber que tu obra no pudo llegar a ser lo idealizado. Acompañando a la decepción, viene la duda, ¿Qué parte de la obra no era la que concordó al final con la visión del pintor? Y sobre todo, si el cambio altera la interpretación actual.

Las fuentes consultadas no lograron revelar cuál pudo ser el error de Coronel, las opciones van desde el color hasta el diseño. Por lo general, los errores de autor consisten en ligeros detalles que incluso llegan a pasar desapercibidos a primera vista. Ocultos entre el repertorio del museo, se pueden contar al menos cuatro obras más que exhiben las mismas siglas. El mismísimo Dalí gana un puesto en la lista. Queda abierta la invitación para visitar el museo, con el propósito de revelar las temidas siglas y, a su vez, permitirse gozar con la satisfacción de señalarle un error a Dalí (Ilustración 3).

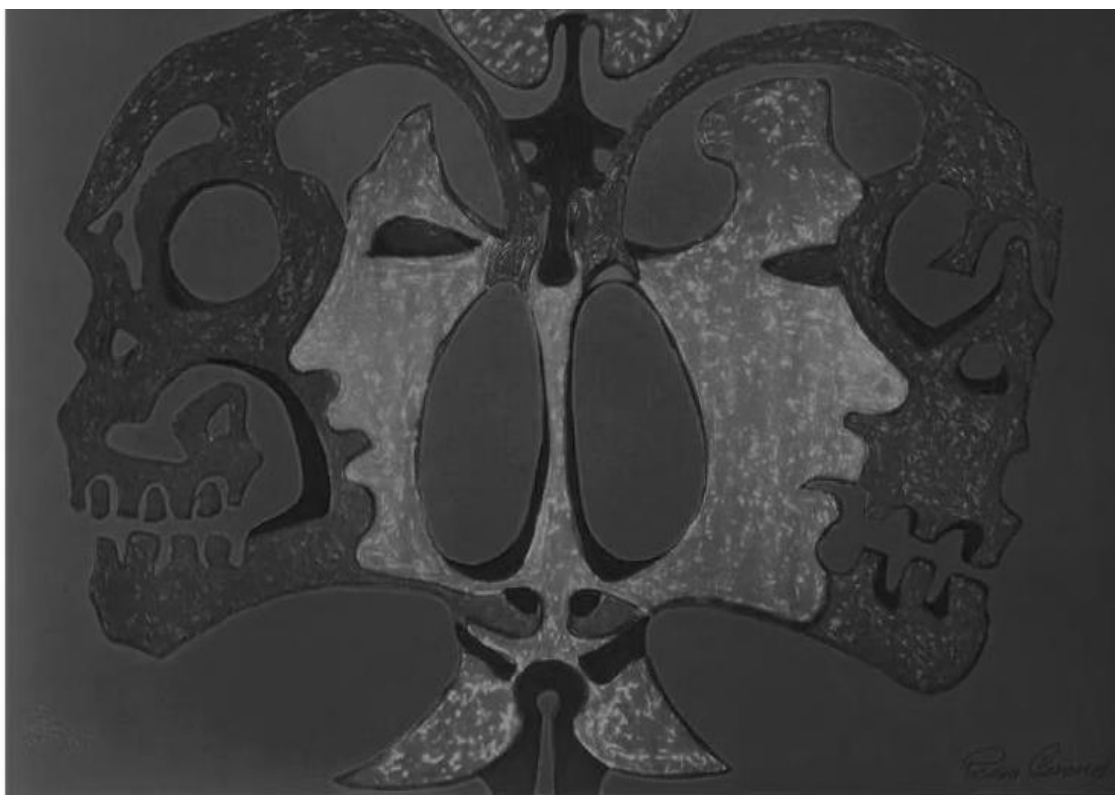


Ilustración 3. Dualidad, Pedro Coronel, 1979. Fuente: Digitalización de LS/GALERÍA PC-1819547-11.
Ampliación sin color de los cráneos y rostros.

En cuanto a la mariposa distinguida en la parte superior, comúnmente es asociada a los cambios o transformaciones; otros ven en ella la vida, muerte y resurrección, debido a sus diferentes facetas de vida; en la creencia popular, el alma también es una simbología de la mariposa; y atravesando el pacífico, algunas culturas asiáticas le otorgan la capacidad de representar la inmortalidad. En cualquier caso, el factor espiritual se encuentra presente (Ilustración 4).

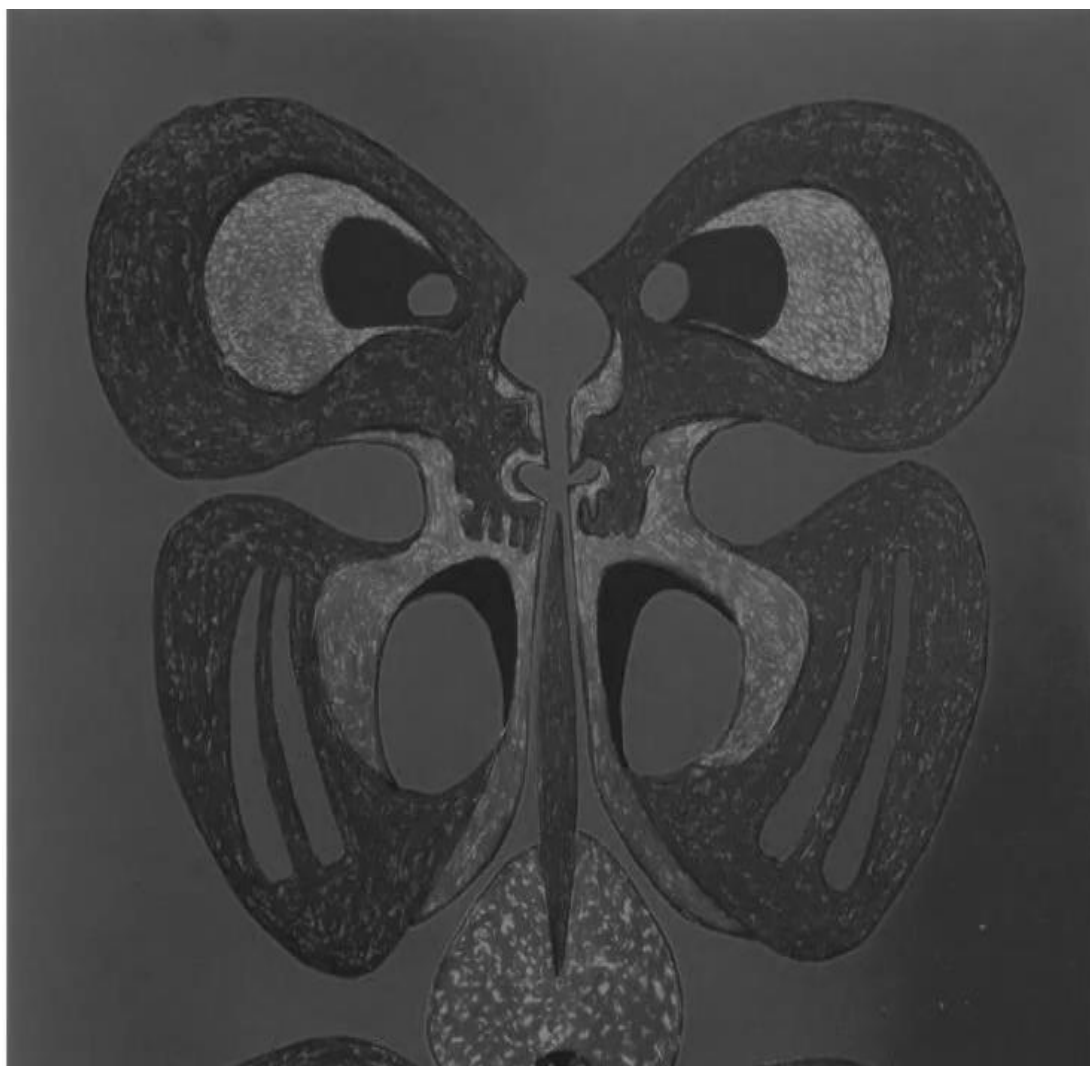
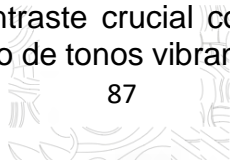


Ilustración 4. Pedro Coronel, *Dualidad*, 1979. Fuente: Digitalización de LS/GALERÍA PC-1819547-11.
Ampliación sin color para poder apreciar mejor la forma de la mariposa.

Una acepción distinta es ver la “mariposa” como un hueso ilíaco. Con semejantes dimensiones se intuye que hace referencia especial al de una mujer. Las diferencias entre el hueso de un hombre y una mujer, grosso modo, radican en que en el primer caso son más alargados y de tamaño superior al de las mujeres; mientras que la estructura femenina presenta dimensiones de amplitud. De ser afirmativa tal coyuntura, el significado de la obra no se altera considerablemente, puesto que el artista debió colocar tal figura con el propósito de representar la facultad dadora de vida de las mujeres, de manera que el tema de la vida y la muerte se mantiene.

Justo a la mitad, uniendo la mariposa y los cráneos yace lo que parece la figuración de un árbol.

Por otro lado, hay un contraste crucial con el significado de la obra y los colores; siendo hábil en el empleo de tonos vibrantes, la *Dualidad* del significado es



cuidada hasta en los colores que se presenta. Un verde intenso, ligado a la noción de vida o el morado siempre tan espiritual. Pese a la extrañez que llegase a provocar verlo reunidos, también resulta ser un reflejo del pensamiento que la cultura mexicana tiene sobre la muerte, una concepción alegre con matices místicos.


¿El contexto y significado de “¿Dualidad”, es suficiente para amarla a tal grado de ascender a la contemplación estética? (Ilustración 5)



Ilustración 5. Pedro Coronel, *Dualidad*, 1979.
Fuente: Digitalización de LS/GALERÍA PC-1819547-11.
Imagen completa y a color de la obra.

5. Práctica

Al enfrentarnos por primera vez a la pieza, consigue la atención gracias a los colores complementarios que Coronel tenía dominados. Al agradarle la armonía visual, el cerebro opta por descubrir las formas y darles un significado. La sucesión de los hechos puede tomar desde segundos hasta minutos, eso dependerá de la atención



e interés de los espectadores. En defensa de la tiranía conceptual, la contemplación debe ser desinteresada, llegando a un punto donde el sujeto sea capaz de entregarse a las meras representaciones, claro que, la propuesta de los teóricos no fue concebida para los parámetros del arte moderno; sin embargo, parecen ser consciente de los progresos que tendría el arte, esto se conjetura a partir del hecho de que, deciden no especificar la manifestación artística a contemplar, mucho menos las formas y colores que esta debe presentar.

Según lo descrito, existe un gran primer acercamiento a la obra de Coronel, apoyado en diversos motivos, pero también hay posibilidad de una profundización a esta, y eso es suficiente para considerar la defensa del sentimiento contemplativo, en menor grado. Un sondeo rápido entre los visitantes del museo Pedro Coronel, con poco rigor metodológico, revela que las opiniones están divididas, pues cuando la intensidad de los colores lleva la delantera en las encuestas, sorpresivamente aparecen quienes concentran su atención en la obra debido a la peculiaridad de la forma. La discusión de, qué fue primero, “el huevo o la gallina” revelaría importantes respuestas acerca de la percepción, aunque ese no es el propósito del texto.


Conclusiones

En caso de que los viejos conceptos, que con tanto esfuerzo fueron propuestos, dejarán de funcionar el arte muere, al menos eso dirían los puritanos, pero de ¿qué manera podría morir una capacidad que el ser humano tiene por naturaleza? La expresión artística ha acompañado al ser humano en su paso por el mundo, con certeza es posible afirmar que donde hay una civilización, encontramos cultura y por ende arte.

Las opiniones actuales sobre el rumbo que ha tomado el arte coinciden en que ahora es dedicado solo a cierto sector de la población, esta problemática, desde un punto de vista personal, más que referirse a las obras tiene una mayor relación a la conceptualización moderna. La readaptación de algunos conceptos involucra una buena enseñanza y el interés de una población por el arte, gracias a los medios actuales, la producción artística es capaz de alcanzar a más público; entonces si hay potencial para una crítica de arte, también debería haber medios para otros conceptos básicos de la disciplina.

El veredicto de este enfrentamiento ahora es claro, el arte ha prescindido de la contemplación estética conforme los antiguos escritos la puntualizan. Tomando la crítica que ofrece Armador sobre el famoso mingitorio de Duchamp; “en primer lugar no es bello, no genera ningún sentimiento de placer y tampoco lo que transmite es universal”⁸ de manera que su valor queda fuera del espectro estético. Este ejemplo trata una pieza que puso el mensaje sobre el atractivo visual, desde luego que entre los planes de Duchamp no estaba el iniciar una nueva forma de expresión, pero fue un punto de ruptura que varios señalan como el causante de corrientes artísticas que siguen vigentes hasta hoy. No es propósito de este ensayo rebajar la

⁸ Fajardo Fajardo Carlos, "De la contemplación estética a la interacción participativa", p. 46



producción artística contemporánea, más bien hacer la observación de que, si se desea conservar algunos conceptos del amplio vocabulario del arte, habría que adaptarlos. En lugar de romantizar los confines de la imaginación, una propuesta como la contemplación “sintética” abarcaría la desindividualización que tanto remarca Schopenhauer y la importancia del mensaje del artista, dejándolos en un nivel equivalente. Así que la conclusión puede decepcionar a los fieles creyentes de las teorías del arte, o bien animarlos a tratar al arte moderno con base a los conceptos pasados y de esta manera adaptarlos.

Fuentes consultadas

Armador Ordaz Jonathan, “La contemplación estética de Schopenhauer y Plotino”, en *AGÓN, Revista de Filosofía Teórica y Práctica*, no. 1, vol. 2, 2019, pp. 11-26.

Conferencia de Martín Coronel Ordiales, Homenaje a Pedro Coronel, 2018

Di Camillo, Silvana, *Eídos, La teoría platónica de las ideas, Memoria Académica, compartimos lo que sabemos*, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Argentina, 2016. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.438/pm.438.pdf>, en noviembre de 2022.

Fajardo Fajardo, Carlos, “De la contemplación estética a la interacción participativa”, en *Revista Enunciación*, no. 2, Bogotá, Colombia, 2009, pp. 42-50.

Flores Barboza, José Clemente y Franks Paredes Rosales, “La contemplación: estado superior del espíritu”, en *Revista Tradición, Segunda época*, N° 18, Universidad Ricardo P. 2018.

Cristina Pacheco, *La luz de México*, Fondo de Cultura económica, reimpresión 1996.

Herrera Guevara, María del Pilar, *El museo Pedro Coronel como un referente del desarrollo cultural de Zacatecas*, Sindicato de Trabajadores Académicos de la Universidad de Guadalajara, México, 2016.



La cúspide de la ruptura: el museo de arte abstracto

Manuel Felguérez y la sala de los murales de Osaka

Carlos Eduardo Márquez de la Torre¹

El Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez (MAAMF) abre sus puertas un 4 de septiembre de 1998 tras la cooperación de Federico Sescosse, y gracias a la iniciativa del propio artista originario de Valparaíso, Zacatecas, quien junto a su esposa Mercedes de Oteyza donaron un acervo que a la fecha asciende a más de 800 obras de 170 artistas diferentes.² Aún con esto, no fue sino un año más tarde, en 1999, que se entrega el inmueble en su totalidad para proceder a la ampliación de éste.

El edificio que alberga este gran acervo de pinturas y esculturas fue construido a partir de 1870, para en 1888 comenzar a alojar al Seminario Conciliar de Zacatecas. Con la toma de Zacatecas en 1914, durante la revolución mexicana, el seminario fue tomado y saqueado por las tropas villistas, quienes destruyeron el inmueble. Ya desocupado, el lugar fue utilizado como cuartel y vecindario, para luego ser abandonado hasta la década de los sesenta cuando comenzó a funcionar como prisión, función que dejó de cumplir en 1995 y de la cual se muestran actualmente celdas recreadas en la planta alta del museo. Dos años más tarde comienzan los trabajos de restauración y adecuación que se convirtieron en la primera etapa de creación del museo.³


Además del numeroso acervo artístico, así como las exposiciones temporales de artistas locales, nacionales e internacionales que se pueden apreciar en este museo, el mismo destaca principalmente, como ya se había adelantado, por su especialización en el arte abstracto, sobre todo el nacional y, ocasionalmente, del extranjero. Se presume que es el único espacio museográfico en todo el continente que se dedica exclusivamente a este lenguaje pictórico, lo que lo hace un patrimonio y un recinto turístico bastante importante no solo para el estado de Zacatecas, sino para toda la nación.

Este amplio edificio cuenta con dos salas temporales, dos salas de colección antológica de la obra del maestro Manuel Felguérez, una sala colectiva dedicada a la llamada generación de la divergencia, que fue integrada por los artistas consecuentes a la ruptura, es decir, aquellos nacidos entre 1935 y 1945, aproximadamente. Al final del recorrido encontramos un espacio dirigido al arte de los zacatecanos, pero antes, en el segundo piso, se aprecia una sala dirigida a los artistas que conformaron la generación de la ruptura; junto a esta, la monumental sala de los murales de Osaka. Por si fuera poco, el MAAMF también cuenta con un auditorio, una librería, y una biblioteca, las cuales siempre son concurridas y están a la disposición de los visitantes.

¹ Egresado de la Licenciatura en Historia, Unidad Académica de Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, eje de especialización en Historia del Arte con líneas de investigación en torno al Arte Contemporáneo.

² Estrada Lazarín, Jánea, “Museos de arte en Zacatecas. Breve historia de su conformación” en *Gaceta de Museos*, 2020, p. 37.

³ *Idem*.



El hecho de que este espacio presente únicamente arte abstracto no lo hace un museo monótono, en cambio, hemos de señalar que el lenguaje pictórico de la abstracción es uno muy amplio cuyas vertientes se han desarrollado de maneras diferentes y con elementos característicos propios. En el MAAMF podemos encontrar casi cualquier tipo de abstracción, lo cual lo hace un recinto diverso y bastante ilustrativo para comprender este tipo de tendencia plástica, sobre todo en cuanto a la manera en que fue adoptada y desarrollada en México por la generación de la ruptura.

Para comenzar a ejemplificar dichas tendencias podemos señalar al Op Art (tendencia que juega con la percepción del público) del que anteriormente se habló. En el MAAMF encontramos “Sevilla” del mexicano Gelsen Gas. También destacan las obras “Come out (Steve Reich)” y “Pintura” del argentino de origen japonés Kazuya Sakai, quien fuera miembro importante del Salón Independiente, y uno de los extranjeros más activos de la generación de la ruptura. También de origen extranjero es la artista Myra Landau, quien elaboró la pieza “Ritmo selvático” a manera de tríptico, hoy expuesta en el museo. Otro tríptico en esta misma línea abstracta es el elaborado por el colombiano Omar Rayo, titulado “Nudo de agua No. 5”. Por último, se exhibe la obra “5050-P4” del mexicano Fernando García Correa.⁴

Dentro de la tendencia abstracta que Irma Fuentes describe como geometrismo lineal, el Museo Manuel Felguérez cuenta con las obras de autores mexicanos tales como “anunciación” de Federico silva, “Tortuga-pep” y “Tríptico (verde central)” de Francisco Castro Leñero. Figuran también en este rubro la pintura “Sin título” del brasileño Arcangelo lanelli, así como “acrílico núm. 2” de la colombiana Fanny Sanin, y “Sin título” del también colombiano Carlos Rojas.⁵

Por otra parte, hay composiciones geométricas abstractas que se construyen en base al color y sus usos, tal es el caso de muchas de las obras del ya mencionado pintor zacatecano Pedro Coronel. En el Museo Manuel Felguérez se puede apreciar su cuadro titulado “Azules y morados”, así como una pieza de otro zacatecano, el jerezano Francisco de Santiago de quien podemos apreciar “Ventana al cielo”.⁶


Para cerrar la descripción del acervo de geometría abstracta que posee el museo, hemos de mencionar la obra escultórica existente. Resalta desde la primera sala de este recinto la colección de maquetas relativas a la “Ruta de la amistad”, proyecto realizado para los juegos olímpicos de México 1968. Las obras que la conforman son “Estación 12” de Herbert Bayer, “El corredor” de Germán Cueto, “Osa mayor” de Mathias Goeritz, “Estación 12” de C. Meadmore, “Estación 8” de J. Moeschal, “Sol bípedo estación 5” de Pierre Szekely, “Estación 4” de Kioshi Takahashi y “Puerta al viento” de Helen Escobedo, artista y gestora mexicana a quien pertenece esta grandiosa colección. Producto de la mente de esta misma artista son las esculturas geométricas “Caída roja” y “Cuadrivio” ambas hechas a partir de aluminio.⁷

⁴ Fuentes, Irma, *Creación y expresión en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*, 2010, pp. 207-211.

⁵ *Ibidem*, pp. 211-216.

⁶ *Ibidem*, pp. 216-218.

⁷ *Ibidem*, pp. 219-220.



Mientras que existen obras abstractas que se articulan a partir de la geometría, es decir, mediante las líneas y formas cerradas, existen también aquellas cuya composición se estructura a partir del uso del color. El colorismo está íntimamente ligado a la abstracción mexicana y podemos apreciarlo en el MAAMF con obras tales como “La flor del escudo” de Cordelia Urueta, “Stürmisch” de Ignacio Salazar, “Flores XIV” de Enrique Echeverría y “Vagabundear por ahí” de Gabriel Ramírez”.⁸

Si bien la abstracción geométrica y en buena parte el colorismo busca composiciones delimitadas y figuras concretas, existe otra parte del lenguaje abstracto que elimina cualquier forma natural o geométrica para construirse a partir de la expresión, el trazo libre y gestual del artista. Esta última faceta es lo que se conoce como informalismo, al cual ya hemos atendido anteriormente en sus vertientes de expresionismo abstracto, o *action painting*, y abstracción lírica o lirismo. Vemos pues que el Museo cuenta con bastante obra informal.

Tan solo en cuanto a abstracción lírica, este museo alberga las siguientes obras: “Sin título” de Maka Strauss, “Réquiem” de Gustavo Arias Murueta, “Coral” perteneciente a la serie “El color de la tierra” de Irma Palacios, “Convergencia” de Susana Sierra, “Juegos mentales” de Manuel Centeno, “La libertad, justicia y democracia XXIX” de Jordi Boldó y “La historia de Manuel” de Alejandro Nava.⁹

Por otro lado, en el recinto también encontramos un tipo de abstracción que no se basa en las amplias pinceladas expresivas, sino en el empleo de signos amorfos y totalmente abstractos que se relacionan bastante con el arte oriental, pero son producto de un imaginario personal de cada autor, y que Irma Fuentes (2010, p. 243) denomina pintura del signo y el gesto. Dentro de esta tendencia no figurativa podemos apreciar “El universo” de Guillermo Zapfe, “Selva interior” de Gabriel Macotela, “Sonido interior” de Miguel Ángel Alamilla, “Sin título” de Victoria Compañ, “Sin título” de Ilse Gradwohl, “El rey y la reina” de Beatriz Ezban y “Memoria Núm. 2” de Perla Krauze.¹⁰

Cercano al expresionismo abstracto, pero con características similares a la pintura del gesto y signo, tenemos obras pertenecientes al tachismo, una tendencia informal dedicada a las pinceladas o manchas directamente del tubo de pintura, o garabatos parecidos a caligrafías. En el MAAMF se aprecia “La transfiguración del quetzal” de Raúl Herrera, quien utiliza tinta china y papel japonés, propios del arte oriental.¹¹


Esta vez de lleno en el expresionismo abstracto nos encontramos con los “color field” o campos de color, lenguaje nacido en Estados Unidos que se basa en las grandes bases de color sin la búsqueda de alguna forma o signo, solo las profundidades del color. “El país de tus ojos para Daniela Cardinale” de José Gonzáles Veites, “Paisaje urbano” de Alberto Castro Leñero, “Nueva luna” de Miguel Castro Leñero, “Sin título” de José Alejandro Castro Leñero y “My brother doesn’t

⁸ *Ibidem*, pp. 221-229.

⁹ *Ibidem*, pp. 232-241.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 244-251.

¹¹ *Ibidem*, p. 253.



talk No. 6” de Ricardo Mazal, son ejemplos de esta tendencia plástica dentro del museo.¹²

Ya tratamos lenguajes abstractos que se basan en la geometría, en el color, los signos, y los gestos; la última tendencia informalista que encontramos en el Museo Manuel Felguérez basa su composición en los materiales utilizados y se conoce como materismo. Las obras pertenecientes a esta tendencia que aquí se exponen son “El negro 1727” y “El negro 1728” ambas de Beatriz Zamora quien trabaja con carbón y grafito; “Arco” de Emilio Carrasco donde el material sobresale de la obra causando un efecto 3D; “La noche del altiplano” de Juan Manuel de la Rosa, en el que utiliza madera y piedra para la textura; terminando con “El visionario II” de Ignacio Vera Ponce, hecha en huecoxilografía y ensamblaje que contiene metal y espinas.¹³

Por si esta gran colección de arte abstracto fuera poco, las salas temporales que mencionamos líneas arriba, han albergado importantes exposiciones a lo largo de dos décadas dentro del museo. Resaltan múltiples exposiciones de artistas pertenecientes a la ruptura, a la generación de la divergencia, e incluso obras de artistas contemporáneos nacionales y zacatecanos, quienes son recibidos en este recinto para exponer sus propuestas. Incluso se han presentado artistas mexicanos antecesores de todos los ya mencionados, teniendo obras de los reconocidos pintores como David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo.

Además, las exposiciones temporales dentro del MAAMF también se han destacado por exponer importantes piezas del arte internacional, un ejemplo de ello son las diversas exposiciones de artistas latinoamericanos contemporáneos a la generación de la ruptura. Obras de otros importantes artistas de Latinoamérica se han visto en el museo, como lo es el caso de la exposición conmemorativa del afamado pintor colombiano Fernando Botero, gracias a la colaboración con el Museo Nacional de Colombia.


El último lugar que pisan los pies de aquel que busca apreciar lo que tal vez fue el último punto álgido del arte abstracto y neo figurativo mexicano es la sala de los murales de Osaka. Antes de explicar qué son y cuál es la importancia de estas grandes obras de arte, debemos entender el contexto y desarrollo del grupo de artistas que fueron convocados para crearlos. La ya mencionada generación de la ruptura se refiere a los pintores nacidos entre la década de 1920 y 1930, aproximadamente, quienes buscaron alejarse de los conceptos y el lenguaje artístico de la escuela mexicana de pintura, representada principalmente por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

Estos artistas no solo rechazaron esta tradición pictórica, sino que adoptaron valores cosmopolitas¹⁴ al viajar al extranjero (París y Roma principalmente), para estudiar los nuevos lenguajes artísticos que estaban en boga en el viejo continente. Así pues, artistas como Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Alberto Gironella, Vicente Rojo y muchos otros, se acercaron a las nacientes

¹² *Ibidem*, pp. 253-258.

¹³ *Ibidem*, pp. 259-264.

¹⁴ Feria, Ma. Fernanda y Rosa Ma. Lince Campillo, “Arte y grupos de poder: El muralismo y la ruptura”, en *Estudios políticos*, 2010, p. 99.



galerías privadas de la zona rosa de la Ciudad de México donde formaron amistad con galeristas, escritores y artistas extranjeros que vinieron al país a encontrar su vocación en las artes plásticas: “Estaban juntos en tanto que negaban algo, más en tanto que trataban de afirmar otra cosa”¹⁵ comenta el historiador mexicano Jorge Manrique, pues los unía el rechazo a la escuela mexicana, pero no una idea clara o una tendencia plástica en específico.


Aunque rechazados en un principio debido a los prejuicios existentes hacia el arte abstracto, poco a poco los artistas de la ruptura fueron ganando espacio no solo en lo privado sino en lo público, pues eventualmente su popularidad fue tanta que el estado se vio en la necesidad de reconocer el trabajo de esta generación de pintores, otorgándoles espacio en los principales museos y recintos culturales de la capital mexicana. Aunque las administraciones del llamado milagro mexicano veían con buenos ojos las refrescantes y modernas ideas de estos artistas, se vieron rechazados por la ruptura luego de los funestos acontecimientos del 2 de octubre de 1968, acompañados de una obsoleta visión y organización de los eventos relativos a las artes plásticas.

La ruptura le dio la espalda al gobierno durante las olimpiadas de 1968, creando su propio evento de artes visuales, el Salón Independiente. Tres ediciones bastaron para que este evento demostrara la gran capacidad de organización y autogestión de estos artistas. Sin embargo, no lograron separar totalmente su actividad del patrocinio y proyección de las instituciones oficiales, algunos de estos artistas ya habían colaborado para el estado cuando este participaba en las ferias mundiales, eventos internacionales de gran convocatoria que buscaban mostrar los avances tecnológicos de las principales potencias mundiales. Aunque México no contaba con esta bonanza tecnológica, participaba en estos eventos mostrando su riqueza cultural y artística. Aquí es cuando la figura de Fernando Gamboa -un importante funcionario y gestor cultural- se hace presente para proyectar el arte de la ruptura hacia el extranjero.

Para la feria mundial a celebrarse en la ciudad japonesa de Osaka en 1970, este gestor cultural, convocó a once pintores pertenecientes a la generación de la ruptura para realizar una serie de murales que adornarían el pabellón que representaría a México en dicho evento internacional, los artistas que participaron fueron: Lilia Carrillo, Roger Von Gunten, Brian Nissen, Francisco Corzas, Vlady, Francisco Icaza, Antoni Peyrí, Gilberto Aceves Navarro, Arnaldo Coen, Fernando Gracia Ponce y Mnuel Felguérez. El resultado fueron doce murales de diferentes dimensiones que tras ser pintados fueron enviados a la ciudad nipona donde, hasta la fecha, no hay una fuente que dé certeza de su correcta exposición, ya que diversos autores afirman que los lienzos no concordaron con las medidas previstas para el pabellón por lo que algunos fueron mal colocados o ni siquiera expuestos.

Destaca la línea temática bajo la cual se realizaron dichas obras, pues, aunque las ferias mundiales buscaban exaltar los avances tecnológicos del progreso científico de las grandes economías mundiales, Fernando Gamboa decidió articular un mensaje que cuestionaba este supuesto progreso. Así pues “El

¹⁵ Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del Arte y la Historia*, 2004, p. 47.



angustioso desajuste de la equivocada aplicación de la máquina, la tecnología y la ciencia, no utilizadas para el beneficio y armonía de los pueblos”¹⁶ fue el tema principal sobre el que los artistas, a través de sus obras, mandaban un mensaje de alerta, de reflexión, y de cuestionamiento hacia los estragos que el progreso le había causado a la sociedad, tales como la guerra, la contaminación y la deshumanización, entre otros.

Tras la culminación del evento, las doce pinturas regresaron al país y fueron enrolladas, solo los murales realizados por Fernando García Ponce, Francisco Icaza, Manuel Felguérez, y Gilberto Aceves Navarro fueron expuestos en diferentes puntos del país durante las últimas décadas del siglo XX, los demás permanecieron resguardados por el Instituto Nacional de Bellas Artes durante casi 40 años. No fue sino hasta el año de 1999 que uno de los participantes del proyecto, el artista zacatecano Manuel Felguérez, -tras la ampliación del recinto que dos años antes se fundara en su honor- gestionó la integración y permanente exposición de los murales en este museo.


En el segundo piso del edificio del Museo, la primera sala a visitar según el recorrido sugerido es la sala de la ruptura donde, como ya se hizo mención, encontramos bastante obra de varios artistas pertenecientes a esta generación que innovó el arte moderno en el país. Justo antes de salir de esta, de lado izquierdo, se encuentra la sala más espaciosa de todo el recinto, aquella que alberga actualmente a los doce murales realizados para la feria mundial de Osaka 70’.

El pasillo que conecta la sala de la ruptura con la sala de los murales recibe al público con la primera descripción del proyecto del pabellón mexicano para la feria mundial de Osaka 70’, así como varias notas periodísticas que tildaban a este proyecto como “el nuevo muralismo mexicano”. Justo debajo de esto se encuentra una vitrina con fotografías del proyecto, así como documentación acerca del acuerdo monetario y temático con los artistas participantes. Frente a esta pared, una pantalla reproduce un pequeño documental en el que podemos apreciar el testimonio de algunos de los pintores de estos murales acerca del proceso de estos.

Al ingresar a la sala de los murales de Osaka nos recibe del lado derecho un cartel con el nombre de este espacio, así como un poster promocional del pabellón mexicano, el cual resalta por sus inscripciones en inglés y japonés, acompañadas por una colorida imagen del solarío azteca. Debajo de este y a la izquierda, encontramos una segunda descripción del proyecto, y a la derecha una fotografía de cada uno de los once artistas convocados para este evento. En la parte de abajo se puede apreciar una vitrina con más fotografías y documentación del desarrollo de los murales. Al lado de esta se encuentra una maqueta que reproduce el diseño arquitectónico de Agustín Hernández para lo que fuera la construcción planeada para el pabellón nacional.

Una cosa que se debe tomar en cuenta al comenzar a apreciar cada una de estas pinturas monumentales es que el orden y acomodo que tienen en esta sala no es el que se pensaba para el pabellón mexicano en la exposición mundial en

¹⁶ Juárez, Marco Polo, “Anhelos de identidad nacional: El pabellón de México en la feria mundial de Osaka”, en *Bitácora arquitectura*, 2018, p. 17.



Osaka, lo cual resulta evidente al ver la maqueta del proyecto y compararla con el diseño de la sala. Como comenta Gloria Hernández,¹⁷ la intención de Fernando Gamboa era que estos murales cubrieran desde el piso hasta el techo del pabellón, prácticamente sin separación entre ellos, y tuvieran una continuidad formal, es decir, que a partir de su acomodo las composiciones de las pinturas siguieran una línea narrativa, hecho que fue aceptado por los pintores ya que Gilberto Aceves Navarro comenta que una de las líneas que pintó en su mural estaba pautada a conectarse con otra línea en el mural de García Ponce y con el de Arnaldo Coen, quien también confirma la intención de continuidad formal al realizar estas pinturas.¹⁸

A partir del boceto de plano que encontramos en la sala -y reforzado por el testimonio de Gilberto Aceves Navarro- encontramos que la parte de arte contemporáneo del pabellón mexicano destinada a los murales hechos por los artistas de la ruptura, tendría la forma de una letra u invertida. Este mismo pintor nos describe el orden que seguirían los murales de cada uno de los artistas una vez que se instalaran en Osaka.


Al parecer, el mural Biafra de Aceves Navarro sería el primer mural justo en la entrada, seguido por la obra de Arnaldo Coen, seguidos por las pinturas de Fernando García Ponce y Vlady en la parte de atrás. Posteriormente se apreciaban los trabajos de Manuel Felguérez y Brian Nissen, teniendo frente a ellos el mural de Roger Von Gunten. Comenzando el pasillo final de la estructura, se encontraría la obra de Lilia Carrillo, finalizando con las pinturas de Francisco Icaza, seguido por Antoni Peyrí y el par de cuadros de Francisco Corzas como salida.¹⁹

En la actualidad, la disposición de los murales es la siguiente: Comenzando el recorrido por nuestro lado derecho se encuentra Biafra de Gilberto Aceves Navarro; siguiendo este rumbo, el siguiente muro muestra Sin título de Fernando García Ponce, seguida de Computadoras represivas de Francisco Icaza, y al final de ese mismo muro podemos apreciar Desequilibrio de potencias o el hombre ante el espejo de la violencia, de el más joven de estos artistas, Arnaldo Coen. En el pequeño muro perpendicular se aprecia Incomunicación I de Francisco Corzas, al siguiente muro que cierra esta área vemos Incomunicación II del mismo autor. En la parte posterior de este mismo muro se encuentra Ciencia y tecnología, promesa y amenaza, del español Antonio Peyrí, a la izquierda, en la siguiente pared, se muestra La tecnología deshumanizada víctima al hombre, de Manuel Felguérez. En el último muro, aquel que nos dirige a salir por el mismo umbral que entramos, se encuentran las obras El consumidor consumido: alteración del aire, del pintor de origen británico, Brian Nissen; posteriormente nos posicionamos ante La ecología del planeta destruido por la explotación irracional, del suizo Roger Von Gunten. En el medio de todos estos muros se encuentra una especie de mampara de grandes dimensiones donde encontramos Hibridez tecnológica del artista de ascendencia rusa Vlady, y La ciudad desbordada, contaminación del aire, de la única mujer invitada al proyecto, la mexicana Lilia Carrillo.

¹⁷ Hernández, Gloria, “Los murales de Osaka, entre ruptura e integración” en *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América*, 2015, p. 165.

¹⁸ Canal 22, Manuel Felguérez. *Disidencia sin fin*, min. 36.

¹⁹ *Idem*.



No es difícil darse cuenta de que el nuevo acomodo difiere considerablemente con el original descrito por Gilberto Aceves Navarro, lo cual es de esperarse a sabiendas que la estructura pensada para Osaka 1970 era de forma trapezoidal, la cual no es muy común ni muy práctica para una sala expositiva en un museo. En cambio, este espacio nos ofrece contexto histórico con notas periodísticas y documentos de la época, anotaciones de testimonios de los artistas bajo cada mural, recreando la atmósfera en que estos pintores realizaban su trabajo. Nos proporciona bancas para sentarse a interpretar o simplemente contemplar y sentir el goce de cada obra.


Esta nueva disposición no nos impide disfrutar y relacionar el sentido de cada una de las obras entre sí, ya que lo que une a estas y a sus autores no son las continuaciones formales que se podrían planear en aquel momento, sino un contexto moderno y convulso en común y la expresión de la nueva pintura mexicana a través de un importante mensaje de cuestionamiento al estilo de vida al que las grandes potencias acostumbraban al mundo desde entonces, uno de crecimiento industrial, científico y tecnológico acelerado que prometía progreso y armonía, pero que a la vez consumía los recursos y dañaba el ambiente del planeta cada vez más, a la par de ser mal aplicado en la búsqueda de mejor armamento y técnicas de destrucción más eficaces que cobraban la vida e integridad de demasiadas personas alrededor del mundo.

Sin necesidad de una recreación exacta de la logística a partir de la cual se expusieron estas obras, la sala de los murales de Osaka que proporciona el Museo nos sumerge en el contexto del momento de creación de estos, los testimonios de los participantes que se incluyen bajo cada mural son una excelente oportunidad de comprenderlos. No obstante, la tarea de cada espectador consiste en no encerrarse con ese contexto, tomando a las obras solo como un testimonio del pasado, pues la inmensidad de la sala nos invita a confrontar nuestro espacio, nuestro presente y a nosotros con estas monumentales obras y el mensaje que ofrecen.

Este gran recinto y la sala que contiene a estos murales representan el punto más alto de la llamada generación de la ruptura, un momento en la historia del arte mexicano en que se buscó transitar hacia nuevas formas de hacer arte, hacia nuevos medios para expresar la realidad circundante. Uno de sus más grandes representantes fue el maestro Manuel Felguérez, orgullosamente zacatecano, y comprometido con la difusión del arte de la generación que lo acompañó. La gran cantidad de obras y la diversidad de tendencias que encontramos en el museo es algo que debe destacarse, un buen recorrido por el museo es un buen repaso por la abstracción mexicana.

La sala de los murales de Osaka representa una experiencia única no solamente por la inmensidad de esta y de las obras que alberga, pues es un acercamiento al trabajo de la ruptura como grupo, así como un momento que nos acerca a cuestionarnos sobre nuestra realidad, sobre los beneficios, pero sobre todo sobre el lado perjudicial que ha traído consigo el progreso acelerado y el crecimiento técnico industrial que han propiciado las grandes potencias mundiales.

Dentro de una narrativa oficial que exalta el pasado colonial del estado de Zacatecas, dirigir la mirada hacia el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez



representa una experiencia fresca y un elemento que complementa perfectamente la historia del arte en el estado y en la nación. Zacatecas es cuna predilecta del arte del país, no solo en su faceta novohispana, sino también en cuanto al arte moderno y contemporáneo que se ha desarrollado en México, es un privilegio estudiar una tradición artística y un conjunto de acervos tan amplio y tan diverso.

Fuentes consultadas

Estrada Lazarín, Jánea, “Museos de arte en Zacatecas. Breve historia de su conformación” en *Gaceta de Museos*, no. 75, 2020, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/15770>, consultado el 17 de febrero de 2023.

Feria, María Fernanda y Rosa María Lince, “Arte y grupos de poder: El muralismo y la ruptura” en *Estudios políticos*, 9, no. 21, 2010. Recuperado de <https://www.Redalyc.org/articulo.oa?id=426439542004>, en noviembre de 2021.

Fuentes, Irma, *Creación y expresión en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez*. México: CONACULTA, 2010.

Hernández, Gloria, “Los murales de Osaka, entre ruptura e integración” en *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América*, 2015, pp. 15-16, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/50315>, consultado el 15 de noviembre de 2021.

Juárez, Marco Polo, “Anhelos de identidad nacional: El pabellón de México en la feria mundial de Osaka” en *Bitácora arquitectura*, núm. 38, 2018, pp. 12-19.

Manrique, Jorge, *Una visión del arte y la historia*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2004.

Filmografía

Canal 22, *Manuel Felguérez. Disidencia sin fin | Generación de la ruptura*, consultado el 8 de junio de 2020.



Origen y consolidación. Labor artística de Sonia Félix Cherit

Orlando Sebastián Escobedo García¹

Introducción

En este apartado construimos algunos antecedentes biográficos y la formación artística de Sonia Félix Cherit mediante el relato de vida plástica. Abordamos sus inicios en el arte y sus etapas de formación artística tanto en México como en el extranjero.

Todo artista con trayectoria para llegar a serlo transita entre experiencias y acercamientos con el arte desde una temprana edad, en algunos casos puede ser satisfactorio haber tenido ese contacto desde la niñez o incluso que ese lapso permitiera definir su vocación artística. Aptitudes tempranas que sistemáticamente van forjando experiencia y profesionalismo con el pasar de los años.

Sonia Félix Cherit no es ajena a esta formación, pues en su núcleo familiar directo, contó con la oportunidad de que su padre Daniel Félix Espinosa (Ilustración 1) fuese un hombre creativo artísticamente, siendo un mago conocido como “Aladino” y fabricante de dulces en la ciudad de Zacatecas² (Ilustración 2). Cabe resaltar, que Daniel Félix llegó a laborar al lado del famoso mago “Fu manchú” en aquel tiempo y fue amigo íntimo del pintor Pedro coronel, quienes llegaron a estudiar pintura juntos en la ciudad. La actividad artística y polifacética de su padre, muy probablemente tuvo influencia para que lograra desarrollar con el tiempo la creatividad, inspiración y vocación en su lenguaje plástico.

De acuerdo con la entrevista realizada a la artista, logramos aproximarnos a sus primeros recuerdos en los cuales nos narra que, desde muy pequeña, su padre logró despertar parte de su vocación, pues con la ayuda de materiales de bajo costo como pinturas de acuarela y superficies de cartón, plasmó sus primeros trazos y formas. De igual manera mantuvo desde niña contacto con las artes escénicas, especialmente con el teatro, dado que su padre estuvo rodeado de un círculo de amistades entre cirqueros, teatreros y titiriteros.

El ambiente familiar y el entorno social que rodeaba a Sonia la influyó en los años posteriores, por una inquietud de descubrir nuevos lenguajes y maneras de expresión que, aunado a la curiosidad adolescente, la entusiasmó a iniciarse con la exploración del arte abstracto de forma independiente. Con base en lo que veía y leía, fue practicando en óleos y acuarelas. La fusión de formas, colores y texturas siempre le fascinaron, por lo que la abstracción en pinturas y esculturas fueron centro de su atención en gran parte de su etapa adolescente y madura.

¹ Egresado de la Licenciatura en Historia, Unidad Académica de Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, eje de especialización en Historia del Arte con líneas de investigación en torno al Arte Contemporáneo.

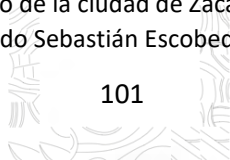
² “La Esperanza” fue una fábrica de dulces, chocolates y hielo, fundada en 1890 por Pascual Félix Fernández. Está ubicada en el centro histórico de la ciudad. Montoya Mar Francisco (2019), *Arqueología en la Fábrica de dulces La Esperanza*, México, UAZ.



Ilustración 1: *Daniel Félix Espinoza* padre de la artista.
Archivo: Sonia Félix Cherit.



Ilustración 2: Fachada de la fábrica de dulces *La Esperanza*.
Centro histórico de la ciudad de Zacatecas.
Fotografía: Orlando Sebastián Escobedo García.



Tal fue la fuerza de este ambiente que la artista realizó varios eventos artísticos, entre ellos Eventos de Casa de Engracia, como obras de teatro y exposiciones entre las que destaca su exposición “Utensilios sin sexo” por sus 10 años en México. Al terminar el bachillerato continuó enriqueciendo su repertorio artístico, pero esta vez pasa del aprendizaje autodidacta al aprendizaje guiado, iniciándose en el dibujo profesional, y perfeccionando su técnica en el dominio del arte de la acuarela en los talleres artísticos que ofrecía el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). En este primer acercamiento a las artes fue desarrollando su creatividad y sensibilidad acercándose a las técnicas impresionistas.³

Posteriormente, Félix Cherit se incorporó al taller Julio Ruelas, un espacio de aprendizaje teórico-práctico de gráfica tradicional y formación artística que ha sobresalido por la formación de nuevos creadores (La Gualdra, 2018). En el taller especializado en grabado, su primer maestro fue el pintor y grabador Alejandro Nava,⁴ con quien aprendió las bases principales de esta técnica y, asimismo, dominó el uso de distintos ácidos (nitrítico y clorhídrico, por ejemplo) y un número considerable de herramientas (Ilustración 3).

Al culminar sus estudios en el taller del maestro Nava, se viene otra etapa de experiencias para la artista, aventurándose a realizar sus primeros viajes de forma independiente, dando así inicio a una travesía de formación artística entre México y Europa.



Ilustración 3: Nota del periódico *Imagen*.

Reunión de artistas plásticos zacatecanos, entre ellos Alejandro Nava.
18 de abril, 2003. Archivo: Orlando Sebastián Escobedo García.

³ El impresionismo es un movimiento pictórico del siglo XIX disolviendo la forma tradicional y utilizando técnicas como el óleo, pastel y acuarela mediante pinceladas sueltas, en Bernal, Héctor, “La explicación a la Pintura del Impresionismo”, en *Nómadas*, 2012.

⁴ Alejandro Nava fue un pintor y grabador zacatecano que formó a varias generaciones de artistas en la técnica del grabado, siendo director del taller Julio Ruelas.

Travesía hacia la senda del arte

Fue en 1984 con tan sólo 23 años que decide viajar a la ciudad de México para incorporarse a los talleres que impartía la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP Xochimilco), perteneciente a la Universidad Autónoma de México (UNAM). Durante su estancia en la ENAP se introduce en el conocimiento de las artes plásticas mediante una formación teórica y formativa mediante la práctica del dibujo, la composición y el color. En dicha Institución desarrolló referencias generales para una visión de la creación artística mediante el dominio de la técnica del acrílico y sus variantes de manera profesional. Fue en este tiempo cuando Félix Cherit descubrió aspectos creativos que definirían su obra ulterior, pues comienza a crear sus primeras expresiones de arte erótico. Manifestaciones que fueron bloqueadas y censuradas -a decir de la artista- por su maestro Ignacio Salazar⁵, y la mantuvieron alejada del arte durante un determinado tiempo.

Estas creaciones fueron catalogadas por su mentor como expresiones del surrealismo abstracto. Fue en esta fase de su vida que se permite alejarse de las técnicas más estudiadas y practicadas en el mundo del arte, para abrirse un nuevo camino en el conocimiento de las texturas; técnicas totalmente inexploradas por ella.

Su corta estancia en la Ciudad de México culminó con el terremoto de 1985. La conmoción que impregnaba el ambiente en esos momentos, entre otros factores de índole familiar, la orilló a cambiar temporalmente de ciudad, arribando a la ciudad de Toluca en el Estado de México. Es en esta ciudad donde retoma la inspiración artística, creando aquí uno de sus trabajos más recordados que tituló “El sarape”, obra totalmente abstracta, con tonalidades de “rosa mexicano” que proyectaba la unión de dos mujeres de forma erótica, teniendo como mayor centro de atención una vulva en la zona donde se introduce la cabeza.

La obra fue trabajada sobre bastidor de madera, en técnica al acrílico con texturas de polvo de mármol. Dicho trabajo fue llevado a Alemania, donde fue extraviado años después y solo se cuenta con una fotografía. Con la pieza “El sarape” reafirma su postura feminista y su proyección creativa. Así es como cierra un ciclo importante en su vida, pero contando con las herramientas necesarias para ir consolidando un futuro prometedor en el arte (Ilustración 4).

⁵ El maestro Ignacio Salazar Arroyo conformó en 1975 el Primer Taller de Producción en Pintura en la ENAP-UNAM, con la idea de establecer en los estudiantes inicios formativos en el arte. Véase: <https://dgapa.unam.mx/index.php/semblanzas-anio-pun-2015/semblanzas-2013-pun-2015/4132013a12-salazar-arroyo-ignacio>




Ilustración 4: Sonia Félix, *El Sarape*, 1985, técnica mixta, 80 cm x 60 cm.
Colección particular. Fotografía: Sonia Félix Cherit.

Cabe mencionar que, al abandonar la Ciudad de México, también decidió dejar la ENAP para continuar con su formación creativa de manera independiente. En 1986 parte a Alemania donde tuvo una estancia de seis meses, lapso que le permitió desenvolverse en la sociedad alemana.

En su retorno a su ciudad natal, Sonia Félix Cherit se involucra como coordinadora cultural en colaboración con el arquitecto Álvaro Ortiz Pesquera, entonces director del Instituto Zacatecano de Cultura y Museo Francisco Goitia; siendo miembros importantes en la logística del primer “Festival Zacatecas en la cultura” inaugurado en 1987 durante la Semana Santa. Dicho proyecto de la “Semana Cultural” se hizo con la finalidad de divertir e inculcar a la sociedad zacatecana el aprecio por las distintas expresiones artísticas, nacionales e internacionales.

Factores como las carencias económicas, limitaban a un gran número de familias zacatecanas a tener la posibilidad de hacer turismo en temporada vacacional fuera del estado, por lo que el proyecto en cuestión ayudó para que se tuviera entretenimiento cultural gratuito dentro de la capital. En este sentido; dicha idea resultó ser un éxito, ya que actualmente sigue vigente como Festival Cultural Zacatecas.

Por lo anterior, se puede afirmar que Félix Cherit es una de las mujeres pioneras en la conformación de eventos culturales en Zacatecas. La artista comenta que en ese entonces el Instituto de Cultura no contaba con recursos suficientes para solventar dichos eventos. Afortunadamente, con el pasar de los años se fueron destinando más recursos a esta festividad. Al haber tenido esta importante experiencia en su ciudad natal, Félix planificó su regreso a Europa.



En ese mismo año, realiza su segundo viaje a Alemania con la finalidad de continuar proyectos laborales y prolongar su formación artística. Etapa donde logró obtener sus primeros trabajos ocasionales en este país, como profesora del idioma español, cuidadora de niños y adultos mayores. Artísticamente hablando, fue contratada en la empresa CC Marketing Frankfurt GmbH, de diseño publicitario de origen italiano. En este último, logra captar la atención de su director quien, al notar sus habilidades de dibujo, le ofrece formar parte del equipo del diseño publicitario.

Con esta nueva oportunidad de creatividad, emprendió esa aventura en la creación de diseños y la construcción de diversos paquetes para artículos del hogar, ropa, comestibles, así como bocetos para prendas de vestir. Los diseños en cuestión eran hechos de forma manual, pues aún no se contaba con las herramientas digitales.

La actividad publicitaria le demandó un estricto dominio del dibujo por sus cualidades visuales. Un logro más en su formación creativa y artística. Durante dos años, este tipo de actividades fueron las que estuvo realizando en tierras alemanas. Posiblemente también se dedicó a otras funciones ajenas al arte, pero sin duda, estas actividades propagandistas ayudaron a Félix Cherit a extender por mayor tiempo su estancia en el país europeo.

Posterior a ello, retorna a Zacatecas como directora de los museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, como la Pinacoteca Virreinal de Guadalupe y el Museo de los Carruajes. No obstante, en ese mismo tiempo el gobernador del estado Genaro Borrego Estrada, contacta a Félix Cherit para que colabore en la campaña del Programa Nacional de Solidaridad (PRONASOL), propuesto por el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari. Durante un año se dedicó de tiempo completo a ambas obligaciones, sin embargo, tuvo que interrumpir su continuidad en dichas actividades por problemas de salud.

Al normalizarse su situación de salud, hace su tercer viaje a Alemania con el objetivo de tramitar y obtener el certificado de Alemán para extranjeros, logrando obtener la visa de estancia y trabajo. En esta nueva estadía en Europa, dedicó muy poco tiempo a la creación del arte, puesto que sus actividades laborales estaban enfocadas y relacionadas exclusivamente al turismo. Durante esta época, la artista permaneció laborando en cuestiones turísticas durante nueve años, aprovechando para realizar varios viajes y dedicándose al arte solo en su tiempo libre.

Durante los años noventa, específicamente entre 1991 y 1992, la artista tiene su primer contacto visual con las obras plásticas de la artista Nikki de Saint Phalle, quedado encantada por sus mosaicos y sus gigantes esculturas de nanas, siendo una de las artistas junto con Antonio Gaudí que la inspiraron en futuras obras (Ilustraciones 5 y 6).



Ilustración 5: *Nana* de Niki de Saint Phalle, Centro Pompidou de Paris. Archivo digital.



Ilustración 6: *Casa Batlló* de Antonio Gaudi, Barcelona.
Archivo digital: www.admagazine.com

Fue hasta el año 2000, en Múnich, que retoma su camino artístico desarrollando su propia técnica a base de pigmentos naturales, texturas, cerámica, piedra, metal y madera, que iba desarrollando desde Frankfurt, Mainz y Offenbach.

Hay que resaltar que gran parte de su formación en Europa fue de manera autodidacta, pues de manera independiente trabajó y probó con sustancias que le

permitieron dominar y aplicar nuevos elementos en futuras obras. Fue con el uso constante del modelado que empezó a experimentar formas y volúmenes utilizando sus manos como herramientas; desarrollando un marcado gusto que conforma actualmente sus obras y murales (Ilustraciones 7 y 8).



Ilustración 7: Sonia Félix, *Venus*, 2008, cerámica, 55 x 30 cm.
Fotografía: Orlando Sebastián Escobedo García.



Ilustración 8: Obras de barro elaboradas a mano presentadas durante la exposición *Utensilios sin sexo*, abril 2013.
Fotografía del periódico La Jornada, Zacatecas.

En el año 2001, viajó a la ciudad de Ravena, Italia donde permaneció varios meses, siendo en este lugar donde nace su fascinación y admiración por el mosaico romano bizantino. Logrando inscribirse en el taller de la Cooperativa Mosaicisti Ravenna, donde estudió con el maestro Marco Santi la técnica del mosaico romano bizantino hasta dominarla a la perfección, siendo probablemente la única artista en el estado que la trabaja. Creando obra con dicha técnica (Ilustraciones 9 y 10).

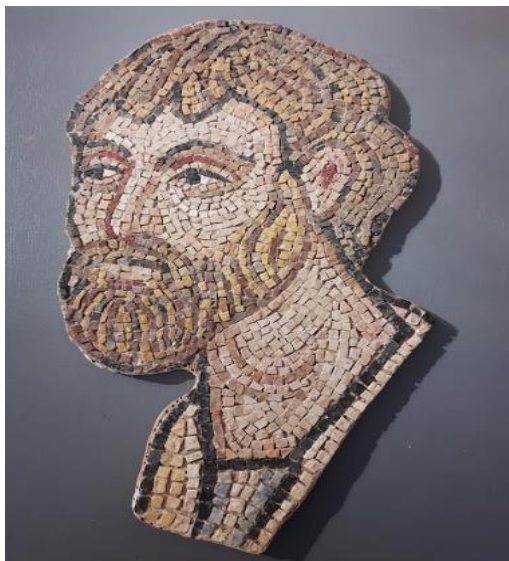


Ilustración 9: Sonia Félix Chérit, *San José*, 2001, mosaico romano bizantino, 38 x 22 cm.
Fotografía: Orlando Sebastián Escobedo García.



Ilustración 10: Sonia Félix Chérit, *La Sor y sus pensamientos*, 2011, técnica mixta, 80 x 80 cm. Archivo: Sonia Félix Chérit.

Su proceso creativo es reconocido y gana notoriedad cada vez más por la fusión de materiales y técnicas que logra presentarnos en una sola obra, llegando a formar incluso murales con una gran gama de colores y materiales.

El arte de los mosaicos en términos generales depende de su eficiencia para orientar los reflejos de miles de pequeños receptores. Después de colocar los paneles y que el diseño y los colores han sido elegidos, el mosaquista debe tomar en consideración la fuente natural de ventanas y fuentes artificiales como lámparas y velas. Con esa base, adapta cada tesela o pequeño cubo de cristal, mármol, concha o cerámica, en una superficie adherente girando algunos en una forma y otros en distintas maneras, para obtener un trémulo efecto luminoso⁶.

Anteriormente en su estancia en Mainz, se debe señalar, que la arista Félix Cherit fue aceptada como integrante de la asociación de arte joven Fördergemeinschaft Junge Kunst e.V. de Bad Honnef y creó réplicas de algunas obras famosas de artistas plásticos posmodernistas como Georgia y O’Keeffe y Tamara de Lempicka. El ambiente de la sociedad europea fascinó tanto a Félix Cherit, que llegó a un punto que ya se identificaba más con la cultura de aquellos terruños, pues en palabras de la artista: “Alemania es un país de lectores y artistas, leen muchísimo todo el tiempo, yo encantada con eso”.

Poco antes de volver a México de nueva cuenta, Félix Cherit organizó a sus cuarenta años “Mujeres y Diosas I” expuesta por primera vez en Oberaudorf, Alemania. En esta muestra, la artista representa la vida de las mujeres en la tierra hace miles de años, a la par que resalta las formas de sus diosas Venus y Afroditas. Gracias a la gran aceptación y el reconocimiento que trajo consigo dicha exposición, asegura que fue una gran etapa la estancia en aquellos países. Al culminar su larga estancia en Europa, y contando con un satisfactorio progreso como artista independiente, se encontraba lista para volver. A continuación, se hace muestra de variadas notas periodísticas alusivas a su obra durante su estancia en Europa (Ilustraciones 11-15):



Ilustración 11: Nota del periódico *Imagen* sobre mujeres y Diosas en Europa, 2004. Archivo Sonia Félix Cherit.

⁶ Fleming. *Arte, Música e ideas*, 1989, p. 80.



Ilustración 12: Nota periódico *Imagen* sobre *Mujeres y Diosas*, 10 de marzo de 2004. Archivo Sonia Félix Cherit.

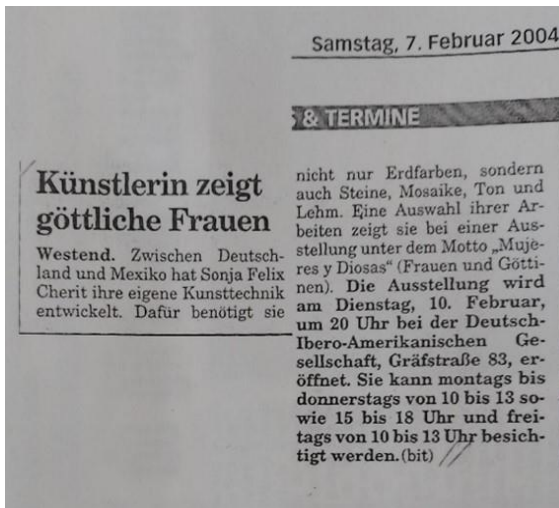


Ilustración 13: Nota de prensa alemana alusiva a la labor artística de Félix Cherit, 7 de febrero de 2004. Archivo Sonia Félix Cherit.

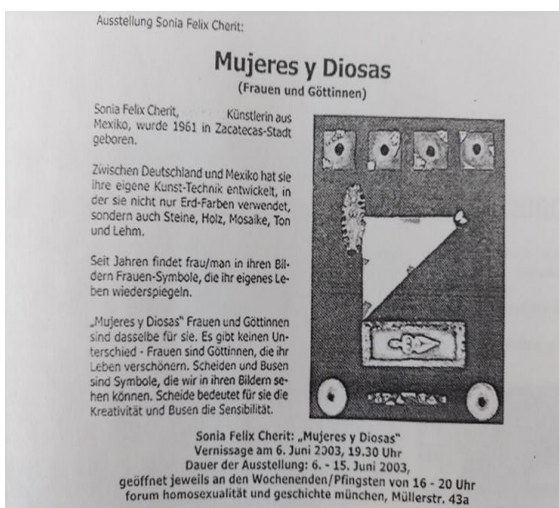


Ilustración 14: Nota de prensa alemana alusiva a la exposición "Mujeres y Diosas", 10 de marzo de 2004. Archivo Félix Cherit.



Ilustración 15: Breve artículo de Frauen Museum Wiesbaden sobre la obra plástica “Entre la Madre Tierra y las Mujeres”, 2013. Archivo Sonia Félix Chert.

Tornaviaje

Después de permanecer varios años en Europa, Sonia regresa a México a finales del año 2002, continuando su labor como artista y promotora cultural. A su llegada, prepara su primera exposición en México “Mujeres y Diosas 2” iniciando con ello una nueva etapa creativa entre exposiciones, talleres y difusión del arte y la cultura. A partir de entonces, ha realizado más de cincuenta exposiciones individuales y colectivas entre las que destacan también: (2014) Alfa Virginis (México), (2014) Retro Virginis (México), (2013) Entre la madre tierra y las mujeres (Alemania y Bélgica), (2013) Utensilios sin sexo (México y Alemania), (2007) Instalación “No más” (México), (2006) Reina de la Noche (México), (2005-2006) Madre Tierra (Alemania, Austria y Bélgica), (2004) Desierto-Raíces-Mujeres (México), (2003-2004) La exposición Mujeres y Diosas I y II (Alemania, Bélgica, México y República Dominicana) (Ilustraciones 16 – 19).

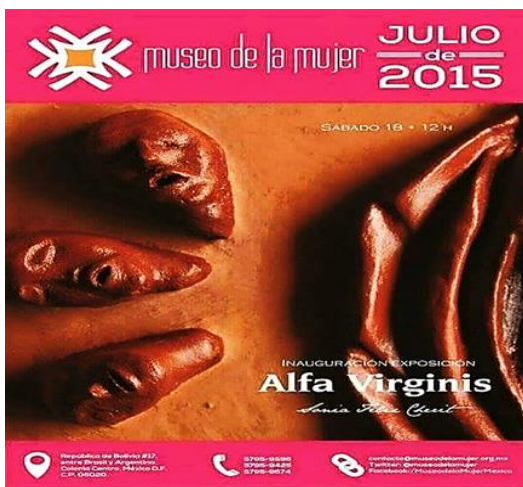


Ilustración 16: Cartel publicitario para la exposición “Alfa Virginis”, julio 2015. Archivo Sonia Félix Chert.



Ilustración 17: Sonia Felix Cherit presente en su exposición *Utensilios sin sexo*, abril 2013. Fotografía del periódico *La Jornada* Zacatecas.



Ilustración 18: Obra perteneciente a la exposición *Retro Virgins*, marzo 2017. Fotografía: periódico *El Sol de Zacatecas*.

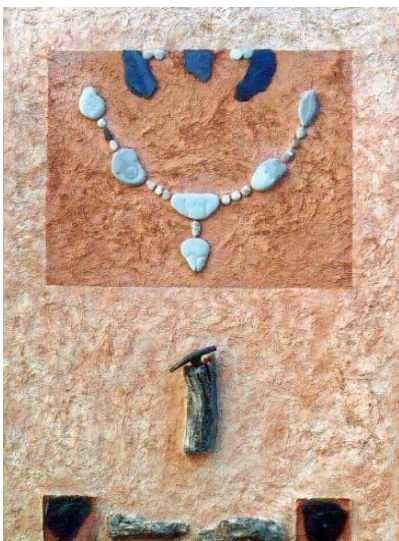



Ilustración 19: Sonia Felix Cherit, *Collar Munich*, 2001, 120 x 90 cm, técnica mixta, colección privada. Archivo: Sonia Felix Cherit.



Su consolidación artística fue desarrollándose con el tiempo, a partir de una postura como activista que fue plasmando en su quehacer artístico. A su regreso a México, Cherit hace conciencia de la gran problemática de violencia que aqueja a la mujer en el país, y se decanta por un activismo en favor de la vida digna de las mujeres alzando la voz en contra de los feminicidios que afectan a la sociedad actual. En este punto, se observa un cambio radical en su propuesta plástica, pues a través de diversas manifestaciones artísticas, trató y sigue tratando de concientizar a la sociedad del grave problema de la violencia que aflige a las mujeres día con día en el país.

De esta manera, Félix Cherit emprende nuevos proyectos a través de talleres para involucrar más a mujeres creadoras en variadas actividades, con el fin de que puedan conocer y perfeccionar técnicas artísticas, al mismo tiempo que se logren adaptar a nuevos espacios libres de violencia. La experiencia le permitió concientizar el empoderamiento social y visibilizar las necesidades y propuestas a través de la autoconfianza entre todas ellas.

Fue en el año 2007, que inicia con los talleres para jóvenes de bajos recursos económicos para que accedan a través del arte a un entorno social sin ser excluidos, en palabras de la artista: “trabajar de forma homogénea crea ambientes de armonía y entendimiento”. Es por ello, que se mantiene activa implementando talleres creativos de técnica libre y algunos más especializados en el arte urbano, como el muralismo y grafiti, apoyando el talento de jóvenes en su inclusión social.

Félix Cherit insiste que “existe gran talento artístico entre nuestros jóvenes”, pero que “lamentablemente no es valorado en nuestro estado”, pues es considerado todavía como una actividad negativa y perjudicial, como es el caso del grafiti. Aun así, logró gestionar espacios públicos que fueron adaptados para que sirvieran como lugares de expresión plástica entre grupos vulnerables. A partir de estos espacios de esparcimiento social “los jóvenes expresan su realidad y el deseo de cambio desviando su atención de las actividades ilícitas como el vandalismo y la drogadicción”. Sin duda, algunos de estos jóvenes con los que ella trabajó son actualmente universitarios o han emprendido algún negocio relacionado con sus habilidades artísticas. Aquí se hace presente nuevamente la personalidad multifacética de la artista a través de la construcción de entornos de paz en sectores marginados. De igual manera, ha colaborado con el alumnado de diversas instituciones educativas, en las cuales ha impartido talleres artísticos y charlas para inhibir la violencia de género (Ilustraciones 20-22).



Ilustración 20: Rescate de espacios públicos para el fomento artístico con graffiti, coordinado por Sonia Félix Cherit, 2017. Archivo Sonia Félix Cherit.



Ilustración 21: Félix Cherit impartiendo talleres artísticos en escuelas públicas de Zacatecas. 2019. Archivo Félix Cherit.



Ilustración 22: Sonia junto a estudiantes de secundaria con quienes ha trabajado, 2019. Archivo Sonia Félix Cherit.

En el año 2010, al celebrar el encuentro nacional feminista, Félix Cherit crea La Casa de Engracia, el primer espacio cultural independiente para mujeres creadoras en Zacatecas, con la finalidad de manifestar diversas problemáticas sociales por medio del arte. Con el tiempo se fueron incorporando hombres que apoyan y admiran la lucha social de la mujer. La artista la nombra Engracia como tributo a María Engracia González Villagrana, partera de tres generaciones de zacatecanos, quien llegó a vivir en este lugar (Ilustraciones 23-24).



Ilustración 23: Fachada de Casa de Engracia, situada en la calle Víctor Rosales 146 de la capital Zacatecana, diciembre de 2010. Archivo Casa de Engracia.



Ilustración 24: Corte del listón durante la inauguración de Casa de Engracia, 2010. Archivo Casa de Engracia.

Actualmente Casa de Engracia sigue activa de forma presencial y virtual, y poco a poco crece el número de seguidores e integrantes que son convocados por medio de redes sociales a ser partícipes en sus eventos. A continuación, se hará muestra de las variadas convocatorias abiertas al público, informes y otras actividades que ha realizado Casa de Engracia a través de los años y hasta nuestros días.



Ilustración 25: Cartel-invitación para la exposición *Mujeres Migrantes*. Archivo: Casa de Engracia.



Ilustración 26: Fotografía de Engracia, por quien lleva el nombre el centro cultural de la artista Sonia Félix Cherit, donde se resalta que se desempeñó como partera y brindó su apoyo a tres generaciones de zacatecanos, agosto - septiembre de 2022. Archivo Casa de Engracia.



Ilustración 27: Cartel del 10 aniversario de La Casa de Engracia, agosto de 2020. Archivo Casa de Engracia.



Ilustración 28: Cartel - invitación para la 4ta Vaginal, 2020. Archivo Casa de Engracia.



Ilustración 30: Nota de prensa Ecodiario, proyecto para promover espacios de participación entre adolescentes para que conozcan y ejerzan de manera plena sus derechos sexuales y reproductivos, coordinado por Sonia Chérit, 17 de junio de 2021. Archivo Sonia Félix Chérit.



Ilustración 29: “Mujer libro”, arte objeto para la 4ta Vaginal en 2020. Archivo Casa de Engracia.



Ilustración 31: Conferencia “Violencia de género en el arte y la cultura 25N”, noviembre 2021. Archivo Sonia Félix Chérit.



Ilustración 32: Cartel del programa de actividades llevadas a cabo por *Casa de Engracia* para el 8M. 8 de marzo del 2021. Archivo: Casa de Engracia.



Ilustración 33: Cartel-invitación para el Conversatorio *Pintoras entre el siglo XVII hasta el XXI*, 10 de marzo de 2021. Archivo: Casa de Engracia.



Ilustración 34: Cartel-invitación para el Conversatorio *Aurora Reyes primera muralista mexicana*, 17 de marzo de 2021. Archivo: Casa de Engracia.



Ilustración 35: Nota de prensa, periódico sin especificar, donde se anuncia la exposición multidisciplinaria de artistas zacatecanos y extranjeros en contra de la violencia en las instalaciones de Casa de Engracia. Archivo: Casa de Engracia.



Ilustración 36: Cartel de la presentación del libro *Arqueología en la Fábrica de Dulces la Esperanza* de Francisco Montoya Mar, 27 de enero 2020. Archivo: Casa de Engracia.

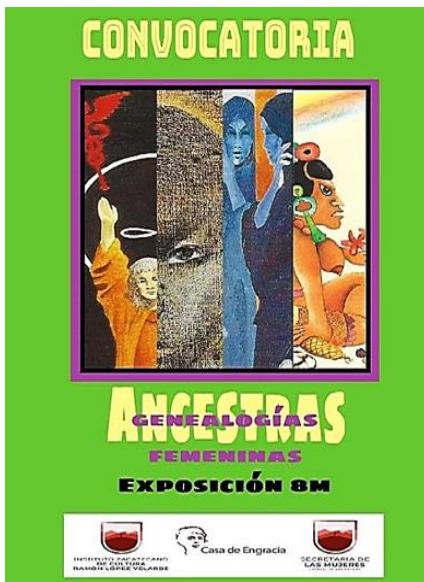



Ilustración 37: Cartel de la convocatoria para exposición internacional multidisciplinaria *Ancestras Genealogías Femeninas*, 17 de marzo del 2022. Archivo: Casa de Engracia.



Ilustración 38: Cartel - invitación al Conversatorio *Nuestras Ancestras* enmarcado en las actividades del 8M y *Homenaje a Francesca Gargallo*, actividades programadas por La Casa de Engracia, 2022. Archivo: Casa de Engracia.



En el 2012, se constituye la fundación Sonia Félix Cherit A. C. con el fin de ampliar el apoyar a jóvenes y mujeres de todo sector social. Sonia Félix Cherit se inicia como tallerista con el taller “Mujeres Creativas” en 2005, y hasta nuestros días sigue impartiendo una gran gama de talleres, cursos y diplomados para niños, jóvenes y adultos. Enfocándose en diversos temas como la migración, violencia de género, etc. utilizando en algunos técnicos como el grafiti, performance, instalación, arte objeto, video y fotografía.

Por dar un ejemplo de sus talleres con aspecto social, en el 2017, la artista imparte el taller llamado “Migraciones Múltiples” o “Arte Migrante” que se llevó a cabo en el museo Zacatecano, al que podrían participar cualquier persona interesada, sin límite de edad, enfocándose en las técnicas ya mencionadas. Como bien lo señala el nombre del taller, aquí Sonia Félix Cherit quiso abordar de forma artística, una vez más, un problema social que se ha incrementado en los últimos años en Zacatecas por falta de oportunidades laborales o por conflictos políticos.

La migración es un tema vigente que acompaña a otro tipo de problemas como la pobreza, la desigualdad social y la inseguridad; elementos que fueron representados en los productos artísticos elaborados en dicho taller. En “Arte Migrante” se utilizaron mayormente técnicas provenientes de otros países como Estados Unidos de Norteamérica y Europa. La temática migrante sigue siendo importante en las actividades creativas de nuestra artista, incluso se han realizado homenajes y nuevas exposiciones a fines en Casa de Engracia.

Entre 2017 y 2018, la artista a través del género mural continuó con proyectos para rescatar espacios públicos con el objetivo de contar con más lugares para esparcimiento en el estado. Los recursos fueron gestionados por su fundación llamada Sonia Félix Cherit Casa de Engracia en conjunto con la Legislatura del Estado, rescatando espacios marginados de las distintas colonias de la ciudad. Ejemplo de ello, es el mural “Mineralia” ubicado en la colonia Minera, un proyecto sobre el escudo de Zacatecas que contó con la participación de niños que aprendieron a trabajar la técnica del mosaico veneciano y el labrado de barro. “Tierra Colorada” en el Parque Antonio Pintor de la Colonia Francisco E, García, que representa una vista aérea abstracta de la ciudad de Zacatecas, fue elaborado por jóvenes de secundaria bajo la coordinación de la artista (Trópico de Cáncer, 2018).

Mural “Circuito Integral”, realizado dentro de las instalaciones de la Escuela Federal Uno J. Jesús González Ortega; en el centro de Zacatecas, representa la gran influencia de la tecnología y la computación en el mundo interconectado en el que vivimos. Mural “Eclipse Deportivo” ubicado en la cancha de la colonia Alma Obrera, en el, la artista integra los deportes más practicados en la zona, incluyendo el skate, el nombre “Eclipse” se debe a que coincidió su elaboración con un eclipse lunar. Por toda su contribución es considerada la primera muralista zacatecana por sus obras monumentales ya mencionadas, por “Terra” (Parque la Encantada 2009), “Siempre Vida” (UAZ 2008) (Antología de escritoras). Entre otros.



Ilustración 39: Sonia Félix Cherit, Mural *Siempre Vida*, 2008.
Fotografía: Orlando Sebastián Escobedo García..



Ilustración 40: Sonia Félix Cherit, Mural *Terra*, 2009. Fotografía: Orlando Sebastián Escobedo García.



Ilustración 41: Sonia Félix Cherit, Mural *Mineralia*, 2018. Fotografía: Orlando Sebastián Escobedo García.



Ilustración 42: Placa donde se muestran los nombres de los colaboradores que hicieron posible el mural *Mineralia*. Fotografía: Orlando Sebastián Escobedo García.



Ilustración 43: Alumnado visitando el mural *Mineralia*. Archivo: Sonia Félix Cherit.



Ilustración 44: Sonia Félix Cherit, Mural *Tierra colorada*, 2018. Archivo: periódico El Sol de Zacatecas.



Ilustración 45: Sonia Félix Cherit, Mural *Circuito Integral*, 2017. Fotografía: Orlando Sebastián Escobedo García.



Ilustración 46: Sonia Félix Cherit, Mural *Eclipse Deportivo*, 2017. Fotografía: Dra. Lidia Medina Lozano.



Ilustración 47: Placa donde se muestran los nombres de los colaboradores que hicieron posible el mural *Eclipse Deportivo*. Fotografía: Dra. Lidia Medina Lozano.

Su activismo se puede catalogar como multifacético, ya que la artista incluye y arropa a diferentes sectores sociales en la elaboración de su producción artística, no centrandolo solo en la labor creativa individual. Esto amerita que sea una artista digna de ser explorada en diferentes sentidos, en su inclusión, por ejemplo. Sonia también ha tenido colaboraciones importantes con docentes de la Licenciatura en Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas, para conmemorar personajes y hechos con relevancia histórica. Como fue el caso de la instalación “Vestidura de la Insurgencia, Leona la Espiona” dedicada a Leona Vicario (Conversatorio Leona Vicario, 2022) y realizada para el Centro Cultural España en México. Es de suma importancia mencionar como dato adicional, que Sonia Félix Cherit recibió la medalla Leona Vicario, Madre de la patria, en 2020, por su trabajo libre e independiente a favor de la no violencia, y por su activismo artístico vigente.

En Vestidura de la insurgencia, la artista realizó una minuciosa investigación literaria que la ayudaron a idear las diferentes piezas presentadas en la instalación. Aquí se resalta el arte objeto, conformado por símbolos característicos que representan la lucha y el espionaje realizada por Leona Vicario durante la independencia de México.

Durante el conversatorio dedicado a la instalación en cuestión, se contó con el análisis acertado de las Doctoras Lidia Medina Lozano y Sofia Gamboa Duarte, ambas Docentes de la Universidad Autónoma de Zacatecas especialistas en arte.



Ilustración 48: Sonia Félix, *Instalación Leona Vicario la espiona*, 2022, técnica mixta, 200 x 300 x 70 cm. Archivo Sonia Félix Cherit.

Durante la pandemia de COVID -19 la producción artística de Félix Cherit no se limitó. Elaborando dos murales en su propio hogar, “Zu Hause” y “El Vestido”. También durante las exposiciones virtuales de casa de engracia realizó instalación, arte objeto y obra de caballete, Continuando así con los proyectos programados de Casa de engracia. Sin duda alguna, vale la pena continuar con el registro de la obra plástica y el activismo social de una de las artistas zacatecanas más influyentes e importantes en la actualidad.



Ilustración 49: Sonia Félix Chérit, Mural *El Vestido*, técnica mixta en metlapil, mosaico de cristal y metal. 200 x 100 cm. Fotografía: Orlando Sebastián Escobedo García.



Ilustración 50: Sonia Félix Chérit, Mural *Zu Hause*, técnica mixta, metal y metlapil. Fotografía: Orlando Sebastián Escobedo García.



Plástica contemporánea en Zacatecas a partir del pincel de Gabriela Suárez del Real, 2010-2020

Aranza Stephanie Pérez Chávez¹
César Alejandro Almaraz Ramos²

Introducción

La artista Gabriela Suárez del Real ha pintado desde 2010 una serie de colecciones que le han generado una participación considerable en la plástica zacatecana. Su trabajo polifacético y dinámico; ha estudiado técnicas contemporáneas y antiguas, es especialista en arquitectura, joyería, cerámica, interiorismo y escultura, misma que aprendió en su estancia por Italia. Su contribución al arte ha sido especial, a partir de sus colecciones podemos hablar de un lenguaje autónomo y sensible, su obra proyecta sus actitudes y vivencias frente al tiempo.

Suárez del Real ha evolucionado y se ha ido integrando a las figuras vanguardista del estado. Sus proyectos han sido expuestos en el museo Francisco Goitia, Manuel Felguérez, Pedro Coronel y la Vinícola Campo Real; a la vez, sus pinturas han sido aceptadas en espacios nacionales como la Universidad de Durango, la galería Misrachi Collective de la Ciudad de México, Loft Galleria Puerto Vallarta y Veta gráfica, Arandas Jalisco, así mismo se ha admirado en sitios internacionales como Roma, Italia (exposición Colectiva, Galleria IL laboratorio), Casa Roja, Houston Texas, Jadite Galleria, Nueva York, entre otras.


El presente artículo abordará la plástica de la artista y su percepción pictórica. El objetivo es dar cuenta de su obra en el estado y reflexionar sobre su propuesta y distinción sobre los demás artistas. La pregunta guía en este espacio de investigación es ¿Qué hace de las manifestaciones de Gabriela Suárez del Real interesantes? Para la construcción de este tema se utilizarán fuentes bibliográficas sobre la plástica contemporánea y el expresionismo, asimismo, la utilización de fuentes orales y recursos fotográficos para generar una mejor perspectiva del trabajo de la artista.

¿Pintura Contemporánea?

El arte es aquello que ha resignifica lo que hemos sentido y percibido del escenario en donde vivimos. Con el paso del tiempo la pintura ha documentado sucesos importantes de cada una de las etapas de la historia. Los seres humanos han pasado por distintos movimientos y géneros artísticos a lo largo de los siglos; si bien las primeras manifestaciones artísticas comenzaron en la época de las cavernas, con el paso del tiempo se han ido a las galerías, museos, y espacios poco comunes

¹ Egresada de la Licenciatura en Historia, Unidad Académica de Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, eje de especialización en Historia del Arte con líneas de investigación en torno al Arte Contemporáneo.

² Egresado de la Licenciatura en Historia, Unidad Académica de Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, eje de especialización en Historia del Arte con líneas de investigación en torno al Arte Contemporáneo.



como las calles. Los artistas han experimentado con técnicas, colores, materias, formatos y texturas para lograr aquello que desean transmitir.

El arte es el reflejo y la abstracción del ser. “Es esa necesidad vital que nos conduce a imaginar otros mundos posibles en y desde el arte, no como una vitrina silenciosa, sino como una constante línea de acción e intervención política”.³ El arte es un espacio que alberga el vivir y sentir de una vida. La pintura es una de las seis bellas artes clásicas (la arquitectura, danza, escultura, música, pintura y literatura) que nos hace aprender sobre quiénes somos, es la expresión de quienes han sentido una emoción en su interior; pintar es una conexión con la energía del o la artista, es la sensibilidad en la pieza, con ella se viven situaciones, angustias, felicidades y tristezas. Pintar trasmite lo que el pintor o la pintora pasa por sus días. El arte nos ha ayudado a sanar.

El crítico Herschel Chipp⁴ concentra un apartado en donde consideró que el arte contemporáneo es la expresión de un concepto liberado del objeto, mismo que se ha disuelto y reinterpretado a través de signos libres de juicio; el espacio idealizado se ha convertido en uno ilusionista e interpretativo, trata a la pintura como algo autónomo y que no refiere a una realidad conocida. El especialista en arte contemporáneo Valeriano Bozal⁵ da opinión sobre la interpretación del concepto figura:

Como resultado del criterio seguido de la reunión interna con el espectador, quien tiene la facultad de hablar un idioma perteneciente a su tiempo, en este caso el contemporáneo, donde se han articulado la naturaleza y el ser interior del artista, resulta una carga de elementos que forman el placer visual en la pintura, es un espacio en donde la informalidad forma al objeto.

En la discusión historiográfica entra la postura de Raúl Henríquez⁶ situando a la plástica contemporánea como la posibilidad de crear y emplear medios expresivos puros, tanto para representar en forma abstracta la visión interior del artista, dar lugar al arte contemporáneo; el autor ha señalado que los artistas han tenido la dificultad de crear algo nuevo, y caen en una tendencia superficial y decorativa, por lo que sugiere cuidado con lo que se recrea y presenta al exterior. Aunado ello, Robert Henri⁷ sostiene que el arte varía del resultado de la conexión de las y los artistas con el medio que les rodea, poco a poco, las expresiones de quienes tratan con el arte contemporáneo se convierten en una respuesta social y espacial, el artista crea para su región o inspirada en ella.


³ Gutiérrez, María Laura, “Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos” en *Asparkia Investigación Feminista*, 2015, p. 66.

⁴ Chipp, Herschel B., “Nueva mirada: abstracto-impresionismo” en *Teorías del Arte Contemporáneo, Fuentes Artísticas*, 1995, p. 606.

⁵ Bozal, Valeriano, *El gusto*, 2008 pp. 119-120.

⁶ Henríquez, Raúl, *Arte contemporáneo, arquitectura y corrientes estilísticas en el arte moderno*, 2009, p. 31.

⁷ Henri, Robert, “Sobre la individualidad de las ideas en la libertad de expresión” en *Teorías del Arte Contemporáneo, Fuentes Artísticas*, 1995, pp. 6-7.



Retomando a Chipp,⁸ él ha considera que el arte no debe ser un capricho de las elites, al contrario, piensa que el éxito que nace de raíces profundas, de la base del espacio del artista, asimismo se obtiene su sustancia de las condiciones de la tierra de origen, y en su desarrollo muestran sin variación alguna e inevitable, el resultado de las condiciones. Es esta teoría se ha soñado que el artista debe estar en contacto con su espacio, generar un rumbo que desarrolle un arte para el individuo, sin temor, con fuerza y en vigor, apreciable y que provoque una reflexión.

Dentro de las opiniones situamos el pensar de Esther Acevedo,⁹ ella propone que la contemporaneidad, modernidad y posmodernidad no dejan de ser términos utilizados en una tendencia, un momento, o una corriente, hasta una pose. El arte de las últimas décadas del siglo XX ha sido el agotamiento y a la vez el surgimiento de nuevas líneas para el estudio contemporáneo. Jean Lyotard,¹⁰ dice que la pintura de esta época no tiene un camino a seguir, misma que ha llegado a la necesidad de repensar en que se vive y ver como esto toma una forma plástica.

Uno de los autores con los que hemos generado mayor acuerdo es Stefano Zuffi,¹¹ él escribió sobre las cualidades de esta etapa artística:

Representada por la búsqueda del conocimiento del yo interior y del análisis de las motivaciones conscientes e inconscientes del comportamiento humano. Opina que, el arte contemporáneo es una introspección en el trasfondo de la acción artista, es alejarse de las falsas esencias en el arte, además, cuestiona sus motivaciones. El experto localizó en el expresionismo la búsqueda y mayor conocimiento de sí mismo y en la posibilidad de expresar la complejidad del individuo mediante las formas nuevas: una sustancial abstracción emotiva, formada por manchas de color, de gestos violentos, con colores fuertes, de grandes fondos cromáticos, pone en manifiesto la búsqueda analógica entre la obra e individuo, entre objeto y sujeto. Cualidades que hemos localizado en la pintura de Gabriela Suárez del Real y que hemos tomado como guía teórica para situar su estilo y espacio artístico.

Gabriela, su tiempo y espacio

Las mujeres artistas desempeñaron un papel primordial en las nuevas formas de arte que surgieron a principios de la década de los setentas... desde ese momento las exponentes empezaron a intervenir directamente en las esperas políticas y sociales definidas por los hombres, articulando la frustración que les causaban las angustias y la dominación a las cuales estaban sometidas.¹²

Si bien, la artista estaba en un espacio ajeno a la pintura con el paso de las décadas las mujeres han aparecido en sitios culturales con una participación destacada. El arte ha sido y sigue siendo, uno de los elementos que busca la concienciación y la transformación social. Siguiendo con esta reflexión llegamos al hecho de que lo artístico implica una posición ideológica. En este sentido, las prácticas artísticas son

⁸ Chipp, Herschel B., *op. cit.*, p. 621.

⁹ Acevedo, Esther, *En tiempos de la posmodernidad*, 1989, p. 20.

¹⁰ Lyotard, Jean, "Un modelo para hablar" en *En tiempos de la posmodernidad*, 1989, p. 9.

¹¹ Zuffi, Stefano, *Expresionismo Abstracto*, 2005, p. 25.

¹² Reckitt, Helena, *Arte y feminismo*, 2005, p. 51.

además un espacio especialmente pertinente para hablar sobre cuestiones de género, el espacio de la mujer en el proyecto y en la comunidad y los problemas específicos que las afectan.¹³

A partir de estos dos postulados entendemos que el arte de Suárez del Real, como lo han mencionado las autoras, ha sido un espacio de protesta, ya sea frente a los moldes que la sociedad le ha impuesto; ella como artista se ha revelado ante la violencia de género mediante la creación de obras artísticas y exposición de su talento, otro caso, es el romper el molde como una mujer que se ha enfrentado a la sombra de su familia, siendo ella la que ha luchado por su profesionalismo y seguridad como artista. Gabriela, una pintora autónoma, es una artista que continuamente trabaja en su crecimiento personal:

Cuando participé en el taller Julio Ruelas un compañero me comentó que yo nunca iba a poder ser una artista exitosa, que si no veía como actuaba, cómo vestía, ellos hicieron un juicio a mi arte de manera peyorativa, yo era “la señora que pintaba”, “la arregladita”. Esto no fue un obstáculo, no caí en comentarios negativos, yo continúe con mi camino, trabaje, estudie, me conocí a mí misma, creí en mí.¹⁴

La confianza que ha suscitado la artista le ha abierto el camino como una figura importante para el arte en Zacatecas, Suárez del Real a través de su obra protesta contra la desigualdad de género, su expresión es un referente al crecimiento que ha tenido al continuar experimentado y confrontado su trabajo (Ilustración 1).



Ilustración 1: Estudio de la artista Gabriela Suárez del Real, 2023. Fotografía: César Alejandro Almaraz Ramos.

¹³ Martínez Abril, María, *El arte feminista como recurso para la transformación social*, 2020, p. 11.

¹⁴ Entrevista a la artista Gabriela Suárez del Real por Aranza Stephanie Pérez Chávez y César Alejandro Almaraz Ramos en su estudio-taller, ubicado en la capital de Zacatecas, febrero de 2023.

Otra clave que hemos localizamos en la expresión artística de Gabriela es la concientización que tiene sobre la pérdida, en el tiempo que ella ha vivido ha tenido tacto con el sentir de las demás personas que han estado a su alrededor de las cuales ha experimentado el fallecimiento de uno o varios seres queridos, ella ha confrontado el dolor de la ausencia, esto va de la mano con su obra en la que trata y expresa el dolor y la aflicción, con el objetivo de dar a entender al público que hay que valorar a quienes tenemos y qué estamos haciendo con nosotros mismos:

En mi pintura han estado representados los momentos en los que más mal o bien me he sentido, en mi obra se han puesto aquellos días en los que no he tenido ganas de ser quien soy; un día me dieron un premio con un título que no iba con lo que no estaba sintiendo, era muy ajeno para mí, era el premio A la vida y en aquel momento no era pertinente, sin embargo, a través de ello decidí ser positiva ayudar de cualquier forma, o lo que este a mi alcance a través de mi obra. Y no olvido cuando un día, y que ya había decidido esto, una espectadora se acercó y me dijo; ¡Gracias, Gaby no dejes de seguir lo que haces porque con ello, y al observar tus pinturas me he sentido mejor!¹⁵

Más allá de una vanguardia, su obra resulta ser un expresionismo que sitúa la experiencia, el conocimiento y las situaciones que las personas han pasado, ella es consciente y sensible a los sucesos que se viven actualmente, es un artista que plasma la expresión del ser. En el lenguaje artístico de la pintora podemos localizar, motivaciones y sincretismos a través del despojo de la forma y la figura.



Ilustración 2: *Ejercicio de Color en el estudio*, 2023.

Fotografía: César Alejandro Almaraz Ramos.

¹⁵ Entrevista a la artista Gabriela Suárez del Real por Aranza Stephanie Pérez Chávez y César Alejandro Almaraz Ramos en su estudio-taller, ubicado en la capital de Zacatecas, febrero de 2023.

El lenguaje de la artista

Color y técnica. “Maxwell, comparte que un espacio de color, ya sea en pintura o en cualquier formato, tiene que localizar los centros acromáticos para aportar una idea o un sistema visual que genere una comunicación sensible o acogedora al espectador”.¹⁶ Dicho autor nos ha ayudado a encontrar en la obra de Suárez del Real, un lenguaje entre el público y la artista. Con ayuda de tres herramientas para el análisis de la pintura daremos cuenta del trabajo de Gabriela.

Tono, referido a la onda dominante.¹⁷ Bajo el análisis del tono de las pinturas de la artista, si bien ella trabaja por colecciones, por lo regular se expresa a través de los colores cálidos en su trabajo, propone en su plástica emociones como la fuerza y la alegría, de las cuales va más allá de la mancha y la pincelada, para la artista generar un color es un acuerdo entre el esfuerzo y la práctica:

Para llegar a un color hay que llegar a esa iridiscencia,¹⁸ hubo un tiempo el que trabaje con el negro, en el que use pasteles, pero tenía que buscar algo que me ayudara a dominar e innovar mi pintura. Mi estudio es una cocina, aquí experimento, junto los materiales, mis cuadros son la prueba de como logro algo. La carga sentimental que yo he utilizado tiene que ir más allá de lo que veo, no solo en la pintura, hay que usar todo, una vez use botellas pulverizadas, laminados, barro, aluminio, metal...y yo como alguien que trabaja con el color me he topado con la necesidad de conocer, observar y contemplar; yo elevo lo que veo al grado de que se transforme en una emoción, ustedes pónganlo a prueba, utiliza una emoción y dale un color. No es echar por echar, es estudiar y conocer lo que haces¹⁹.



Ilustración 3: *Ejercicio de tono y escultura*, 2023.
Fotografía: César Alejandro Almaraz Ramos.

¹⁶ González Cuasante, José María, *El color de la pintura. Teoría de las mezclas cromáticas en su representación*, 2008, pp. 47-53.

¹⁷ *Ibidem*, p. 48.

¹⁸ Fenómeno óptico que refleja los colores del iris.

¹⁹ Entrevista a la artista Gabriela Suárez del Real por Aranza Stephanie Pérez Chávez y César Alejandro Almaraz Ramos en su estudio-taller, ubicado en la capital de Zacatecas, febrero de 2023.

Valor, “es la mayor o menor claridad con que es percibido o juzgado respecto a un blanco de referencia”.²⁰ Para la artista, la totalidad no es blanco, su obra y tonalidad sufre un mestizaje a detalle, es un referente a la experimentación con el color, Gabriela generó un mensaje entre el blanco en su forma más clara y armónica llevada a lo abstracción, la claridad es sinónimo de luz, en su obra encontramos esto como un recurso de atracción, si bien, el negro está presente en sus cuadros, los metálicos, los grises, y los azules representan un fuente de energía a la pintura. El valor que ella le da a luz es consciente:

El espectador cacha una emoción, yo trabajo con el color para que mi espacio se traslade, para eso utilizo yo el blanco, que en lo personal y se lo dije a un amigo artista, no es blanco es gris sometido a tres tonos, y eso habla de mí, ahí se cargan mis emociones y mi esfuerzo.²¹

Croma. Es el aporte puro al sistema visual. Dentro del expresionismo de la pintura de Gabriela, la pureza no solo se instala en los colores, sino en las texturas que logra a partir del *Action painting* (Ilustración 4).

No solo es lanzar pintura por lanzar, no es tirar latas en un lienzo, ni ir sin rumbo buscando objetos, mi trabajo es lo que me hace, yo busco lo mejor para hacerlo, los materiales de la calidad más alta, mis bastidores, mis brochas, la temperatura, yo cuido todo eso; me aconsejó alguna vez un gran amigo: Gabi, por la puerta de tu estudio nunca debe de salir una obra de la que te arrepientas de haberla hecho.²²



Ilustración 4: *Muestra de croma y textura*, 2023.
Fotografía: Gabriela Suárez Del Real.

²⁰ González Cuasante, José María, *op. cit.*, p. 49.

²¹ Entrevista a la artista Gabriela Suárez del Real por Aranza Stephanie Pérez Chávez y César Alejandro Almaraz Ramos en su estudio-taller, ubicado en la capital de Zacatecas, febrero de 2023.

²² Entrevista a la artista Gabriela Suárez del Real por Aranza Stephanie Pérez Chávez y César Alejandro Almaraz Ramos en su estudio-taller, ubicado en la capital de Zacatecas, febrero de 2023.

Su obra está sujeta a la pérdida y autonomía de la figura, su espacio no respeta el formato, pero si es consciente de lo que se espera. El cromatismo en su trabajo resulta ser una resistencia a lo figurativo. La pintora es testigo de lo que siente y vive, es una artista que a través de su obra protesta y cuestiona quiénes somos y a dónde vamos; siendo la luz el rumbo, en su plástica se descubre que la vida no tiene límites, mucho menos la creación.

Sensaciones en la pintura

Instinto del ser. Recordado lo que hemos revisado en páginas anteriores, nos hemos dado cuenta que la obra de Suárez del Real va sujeta a las características que el expresionismo dictaminó desde los años setenta en Nueva York, como un arte que solicita la introspección del artista sobre sí mismo (Ilustración 5). El expresionismo observado en Gabriela da rumbo a las sensaciones que ha trabajado en su carrera, no solo los sucesos que le rodea sino las situaciones que vivió (inseguridad, violencia y protesta) en su trabajo como artista. Consideramos que su trabajo evoluciona y va de forma segura, mismo que denota una madurez como artista:

Sabes, crear no es solamente tener una idea, insisto, mi expresión deber ir cargada de mi filosofía de vida, es saber cómo te proyectas y a dónde quieres llegar, he tenido años de prácticas, me costado, tu como artista tienes que generar tu escuela, tus fórmulas²³.



Ilustración 5: *Muestra e introspección*, 2023.
Fotografía: César Alejandro Almaraz Ramos.

²³ *Idem.*

Hans Sedlmayr²⁴ al trabajar con el expresionismo dedujo que el artista contemporáneo no debe hacer obras por quehacer, sino formular nuevas proposiciones y suscitar lo que el nuevo arte pretende hacer con la expresión, con su autonomía, definir el arte no es solo juntar técnicas y características, pues esta puede definir un rumbo o solo se puede contemplar, el espectador es esa persona que debe interesar o captar, el artista es quien nos comparte un poco de si en su obra:

Dejar huella no es fácil, para mí una influencia es ser una persona polifacética, es la que proyecta su actualidad en la pintura; ser espontáneo no se hace la noche a la mañana, transmitir, los artistas tenemos que experimentar, entrar a nuestro mundo y a la vez al mercado, queramos o no, uno tiene que entrar, conocer la cultura, las tradiciones, mis armas son mis ideas, mis experiencias, la forma en la que yo hago arte es la manera en la que observo la vida²⁵.


El interior de la artista, como lo es Gabriela, una expresionista que se ha sentido completa con su obra, pues ha evaluado su interior y se ha posicionado como una artista que trabaja con el ambiente que le rodea, entender su trabajo es contemplar la manera en la que los colores, las técnicas, los formatos y todo aquello con lo que ha trabajado, se transforman en una carga simbólica, es la representación del ver el arte, ver todo y estudiarlo (Ilustración 6).



Ilustración 6: Trabajo con laminado en oro, 2023. Fotografía: César Alejandro Almaraz Ramos.

²⁴ Sedlmayr, Hans, *La revolución del arte moderno*, 2008, p. 302.

²⁵ Entrevista a la artista Gabriela Suárez del Real por Aranza Stephanie Pérez Chávez y César Alejandro Almaraz Ramos en su estudio-taller, ubicado en la capital de Zacatecas, febrero de 2023.



Un elemento que se tiene hemos localizado como característica de Suárez del Real, es la pacificación que trabaja en su plástica, misma que comunica; para la artista el momento no tiene que ser algo ajeno para las personas, mucho menos para los artistas; en su pensar está el valorar el ahora, y poner este como medio de reflexión de lo que estamos haciendo en el momento y si este se disfruta o se aprovecha.

La pintora nos comparte, que a ella tiene necesidad de que las personas consuman lo que la vida nos da de manera positiva, pues en su percepción los individuos han perdido el interés por el esfuerzo, y esto ha alejado a las personas en especial a los jóvenes de su entorno:

Mi objetivo, es hacer de mi obra con una visión distinta de lo que pasamos hoy en día, te cuento: ayer fui a un taller de arte como invitada, en que se presentaron técnicas con relación a la pintura, y me percaté que había un público mayormente de la tercera edad, y me dije, en dónde están los jóvenes, en donde están las generaciones que van a heredar y consumir esto, no lo digo por mi sino por lo que el mundo nos da y no está siendo aprovechado, ya sea porque alguien tiene un problema o varios, o inseguridad, o demás situaciones que nos están alejando del arte.

Como hemos visto Gabriela va más allá de la mancha, o del trazo y el molde, su arte es una revelación frente a lo que la sociedad espere que piense, ella contempla y pinta con su interior y en continua reflexión, con el paso del tiempo se ha generado un dialogo con su espacio, es una precursora que no solo espera de las nuevas generaciones el dominio de algo sino la búsqueda continua del campo que nos rodea. Es una especialista en la expresión, vive un momento artístico en donde ella es protagonista.

La pintora ha desafiado los parámetros del movimiento expresionista abstracto, es una mujer que ha adaptado su obra a las necesidades de su ser y del espacio. El lenguaje de Gabriela es seguro, su técnica es profesional y no tiene conflicto para desempeñar su papel como artista, ella sitúa a las emociones, en su quehacer y encuentro con el arte.

Para una mayor percepción del trabajo de la artista utilizaremos una tabla en donde se podrán apreciar algunas de sus obras, aquí se refleja su minuciosidad con el detalle, las pinturas y otros objetos son una muestra de lo que hemos platicado y buscado soporte a través de las posturas de los y las expertas, aquí podemos analizar si los parámetros sobre la pintura expresionista y el color que han seguido.

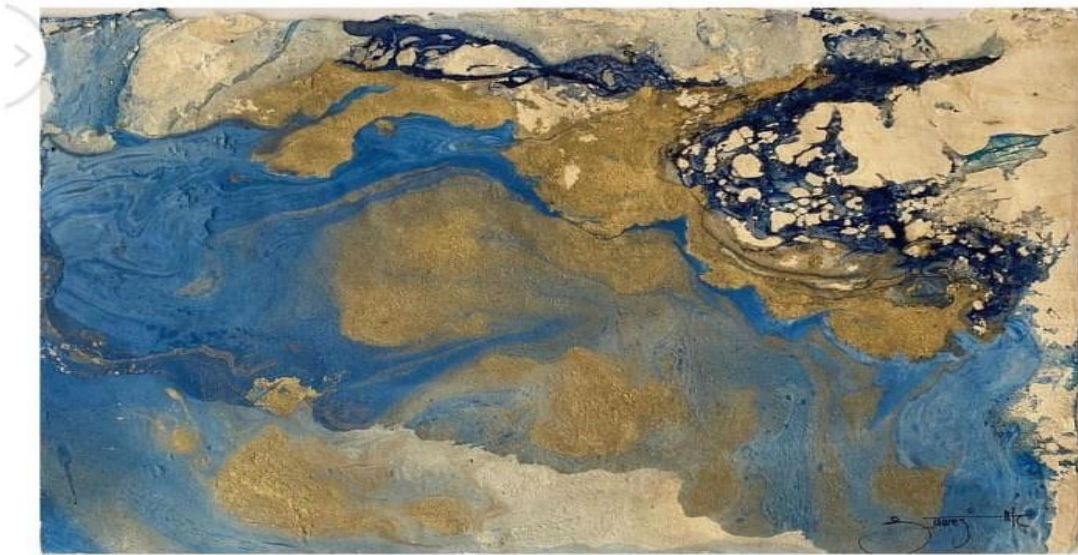


Ilustración 7: Gabriela Suárez del Real, *La voz del mar*, 2020, mixta sobre papel, 20 x 30 cm. Fotografía: Gabriela Suárez del Real.



Ilustración 8: Gabriela Suárez del Real, *Liberación de almas*, 2020, mixta sobre tela, 60 x 80 cm. Fotografía Gabriela Suárez del Real.



Ilustración 9: Gabriela Suárez del Real, *AKASHA Sustancia energética de la cual emana la vida*, diciembre 2021, hoja de oro, mixta sobre tela, 180 x 180 cm. Fotografía: Gabriela Suárez del Real.



Ilustración 10: Gabriela Suárez del Real, *Escultura dije*, noviembre 2022, joyería de autora, plata .925 con cerámica a alta temperatura, 10 cm. Fotografía: Gabriela Suárez del Real.



Ilustración 11: Gabriela Suárez del Real, *Morrigan y Enya*, julio 2020, metal esmaltado, 13 x 15 x 10 cm. Fotografía: Gabriela Suárez del Real.



Ilustración 12: Gabriela Suárez del Real, *Instante sagrado*, noviembre 2020, mixta sobre tela, 180 x 180 cm. Fotografía: Gabriela Suárez del Real.



Ilustración 13: Gabriela Suárez del Real, *Cosecha de Gratitud*, diciembre de 2022, acrílico sobre papel, 23 x 30 cm. Fotografía: Gabriela Suárez del Real.

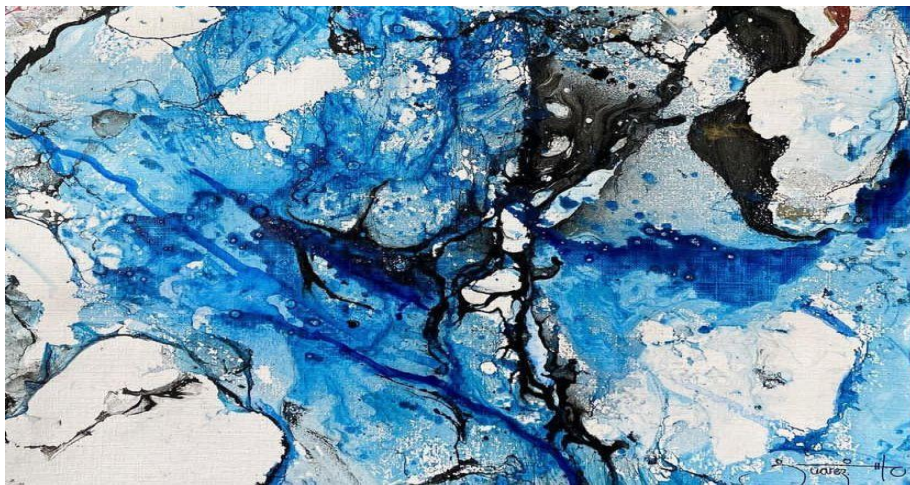


Ilustración 14: Gabriela Suárez del Real, *Lazos*, septiembre 2022, mixta sobre papel, 15 x 30 cm. Fotografía: Gabriela Suárez del Real.



Ilustración 15: *La artista y su estudio*, 2023.
Fotografía: César Alejandro Almaraz Ramos.

Conclusiones

Tras este camino podemos observar e identificar que el arte puede plasmarse de diferentes maneras, con sentimientos y expresiones imaginativas, es un lenguaje que te engancha y no te suelta, es la manera para identificarte y conocerte como ser humano y persona, va más allá de lo figurativo (Ilustración 15).

Suárez del Real crea un camino de interés para el espectador, a partir de los autores y las autoras que hemos consultado, así como el trabajo de campo que se realizó, vemos con certeza a las obras de la artista como únicas en su tipo, expresivas y de rescate histórico por medio de la manifestación de los sentires de una sociedad contemporánea que ha coadyubado con la abstracción, su plástica es una respuesta a su tiempo, la situación y la manera en la que ella observa la realidad, y distintas situaciones que ha pasado.

Ella forma un legado artístico que la coloca como las artistas destacas del expresionismo abstracto en Zacatecas. Su arte cumple con las variantes que la pintura contemporánea ha postulado, ella cuida el tono en su obra, sitúa de manera activa a los colores dominantes, usa el valor debido, maneja un croma de manera cordial, las tonalidades y la pureza de su trabajo actúan de manera complaciente y armónica al ojo humano.

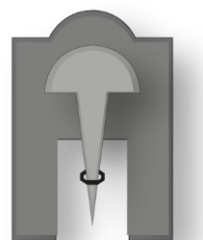
Gabriela ha situado en su arte una expresión multifacética, es la sintonía entre abstracción y forma, en sus pinceladas yace el mecanismo de su ser. Siendo un punto visual que nos lleva a poder conocer la luz y las ventanas del alma de su interior, su sello se ha pintado en un lienzo; cada mancha y cada cuadro guarda su lenguaje y visión, ella es una artista que ha sentido y liberado el momento que le ha causado una emoción en sí misma. Para ella no hay limitantes, los colores, las pinceladas, las figuras, y la el suceso.

La pintora crea arte con el ser. Como aporte final y en acuerdo con lo comentado por Elger,²⁶ pintar no es hacer geometría es conocer el elemento y su autonomía. Dejemos que el cuadro nos diga quién es y qué tiene, que el y las artistas no se cansen de impresionar a los espectadores y el público comience a dejar de observar y comience a contemplar el arte, sin juicio o tormento.

Invitamos al público que trabaja en arte y especial con este género a pacificar la manera en la que vivimos nuestros días, y valorar el momento en el que estamos, ver en las cosas pasión y agotar esa deuda con la creatividad, todos y todas somos capaces de ver más allá de donde estamos, en nosotros está abrir y cerrar aquella puerta llamada destino. Agradecemos de manera cordial el tiempo y espacio de la pintora Gabriela Suárez del Real, asimismo la confianza otorgada deseándole lo mejor.

Fuentes consultadas

- Acevedo, Esther, *En tiempos de la posmodernidad*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1989.
- Bozal, Valeriano, *El gusto*, Gráficas Rógar, España, 2008.
- Chipp, Herschel B, *Teorías del arte Contemporáneo, Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, España, 1995.
- Elger, Dietmar, *Arte Abstracto*, Taschen, España, 2005.
- González Cuasante, José María, *El color de la pintura. Teoría de las mezclas cromáticas en su representación*, Ediciones Turse, S. A., España, 2008.
- Gutiérrez, María Laura, "Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos" en *Asparkía Investigación Feminista*, no. 27, Universitat Jaume, España, 2015, pp. 65-78.
- Henriquez, Raul, *Arte Contemporáneo, arquitectura y corrientes estilísticas en el arte moderno*, Trillas, México, 2009.
- Martínez Abril, María, *El arte feminista como recurso para la transformación social*, Trabajo de titulación, Universidad de Valladolid, España, 2020.
- Reckitt, Helena, *Arte y feminismo*, Phaidon, Press Inc., EUA, 2005.
- Sedlmayr, Hans, *La Revolución del arte moderno*, Acantilado, España, 2008.
- Zuffi, Stefano, *Expresionismo Abstracto*, Traverssaira de Graccia, Italia, 2005.



²⁶ Elger, Dietmar, *Arte Abstracto*, 2005, p. 6.




Semblanzas

Efrén Montoya Ortega es Licenciado en Antropología con especialidad en Arqueología, por la Universidad Autónoma de Zacatecas; cuenta con una segunda licenciatura en Enseñanza del Idioma Inglés por parte de la Universidad de Cambridge; tiene una Especialidad en TICs para la Educación de la UAZ; Maestría en Tecnología Informática de la UAZ; Doctorado en Estudios Novohispanos de la UAZ. Ha sido Subdirector de Investigación Histórica en la Junta de Protección y Conservación de Monumentos y Zonas Típicas del Estado de Zacatecas, en donde elaboró y promovió declaratorias de protección sobre patrimonio edificado ante la Legislatura del Estado. Colaborador del Dr. Charles Trombold de la Universidad de Washington en St. Louis de los Estados Unidos en proyectos de investigación arqueológica, histórica y cultural desarrollados en el Estado de Zacatecas. Ha formado parte de consejos consultivos de la Asociación Iberoamericana del Patrimonio Funerario, así como de la Asociación de Patrimonio Industrial de México.

Elisa Guerrero Márquez es Licenciada en Historia, Maestra en Humanidades y Procesos Educativos y Doctora en Estudios Novohispanos por la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”. Ha laborado en los Proyectos de Investigación: Fototeca Centro INAH Zacatecas-Archivo del Registro Público de la Propiedad y En tierra ajena: la extranjería en el norte de la Nueva España, dentro del área de Historia en el Centro INAH Zacatecas (2009-2013). Fue auxiliar de investigación (2009-2018), profesora en la Universidad Autónoma de Durango, Campus Zacatecas (2013-2014). Ha publicado artículos sobre museos, arte y educación. Actualmente es profesora en la Escuela de Humanidades y Educación, así como en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Zacatecas.


Laura Antonia García Ruiz Esparza es estudiante de la licenciatura en Historia, por la Unidad Académica de Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Comenzó sus estudios en el año 2020 y ha participado en diversas actividades académicas dentro de la misma Universidad. Formó parte de la coordinación general del XLVI Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia, Zacatecas 2022. Ha participado como ponente en el XLIV ENEH, Zacatecas 2022 y en el XIII Café Historiográfico. Laboró mayormente en instituciones de la Universidad, como lo es, la Unidad Académica de Filosofía, Librería Universitaria, Preparatoria 1, Teatro Calderón y el Sindicato de Trabajadores de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Sus áreas de investigación son: Historia regional, historia de mujeres e historia del arte.



Irving Reyes Maldonado, estudiante de la Licenciatura en Historia de la UAZ con los ejes de Historia del Arte, Difusión e Investigación: Fue coordinador de los Conversatorios de Historia Fresnillense en conjunto con el Centro Cultural El Tunal de Fresnillo, Zacatecas. Ha sido ponente en congresos regionales y nacionales bajo las temáticas de análisis iconográficos de templos, en Fresnillo (Foros de Arte Arquitectura e Historia del Colectivo 450; 2019-2020), sobre arte e iconografía del convento de Guadalupe (UNAM San Antonio, 2020). Participó como ponente en el Encuentro Regional de Historia del sur de Zacatecas y Norte de Jalisco (CUNorte UdeG 2021), en el XLIV Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia en Zacatecas (2022) y en el X Encuentro Regional de Estudiantes de Historia Guanajuato 2023. Se dedica a la difusión artística bajo el seudónimo “vagodecatedral” en redes sociales.

Valeri Yarithzi Ramírez de la Cruz concluyó el eje en Difusión y Docencia de la Licenciatura en Historia por la UAZ. Gestora de la “I Jornada en Conmemoración por el día de la mujer” por la Secretaria de las Mujeres del Estado en conjunto con el Programa de Licenciatura en Historia, 2020. Organizadora del 44 Congreso Nacional de Estudiantes de Historia, una retrospectiva en la construcción histórica de México: la interdisciplinariedad como herramienta de la historia. Participó en documentación y catalogación del acervo Mercedes Oteyza, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez. En el área de investigación ha sido ponente en los congresos regionales bajo las temáticas de etnografía y confrontación de métodos de enseñanza, para la Universidad Autónoma de Chihuahua, con el artículo “Ella es la mera buena de todos nosotros: manifestaciones guadalupanas en Zacatecas”. Tallerista en Introducción al estudio etnográfico por el Licenciado Jesús Villalobos Rivera por la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Actualmente es docente de Historia y Formación Cívica y Ética en el Instituto Ana Sullivan de Zacatecas.


César Alejandro Almaraz Ramos es egresado de la Licenciatura en Historia por la UAZ con especialidad en docencia, investigación e historia del arte. Trabaja temas relacionados con la plástica contemporánea, la arquitectura y el arte regional. Diplomado en Historia del Arte Novohispano por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Fue ponente en el Congreso Internacional Ramón López Velarde Centenario 2021 con el tema “Lluvia eterna” Resonancias del poeta en la plástica contemporánea. En 2021 participó con la ponencia “A 300 años de su consagración: el templo del Colegio de Nuestra Señora.” En 2020 publicó los artículos: “Arquitectura minimalista en Zacatecas, 2000-2019”, en el libro Estudios Sobre Zacatecas. Arte, Cultura y Urbanismo y “Muñecas y muñecos artesanales”, revista Zacatecas Artesanal Subsecretaría de Desarrollo. Gestor de las I Jornadas en Conmemoración por el día de las mujeres, 2020, Secretaría de las Mujeres y Licenciatura en Historia UAZ. En 2019 fue coordinador del X Café Historiográfico, Dr. José Luis Raigoza Quiñonez, UAZ. Actualmente es docente y coordinador del Área de Cultura y Difusión en el Instituto Bilingüe Tesla.



Lizbeth García Esquivel, es estudiante de la Licenciatura en Historia, por la Unidad Académica de Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Desde su ingreso en 2019 a la máxima casa de estudios, sintió inclinación por los ejes de Historia del arte y el eje de acervos. Hizo un servicio colaborativo en el archivo municipal de Guadalupe con la investigación “Presidentes municipales 1821- 2022”. Formó parte de la coordinación del XII café Historiográfico. Participó en el XIX seminario de las artes con la conferencia “La crítica aplicada a la escultura: Venus negra”. Dirigió el proyecto “Aventuras por el universo. Siguiendo a Pedro Coronel” con el fin de fomentar el interés hacia el arte en los niños zacatecanos. Sus áreas de investigación son historia del arte, con tendencia hacia el arte contemporáneo, el romanticismo; historia de Asia occidental e historia social.

Carlos Eduardo Márquez de la Torre es egresado de la Licenciatura en Historia perteneciente a la Unidad Académica de Historia de la Universidad Autónoma de Zacatecas con el eje de especialización en Historia del arte con líneas de investigación en torno al arte contemporáneo. Como parte de su servicio social, participó en la clasificación y registro de catálogos de exposiciones de arte, pertenecientes a la biblioteca y centro documental “Mercedes de Oteyza” del Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez. Realizó la tesis titulada “Los murales de Osaka, un acercamiento histórico y hermenéutico” como medio de titulación.

Orlando Sebastián Escobedo García es egresado de la Licenciatura en Historia, Unidad Académica de Historia, de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Durante su estancia en la Institución, logró concluir y llevar a cabo interesantes proyectos dedicados a la difusión artística en Zacatecas capital, como la exposición "Conoce mi Arte" en el Teatro Calderón durante mayo de 2017, apoyando el talento artístico de jóvenes zacatecanos. Se desempeñó como profesor de Historia y materias afines en la Primaria Pedro Coronel en Guadalupe Zacatecas, donde creó, en conjunto con el alumnado, un pequeño acervo historiográfico con la ayuda de material donado de parte de la comunidad estudiantil, sus familias y sociedad. Fue colaborador en la difusión de las actividades realizadas por el "Festival de las aves" en 2019, coordinado por el Museo Natural de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Sus ejes de investigación están enfocados en la Historia del Arte y la Docencia.



Aranza Stephanie Pérez Chávez es originaria del estado de Zacatecas, egresada de la Licenciatura en Historia por la Benemérita Universidad Autónoma de Zacatecas con los ejes de Historia del arte y Difusión. Se ha dedicado durante trece años a la difusión de la cultura de México en compañía del Ballet Folclórico Gustavo Vaquera Contreras y seis años en la compañía de Casa de Cultura Sacromonte Flamenco, ha participado representando a México en Francia (UNESCO, París, Francia 2014), España (Teatro López Badajoz, España 2018). Participó como ponente en el Congreso llevado a cabo en la UDI Taller de investigación documental con el título “Decadencia de corridas de toros entre 2015 y 2018”, participó en el XLII Encuentro Nacional de Historia CUCHS 2019. Actualmente se dedica a la difusión artística y es auxiliar museográfica en la galería más antigua de Zacatecas “Irma Valerio Galerías”.





Estudios sobre Zacatecas ofrece una rica amalgama de información sobre temas poco estudiados en la capital de cantera y plata. Para dar secuencia al propósito iniciado con el primer número y continuar un segundo viaje, esta vez, comenzamos a partir de las investigaciones durante el período novohispano sobre el espacio urbano en el barrio de Chepinque de la ciudad de Zacatecas y la literatura de la escritora Sor María de Jesús de Ágreda en el arte novohispano del mismo Estado. Contiene también análisis sobre las representaciones pictóricas de la Virgen en el Museo de Guadalupe, Zacatecas, en la Capilla de Nápoles, a un costado del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y en el barrio González Ortega, en el centro histórico de la capital del Estado. Completan la presente colección los capítulos con análisis sobre artes visuales desarrolladas entre los siglos XX y XXI, de manera específica en torno a los murales de Osaka, ubicados en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, la visión estética de Pedro Coronel y estudios sobre la obra de las artistas plásticas Sonia Félix Cherit y Gabriela Suárez del Real.

