

Perspectiva histórica del arte I

Instituto de Artes

Área Académica de Artes Visuales



CONSEJO
EDITORIAL

Perspectiva histórica del arte I

Carmen Lorenzo Monterrubio
Coordinadora



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
Pachuca de Soto, Hidalgo, México
2016

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Humberto Augusto Veras Godoy
Rector

Adolfo Pontigo Loyola
Secretario General

Jorge Augusto del Castillo Tovar
Coordinador de la División de Extensión de la Cultura

Gonzálo Villegas de la Concha
Director del Instituto de Artes

Fondo Editorial

Alexandro Vizuet Ballesteros
Director de Ediciones y Publicaciones

Derechos reservados conforme a la ley.
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

Primera edición, 2016.

© Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

Abasolo 600, Col. Centro, Pachuca de Soto, Hidalgo, México, C.P. 42000

Correo electrónico: editor@uaeh.edu.mx

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta edición sin el consentimiento escrito de la UAEH.

ISBN:

Hecho en México / *Printed in Mexico*

Índice

Introducción	7
I. Un yugo arqueológico de Huapalcalco, consideraciones desde la perspectiva de las artes visuales	11
<i>Enriqueta M. Olgún</i>	
II. Los bienes dotales en los ajuares domésticos de Pachuca, siglo XVII	33
<i>Carmen Lorenzo Monterrubio</i>	
III. Recursos visuales en la evangelización del estado de Hidalgo	55
<i>Arturo Vergara Hernández</i>	
IV. Guerreros en la frontera, La visión de Guillermo Gómez-Peña y la pintura mural de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan.	71
<i>David Pérez-Becerra</i>	
V. San Juan Bautista: Tesoro del claustro de la Catedral de Tulancingo	83
<i>Ma. Esther Pacheco Medina</i>	

VI. Elegía por un patrimonio perdido. El artesanado de la capilla de la tercera orden, Tulancingo, Hgo.	103
<i>Antonio Lorenzo Monterrubio</i>	
<hr/>	
VII. La écfrasis en la música de Mario Lavista	131
<i>Carlos Lucio García Flores</i>	
<hr/>	
8. De músico a investigador histórico: una ruta sinuosa	141
<i>Irma Susana Carbajal Vaca</i>	
<hr/>	
9. Resultados del proyecto seguimiento de egresados de la Licenciatura en Música de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo	163
<i>Alumnos del décimo semestre de la Licenciatura en Música</i>	
<hr/>	
10. El teatro independiente en Pachuca	181
<i>Lourdes Pérez Cesari</i>	
<hr/>	

Introducción

Este libro surge como una necesidad de difundir los trabajos de investigación en torno al arte que realizan profesores y alumnos del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, además de aquellos de la Universidad de Guadalajara y del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.

El arte puede ser visto a través de múltiples miradas, como creación artística, representación histórica, propuesta de acción o denuncia social. *Temas de Arte en el estado de Hidalgo* busca dar a conocer la variedad de miradas en torno a estas manifestaciones y expresiones con una perspectiva histórica, tanto en el campo de las artes visuales como el de las artes escénicas.

Primeramente, Enriqueta M. Olguín analiza un yugo de Huapalcalco, Tulancingo, para ofrecer posibilidades de estudio visual, en cuanto a composición, materiales y herramientas de fabricación, con el fin de determinar los elementos técnicos de su producción y organización de trabajo. Con esto se intenta lograr nuevas interpretaciones a nivel arqueológico.

A partir de un estudio de cartas de dote, Carmen Lorenzo Monterrubio describe los bienes que llegaron a ser parte de la vida familiar y personal de la población de Pachuca durante el siglo xvii. Numerosos objetos fueron traídos vía marítima, tanto por el Atlántico como por el Pacífico, y se mezclaron con aquellos producidos en la Nueva España y en el actual territorio del estado de Hidalgo.

A su vez, Arturo Vergara Hernández hace un estudio de los recursos visuales que emplearon las principales órdenes regulares en la evangelización del estado de Hidalgo, como la arquitectura, la escultura y la pintura, en especial la pintura mural.

David Pérez Becerra expone la propuesta de Guillermo Gómez-Peña y la relación con la pintura mural del templo de Ixmiquilpan, estableciendo una conexión en torno al concepto de frontera y la búsqueda de recuperar la memoria y la identidad de grupos desplazados a partir de las imágenes.

El estudio de la escultura de San Juan Bautista, en la Catedral de Tulancingo, es tratado por Ma. Esther Pacheco Medina. Reforzar la fe a través del arte se ve claramente en la talla de esta escultura del siglo XVI, santo que fue considerado patrono de la ciudad de Tulancingo.

Antonio Lorenzo Monterrubio nos ofrece un estudio de la capilla de la Tercera Orden de San Francisco, que poseía uno de los mejores ejemplos novohispanos de arte mudéjar en su cubierta artesonada. Por desgracia, este inmueble ya no existe, por lo que este trabajo hace un importante llamado para la protección y conservación de nuestro patrimonio cultural.

En el campo de la música, Carlos Lucio García Flores se enfoca en la composición *Aura*, de Mario Lavista, basada en la novela del mismo nombre de Carlos Fuentes. La transposición de la literatura a la música resulta enriquecedora e interesante para el análisis del éfrasis musical.

Por su parte, Irma Susana Carbajal Vaca analiza la importancia de llevar a cabo estudios interdisciplinarios en el área de las artes y la incursión de la práctica artística en la investigación. Los programas educativos de música deberán replantearse el modelo de conservatorio para el estudio de las ciencias musicales.

En este mismo tenor, los alumnos del décimo semestre de música presentan los resultados obtenidos del proyecto de seguimiento de egresados de esta área académica del Instituto de Artes. Basados en una serie de indicadores, muestran la percepción de los egresados sobre su propio campo de estudio.

Por último, la coordinadora de la Licenciatura en Arte Dramático del Instituto de Artes, Lourdes Pérez Césari, hace una recopilación de las propuestas que ofrecen dos compañías de teatro independiente en la ciudad de Pachuca, como alternativa a este tipo de expresión artística.

Con estos diez trabajos, *Temas de arte en el estado de Hidalgo* no sólo reconoce la importancia de abrir nuevas formas de abordar la investigación en el campo de las artes, sino también de vincular el arte y su devenir histórico como una vía para entender nuestro presente. Toda producción artística deberá entonces entenderse como resultado de condiciones históricas específicas.

Estos trabajos fueron arbitrados por pares académicos, quienes privilegiaron la excelencia académica de cada una de las presentes investigaciones.

I. Un yugo arqueológico de Huapalcalco, consideraciones desde la perspectiva de las artes visuales

Enriqueta M. Olgún

UAEH/Instituto de Artes

Recientemente se buscaron en la Bodega de Arqueología del Museo Nacional de Antropología un yugo completo y dos fragmentos de un segundo yugo que en 1954 se obtuvieron en Huapalcalco, Tulancingo, Hidalgo. Sólo fue encontrado el yugo arqueológico completo ya descrito e interpretado en otros lugares.¹

El significado de los yugos

Los yugos arqueológicos, han sido llamados así porque son piezas escultóricas que tienen, generalmente, la forma prismática de una letra ‘U’, aunque hay yugos cerrados. Hasta ahora en el estado de Hidalgo no se han encontrado éstos últimos.

En términos generales, las dimensiones de los yugos permiten observar que poco les falta para inscribir la pieza en un cuadrado. En el caso del yugo completo

1 Enriqueta M. Olgún, “Descripciones de los yugos de Huapalcalco” e “Iconografía del Juego Ritual de Pelota en el yugo completo de Huapalcalco”, ambos en *Anales de Antropología*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 2014.

de Huapalcalco sus dimensiones son: largo máximo 39.10 cm; ancho máximo 36.50 cm; espesor máximo 10.10 cm. La escultura pesa, aproximadamente, 20 kg (la pieza no pudo pesarse en una báscula), y se ejecutó en una *brecha cloritizada*.² De este modo, el tamaño del yugo completo huapalcalqueño tiene las características generales que comparten todos los yugos, entre 45 cm de largo máximo y 30 cm de ancho máximo.³ Lo mismo ocurre con su peso, pues por lo regular los yugos pesan entre 20 y 25 kg,⁴ aunque Thomson⁵, afirmó que el peso de estas piezas fluctúa entre los 18 y los 22 kilogramos.

Los yugos pueden ser lisos o con una mínima modificación en sus bordes, o bien decorados con esgrafiados o en altorrelieve.

Hay motivos ornamentales de carácter estereotipado o muy particular. El yugo completo de Huapalcalco obedece a uno de esos estereotipos: es un yugo prototipo, llamado también yugo estándar, o bien un yugo sapo.⁶

Los yugos abiertos se han interpretado como representaciones en piedra de los cinturones protectores de los que utilizaban los jugadores de pelota. Quien

2 Geólogo Ricardo Sánchez, comunicación personal, 13 de mayo del 2013. Investigador de la Subdirección de Laboratorios y Apoyo Académico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

3 Enrique Palacios, “Los ‘Yugos’ y su simbolismo”, en *Memorias del XXVII Congreso Internacional de Americanistas*, t. 1, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1939, p. 516.

4 *ibídem*.

5 En Maekawa Mitsuru Kurosaki, *Estudio sobre los yugos. Análisis comparativo de los yugos y sus contextos en Mesoamérica, en especial los yugos de la Costa del Golfo de México*, Tesis de Maestría en Arqueología, Instituto Nacional de Antropología, Escuela Nacional de Antropología, México, 2006, p. 16.

6 Enrique Palacios, *op. cit.*, pp. 516, 519-520; Kidder, Mexican Stone Yokes, *Bulletin of the Fogg Art Museum*, The President and Fellows of Harvard College on behalf of Harvard Art Museum, Harvard, vol. 11, núm. 1, 1949, p. 4.

Bernal y Seuffet, 1970, p. 42; Proskouriakoff, 1971, p. 562; Scott, 1976, pp. 30, 38.

suscribe está de acuerdo con esta interpretación.

Había juegos de pelota que se practicaban sólo de manera lúdica,⁷ pero existían también los juegos de pelota ceremoniales, en los que los jugadores vencidos eran decapitados. Este sacrificio tenía una relación directa con el ciclo pluvial, con la fertilidad de la tierra y con la producción agrícola.⁸ Es por eso que el color de la roca en la que se esculpía el yugo era muy importante en la iconografía de los yugos en Mesoamérica.

Los contextos arqueológicos en los que algunos yugos que se han encontrado *in situ*, han sido de carácter funerario, pero esto no quiere decir que estas esculturas sólo funcionaran como ofrendas y que eran ajenos a otros ámbitos de la vida ceremonial.

Los yugos prehispánicos en las Artes Visuales

Es pertinente apuntar que el estudio de este yugo prehispánico, procedente del estado de Hidalgo y hasta ahora único ejemplar decorado en altorrelieve, del que se tenga noticia, ofrece una veta de investigación experimental para los estudiantes y profesores de las Artes Visuales que se dediquen a esculpir en piedra. Lo mismo se puede decir de otras piezas similares, procedentes de otros lugares.

Los aspectos que comprende tal investigación son varios:

- 1) El estudio y la elaboración de composiciones complejas, ya sea que se hayan plasmado en piezas prehispánicas, o que se termine planificando composiciones modernas dotadas de la misma complejidad.

7 Mercedes de la Garza y Ana Luisa Izquierdo, “El Ullamalitzli del siglo XVI”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 14, UNAM, México, 1980.

8 Enriqueta M. Olguín, “Iconografía del Juego Ritual de Pelota en el yugo completo de Huapalcalco”, 2014.

2) El ensayo de ese plan en las distintas rocas a partir de las cuales se elaboraron los escasos yugos hidalguenses hasta ahora conocidos.

3) El ensayo de distintas herramientas, de origen completamente natural, hechas a partir de distintas rocas; toda una variedad de maderas, endurecidas al fuego y sin endurecer para elaborar percutores, cinceles, cuñas, raspadores, etc.; huesos y astas; así como el empleo de diferentes arenas, pieles de animales y otros materiales con los que se propicien distintos acabados (mate, semi-mate, entre otros).

Uno de los objetivos de la indagación completa sugerida es lograr que los escultores modernos descubran los lenguajes de los distintos materiales pétreos, cuya diversidad y manejo dependen de sus características físicas y químicas propias y de las particularidades de las herramientas utilizadas en la elaboración de las obras y de sus respectivos acabados.

Otro objetivo consiste en que los modernos escultores descubran y establezcan una serie de datos técnicos que, a la postre, les sirvan a los arqueólogos para limitar y aclarar las interpretaciones que éstos últimos especialistas pudieran hacer sobre las fuentes de obtención de materias primas para esculpir, el proceso de elaboración y las herramientas empleadas durante su desarrollo.

Por supuesto que esta indagación necesariamente conduciría a definir perfectamente las técnicas y a averiguar cómo es que en varios yugos en los que el relieve se proyecta voluptuosamente en distintos niveles de profundidad, las aristas se redondearon adoptando distintos gradientes y suavizando las curvas de las formas orgánicas.⁹

9 Enrique Palacios, *op. cit.*, p. 523; Scott, “Los primeros ‘Yugos’ veracruzanos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XIII, núm. 46, México, 1976, p. 41.

La composición en el yugo completo de Huapalcalco

La composición que conforman los elementos esculpidos en el yugo completo de Huapalcalco resulta sumamente compleja y abstracta. A través de la concepción de un cuidadoso juego visual, con mucho movimiento, se lograron conjugar las formas de dos animales, de una figura antropomorfa y de otras dos más dotadas de sendas caras humanas que desde cierta perspectiva forman parte de igual número de cuerpos gatunos. Así se consiguió recrear distintas representaciones figurativas en los diferentes planos de la escultura. Los planos se pueden apreciar en la figura uno

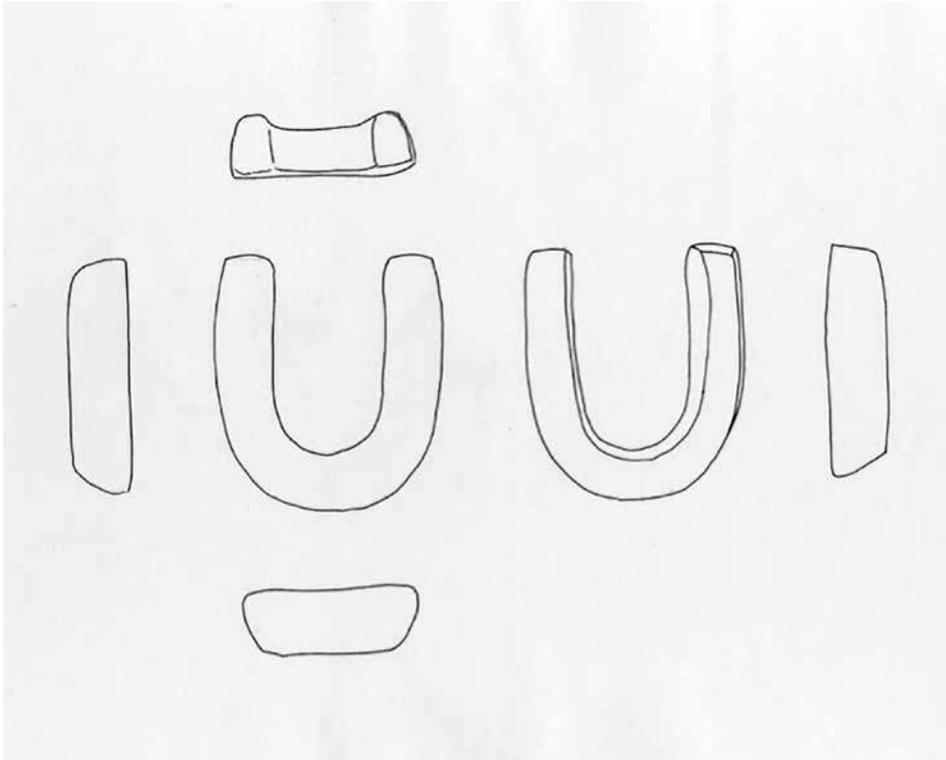
Esta complejidad sirvió para transmitir todo un conjunto de símbolos y de ideas relacionados con una parte importantísima de la cosmovisión de los distintos pueblos mesoamericanos que ocuparon el centro, sur sureste y la costa del Golfo de lo que hoy es el territorio mexicano: las relaciones entre el agua, el ciclo agrícola, la madre tierra y todas las deidades y animales implicados en dichas relaciones.

Vale destacar que no en todos los yugos se plasmó de modo tan integral la iconografía que se encuentra en el yugo completo de Huapalcalco. En esta pieza escultórica se observa la conjunción simbólica y la integración plástica de dos animales importantes en la iconografía prehispánica: el batracio y el felino, que en los yugos suelen sustituirse uno a otro,¹⁰ pero que en el caso de este yugo se

10 Enrique Palacios, *op cit.*, pp. 516, 522. Precisa que el ocelote mexicano es el tigre, y asume que la presencia del férido es una prueba de la falta de relación entre los yugos y el agua. Quien suscribe disiente de ambas opiniones, la primera de ellas ya ha sido expuesta en otro lugar (Enriqueta M. Olgún, “El Jaguar y el Puma, Iconografía por Resolver en la Escultura de Huapalcalco, Tulancingo, Hidalgo”, *VII Coloquio Internacional sobre Otopames*, Colegio Mexiquense, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Instituto Mexiquense de Cultura, Ayuntamiento de Zinacantepec, Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, Universidad Autónoma del Estado de

lograron reunir (que no combinarse), gracias a que se planificó con sumo cuidado la composición, la cual se desarrolla en espacios muy reducidos en distintos planos (Figura 1) y niveles de profundidad escultórica.

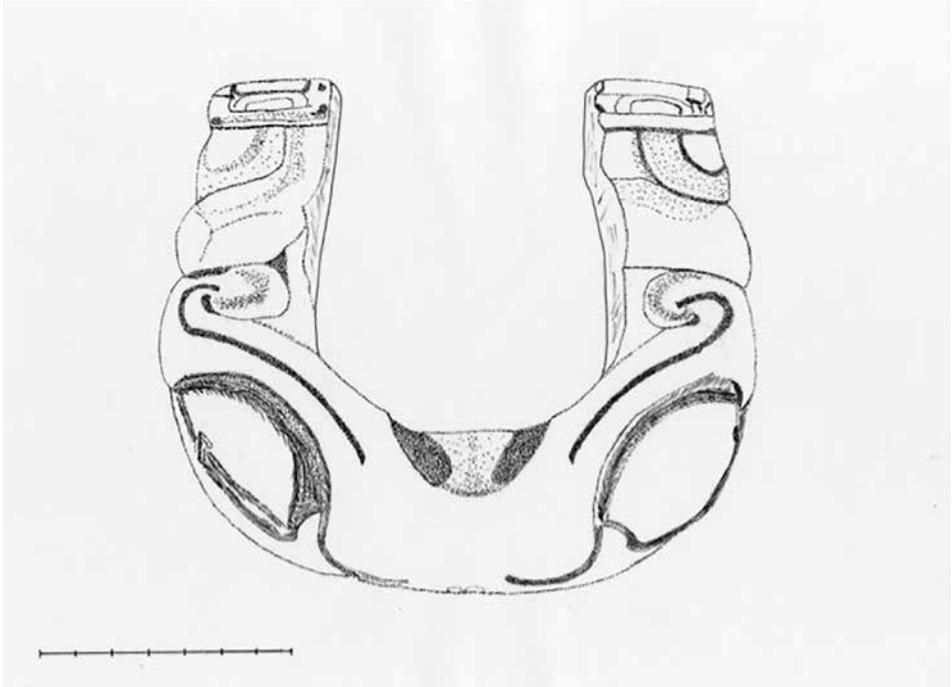
Figura 1. Esquema de los planos de un yugo.



(Dibujos: Arqloga. Enriqueta M. Olgúin, basado en Kurosaki 2006:47).

México, Universidad Autónoma de Querétaro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2005), y la segunda se expondrá cuando se hable sobre la iconografía de los yugos en otro lugar.

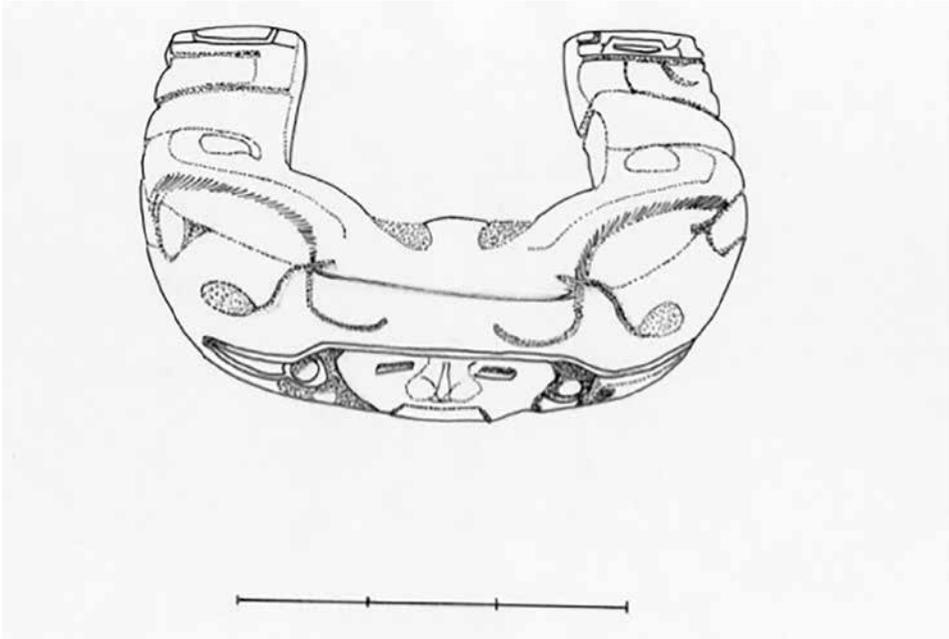
Figura. 2. Esquema del plano superior del yugo completo de Huapalcalco y del plano posterior del batracio (sapo) que se esculpió en el yugo.



Pueden observarse: 1) las glándulas paratoides; 2) las crestas craneales o crestas supraoculares y 3) la anchura interocular. (Dibujo: Arqloga. Enriqueta M. Olgún).

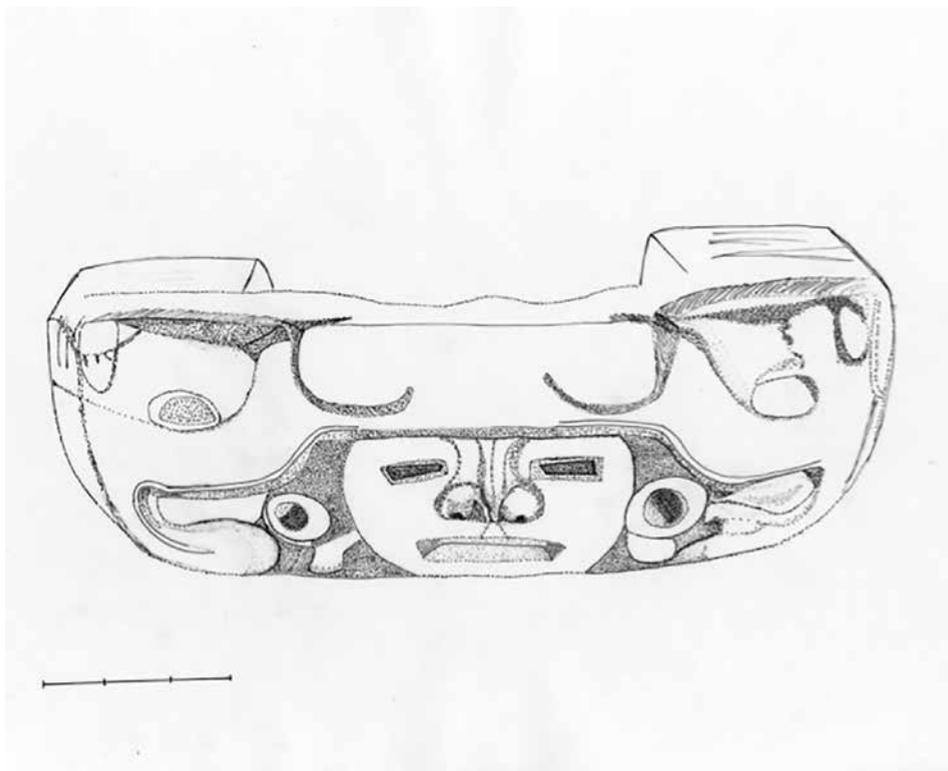
El plano frontal de la escultura representa el plano anterior de la bestezuela, dentro de cuyo círculo bucal hay un rostro humano (Figura 3); cuando el yugo se inclina entre 30° y 45° hacia atrás, utilizando una cuña, si se observa detenidamente el círculo bucal, pueden apreciarse cómo está integrado por dos hocicos gatunos vistos de perfil (Figura 4).

Figura 3. Esquema del plano basal y de los extremos de las ramas del yugo completo de Huapalcalco.



Así se observa el yugo cuando se coloca inclinado hacia atrás en un ángulo de 30°. (Dibujo: Arqloga. Enriqueta M. Olgún).

Figura. 4. Esquema del plano anterior externo del yugo completo de Huapalcalco.



Así se observa el yugo cuando se coloca inclinado hacia atrás en un ángulo de 45°. (Dibujo: Arqloga. Enriqueta M. Olguín).

Los efectos que causa la movilidad del ejemplar, sugieren que el objeto se exponía regularmente a un público, cuyas características faltan por averiguar. En cada brazo o rama del yugo se aprecian sendos jaguares, cuya forma masiva impide dudar de la identificación de esa especie felina (Figuras 5a, 5b). Las cabezas de los gatos, vistas de perfil, se dirigen hacia el plano frontal de la escultura.

Fig. 5a.

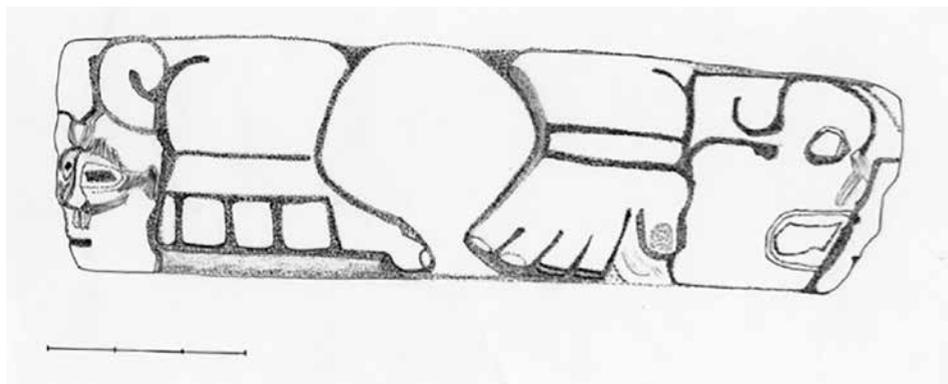
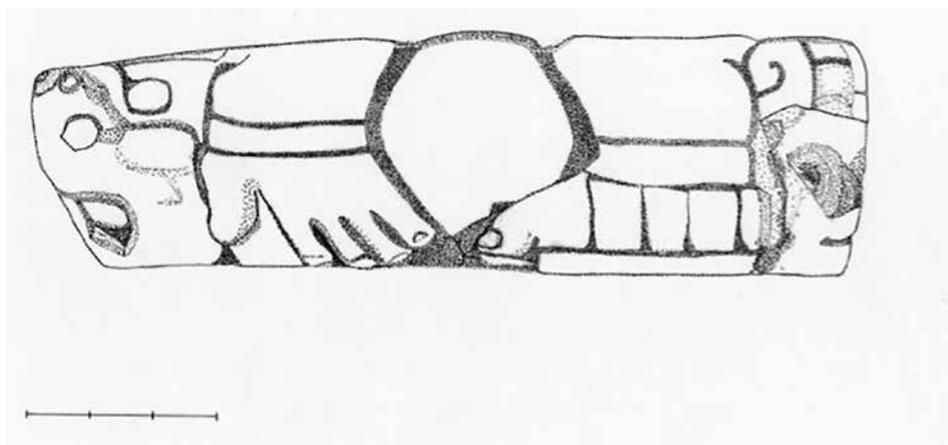


Fig. 5b.

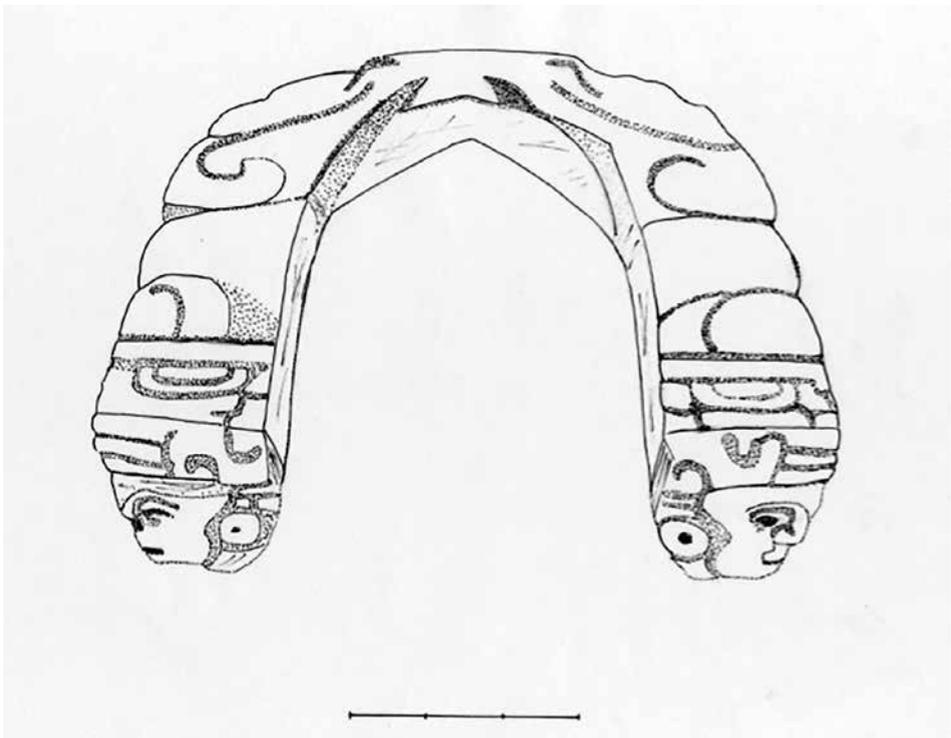


Esquema de los planos lateral derecho (Figura 5a) y lateral izquierdo (Figura 5b) del yugo completo de Huapalcalco. (Dibujos: Arqloga, Enriqueta M. Olguín).

En cada uno de los extremos de la pieza escultórica se formó un ángulo diedro sobre el que se plasmó una pequeña cabeza (Figuras 6 y 7a). Cada cabeza representa, hipotéticamente, la de un hombre sacrificado por decapitación. Cuando las ramas del yugo se observan desde los extremos en forma de ángulo diedro

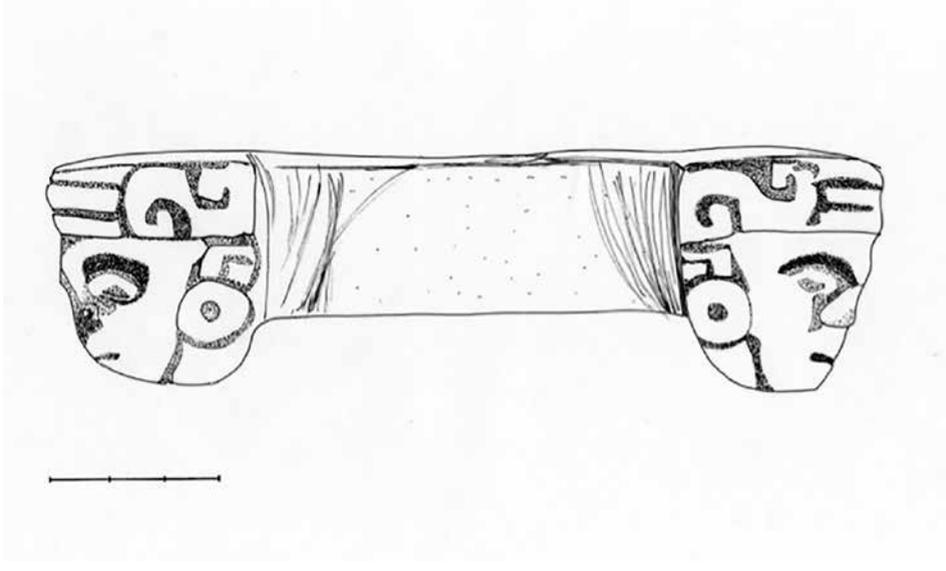
la visión cambia y el ojo humano percibe que en la composición se relacionan perfectamente el felino y las cabezas de los sacrificados en el juego de pelota. Cuando se observa cada lado del yugo, desde el plano posterior de la escultura y de manera que la vista comprenda una de las cabecitas plasmadas en uno de los ángulos diedros, puede pensarse que se contempla el cuerpo de un férido ataviado con una máscara humana o bien, un ser humano portando un disfraz gatuno (Figura. 7b), ¿se trata de un nahual?

Figura 6. Esquema de los planos superior y de los extremos de las ramas del yugo completo de Huapalcalco. (Dibujo: Arqloga. Enriqueta M. Olguín).



El arqueólogo César Lizardi¹¹ observó que las secciones de los extremos del yugo completo huapalcalqueño tienen la forma de un ángulo diedro saliente. Se entiende por ángulo diedro aquella figura formada por dos planos que se cortan.¹² En el caso de cada uno de los extremos de la pieza en cuestión hay que notar que cada ángulo diedro fue malogrado (Figuras 5a, 5b y 7a), pues la arista que debió marcar los planos, que conforman la citada figura, es inexistente en cada extremo.

Figura 7a. Esquema del plano posterior y de los extremos de las ramas del yugo completo de Huapalcalco.

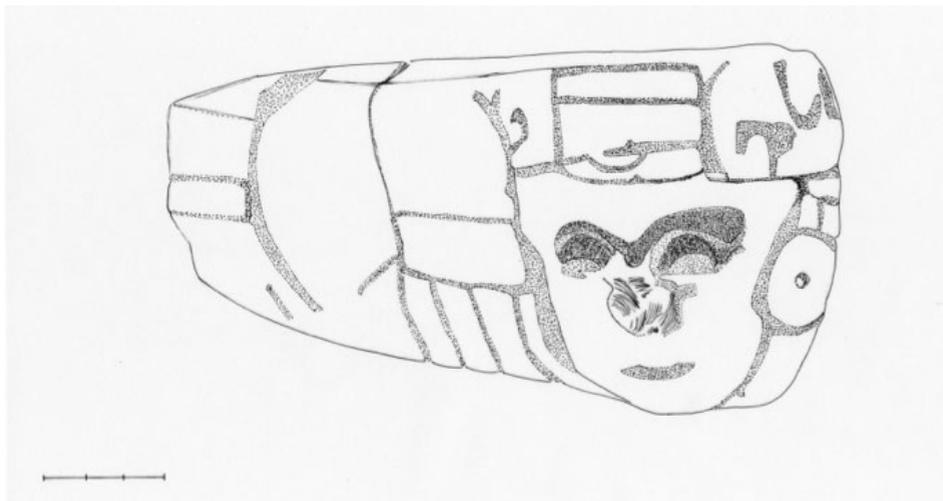


11 César Lizardi Ramos, “Arquitectura de Huapalcalco, Tulancingo”, *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, vol. 14, Parte 2, Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1956-1957, p. 115.

César Lizardi Ramos, *Arqueología del Valle de Tulancingo, Hidalgo*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Col. Raíces Hidalguenses, Pachuca, Hidalgo, México, p. 26.

12 Math Dictionary, “Ángulo diedro”, Edu 2000 America Inc., 1995-2007 [consultado el 19 de mayo del 2013] www.mathematicsdictionary.com/spanish/vmd/full/d/dihedralangle.htm

Figura 7b. Esquema del supuesto ángulo diedro y del plano lateral izquierdo del yugo completo de Huapalcalco.



En consecuencia, aunque en los extremos del yugo de Huapalcalco se intentó esculpir una cara humana, a la manera de las esculturas de El Tajín, el resultado fue que en el extremo de la rama derecha del yugo, se logró el perfil de una diminuta cabeza y, simultáneamente, la mitad de otra cabeza vista de frente. La cabeza vista de perfil, tiene el frontal muy convexo mientras que la nariz parece ser respingada (Figura 5a). En el extremo de la rama izquierda, aunque la habilidad del escultor logró dotar a la pequeña testa de una nariz que está completa, su tabique nasal tampoco se alineó con la arista del diedro correspondiente (Figuras 5b y 7a).

Se esperaba que las cabecitas humanas, que se esculpieron en cada ángulo diedro, fueran de rasgos muy similares, pero las deficiencias apuntadas dieron como resultado que el trabajo escultórico en cada una de ellas sea de distintas calidades.

Es posible que la hechura del yugo fuera el producto del trabajo de dos escultores, ¿cómo averiguar si esto es verdad?

Posiblemente atendiendo a la falta de simetría. Sin embargo, es probable que los experimentos de escultores modernos arrojen luz sobre éste particular y sobre el tiempo de trabajo que era necesario invertir en la elaboración de una de estas piezas, lo que a su vez permitiría plantear hipótesis de acuerdo a las cuales se calculara en cuánto tiempo se formaba un escultor prehispánico, lo que consecuentemente permitiría plantear hipótesis en torno a la organización social a la que puede atribuirse el o los artistas que crearon la pieza.

También existe la posibilidad de que alguno de los dos ángulos se reparara, como sucedió en yugos de otras procedencias,¹³ pero es un hecho que quien desee experimentar, deberá tener cuidado al trazar en la roca el ángulo diedro y luego esculpirlo, se ejecute o no un yugo.

No puede dejar de apuntarse que las mejores esculturas prehispánicas realizadas en ángulo diedro (incluyendo los yugos) se han encontrado en El Tajín, Veracruz.

Los materiales en que se hicieron las esculturas llamadas yugos

Desde el punto de vista iconográfico las rocas de color verde, como las nefritas y algunas rocas sedimentarias se emplearon mucho para elaborar esta clase de esculturas. En términos generales, Kurosaki¹⁴ (afirma que se utilizaron piedras de grano fino (como la serpentina) y de grano grueso (como el basalto); los materiales pueden ser de color azul, pardo, gris, negro y blanco.

13 Ignacio Bernal y Andy Seuffet, *Yugos de la Colección del Museo nacional de Antropología. Corpus Antiquitatum Americanesium Mexico*, T. IV, Union Academique Internacionale, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1970, p. 25.

14 Kurosaki, *op cit.*, pp. 29-30.

De modo que las rocas que se utilizaron durante la época prehispánica para esculpir yugos fueron: las dioritas, traquitas, riolitas, basaltos de grano muy fino y andesitas¹⁵

A esta lista habría que agregar el uso de algunos materiales pétreos sedimentarios, a veces de textura muy arenosa y sumamente deleznable, como se observó en un ejemplar roto del museo comunitario de Yahualica.¹⁶

De las rocas mencionadas, las andesitas,¹⁷ los basaltos (muy abundantes y de distintos granos),¹⁸ las riolitas (cuyo color varía entre gris y rojizo)¹⁹ y las traquitas²⁰, son rocas ígneas extrusivas.

Las dioritas son rocas ígneas intrusivas o plutónicas.²¹

Las nefritas, son rocas metamórficas y hay de dos tipos los jades y la jadeíta.²²

En el caso de la roca a partir de la cual se elaboró el yugo completo de Huapalcalco, se trata probablemente de una brecha cloritizada (Figura 8), es decir de una roca sedimentaria compuesta por muchos fragmentos angulosos de otras rocas, cementadas con una sustancia que contenía cloro.

15 Enrique Juan Palacios y Luis Orellana, *Los 'Yugos' y su simbolismo. Estudio analítico (Contribución al VI Congreso Mexicano de Historia con sede en Jalapa Veracruz. Septiembre de 1943). Ilustrado por Luis Orellana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1943, pp. 7, 16-17.

Bernal, Ignacio y Andy Seuffet, *op. cit.*, p. 6.

16 Olguín, en preparación.

17 Manuel Reyes Cortés y José Luis Lorenzo, *Relaciones petrográficas ente un grupo de Artefactos Líticos y su posible lugar de origen*, Colección Científica N. 94, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1980, p. 29.

18 *Ibidem.*

19 Reyes Cortés y José Luis Lorenzo, *op. cit.*, pp. 25-26.

20 Reyes Cortés y José Luis Lorenzo, *op. cit.*, p. 28.

21 Reyes Cortés y José Luis Lorenzo, *op. cit.*, p. 28.

22 Reyes Cortés y José Luis Lorenzo, *op. cit.*, pp. 34-35.

Figura 8a. Foto de la vista frontal y de parte del lateral derecho del yugo completo de Huapalcalco.



Figura 8b. Foto de la vista de la rama izquierda del yugo completo de Huapalcalco.



Fotos: Ricardo Alvarado Tapia

Un trabajo pendiente por realizar es la localización de los posibles yacimientos de los materiales pétreos, tarea en la que, si bien los geólogos deben intervenir, son los escultores quienes tienen la última palabra para juzgar en qué yacimiento se encuentran los materiales de tal o cual característica, así como sus ventajas y desventajas, en el momento de trabajarlas.

Es pertinente observar que la localización de las fuentes de estas materias primas es crucial para el trabajo arqueológico en términos de que sirven para buscar y encontrar rutas de intercambio de esos materiales cuando se le encuentra en lugares en los que geológicamente es imposible que se hayan producido.

Las herramientas prehispánicas

Cada una de las rocas mencionadas tiene distintos colores, texturas, grados de dureza, resistencia al impacto, pesos específicos y orígenes,²³ así que las herramientas de piedra con las que se elaboraron los distintos yugos debieron tener una textura, dureza y resistencia al impacto, mayores a las de cada materia prima.

Existe el trabajo de Antoinette Nelken,²⁴ sobre la elaboración de herramientas y técnicas prehispánicas hechas a partir de las rocas para elaborar objetos de piedra tales como metates y metlapiles, por una parte y tejolotes y molcajetes por otra. Este texto merecería tomarse como una base teórica para que los escultores modernos puedan realizar ensayos con las distintas rocas.

Otro texto a considerar para tener una idea sobre las herramientas de piedra es el de Constanza Vega,²⁵ donde figuran hachas, cinceles, gubias, y otras

23 Manuel Reyes Cortes y José Luis Lorenzo, *op. cit.*, p. 25.

24 Nelken, Terner Antoinette, *Los implementos de la molienda pre-hispánica: Ensayo metodológico*, Tesis de Maestría, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, México, 1968.

25 Constanza Vega, *Artefactos en piedra Pulida del México Prehispánico, Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1974-1975)*, Secretaría de Educación Pública, México, 1976.

herramientas de dicho material.

Sería importante e innovador que los escultores modernos experimentaran con las antiguas herramientas para crear esculturas en rocas como las mencionadas.

Conclusiones

El estudio e investigación sobre la escultura prehispánica en México, hechas por escultores repercutiría en diversos campos culturales de distintos tiempos y espacios.

La intervención de maestros y estudiantes de artes visuales sería de gran utilidad para ellos mismos y para la arqueología, además de cooperar con nuevas informaciones sobre las composiciones, el comportamiento de la materia prima y las herramientas prehispánicas utilizadas, limitarían las interpretaciones arqueológicas y enriquecerían elementos para interpretar la iconografía prehispánica, al tiempo que permitirían innovaciones en las formas de expresión modernas en la escultura.

Bibliografía

Bernal, Ignacio y Andy Seuffet, *Yugos de la Colección del Museo nacional de Antropología. Corpus Antiquitatum Americanesium Mexico*, T. IV, Union Academique Internationale, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1970.

Garza, Mercedes de la y Ana Luisa Izquierdo, “El Ullamalitzli del siglo XVI”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 14, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980, pp. 314-333.

Kidder, Mexican Stone Yokes, *Bulletin of the Fogg Art Museum*, The President

- and Fellows of Harvard College on behalf of Harvard Art Museum, vol. 11, núm. 1, Harvard, 1949, pp. 3-9.
- Kurosaki, Maekawa Mitsuru, *Estudio sobre los yugos. Análisis comparativo de los yugos y sus contextos en Mesoamérica, en especial los yugos de la Costa del Golfo de México*, Tesis de Maestría en Arqueología, Instituto Nacional de Antropología, Escuela Nacional de Antropología, México, 2006.
- Lizardi Ramos, César, “Arquitectura de Huapalcalco, Tulancingo”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, vol. 14, pp. 111-115, Parte 2, Ed. Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1956-1957.
- Lizardi Ramos, César, “Arqueología del Valle de Tulancingo”, Documento Mecanuscrito, núm. 421 (29/VII-VIII/58), 94 ff., Fondo César Lizardi Ramos, Archivo Técnico de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.²⁶
- Lizardi Ramos, César. *Arqueología del Valle de Tulancingo, Hidalgo*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, col. Raíces Hidalguenses, Pachuca, Hidalgo. México, (1968) 2000.²⁷
- Nelken, Turner Antoinette, Los implementos de la molienda pre-hispánica: Ensayo metodológico, Tesis de Maestría, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, México, 1968.

26 Nota: Fotocopia del mismo manuscrito inédito, se resguarda en la Biblioteca Peñafiel, Exconvento de San Francisco, Pachuca, Hidalgo México. 1968. El autor entregó el original a la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo en 1968 para su publicación, la que se realizó, de manera incompleta, en el año 2000. En el original hay correcciones hechas por el autor, quien afirma en la presentación que éste es un trabajo en el que se amplía el texto que se publicó en *Cuadernos Americanos*, en 1958.

27 Nota: es la versión incompleta de la obra de 1968.

Olguín, Enriqueta M., “El Jaguar y el Puma, Iconografía por Resolver en la Escultura de Huapalcalco, Tulancingo, Hidalgo”, *VII Coloquio Internacional sobre Otopames*, del 14 al 18 de noviembre del 2005, Colegio Mexiquense, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Instituto Mexiquense de Cultura, Ayuntamiento de Zinacantepec, Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma del Estado de México, Universidad Autónoma de Querétaro, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2005.

Olguín, Enriqueta M., “Descripciones de los yugos de Huapalcalco”, en *Anales de Antropología*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Olguín, Enriqueta M., “Iconografía del Juego Ritual de Pelota en el yugo completo de Huapalcalco”, entregado para su dictamen a *Anales de Antropología*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México (en proceso), 2014.

Palacios, Enrique Juan, “Los ‘Yugos’ y su simbolismo”, en *Memorias del xxvii Congreso Internacional de Americanistas*, pp. 509-546, T. I, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1939.

Palacios, Enrique Juan y Orellana, Luis, *Los ‘Yugos’ y su simbolismo. Estudio analítico (Contribución al VI Congreso Mexicano de Historia con sede en Jalapa Veracruz. Septiembre de 1943). Ilustrado por Luis Orellana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1943.

Proskouriakoff, “Classic Art of Central Veracruz”, *Handbook on Middle American Indians*, Henry Wauchope, University of Texas Press, Austin, vol.11, 1971, pp. 558-572.

Reyes Cortes, Manuel y Lorenzo, José Luis, Relaciones petrográficas ente un grupo de Artefactos Líticos y su posible lugar de origen, Colección Científica núm. 94, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1980.

Scott. “Los primeros ‘Yugos’ veracruzanos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XIII, N. 46, México, 1976, pp. 25-40.

Vega Sosa, Constanza, *Artefactos en piedra Pulida del México Prehispánico*, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1974-1975)*, Secretaría de Educación Pública, México, 1976.

II. Los bienes dotales en lo ajuares domésticos de Pachuca, siglo XVII

Carmen Lorenzo Monterrubio

UAEH/Instituto de Artes

La dote

La dote se define como los bienes que la familia de la mujer aportaba a las “cargas del matrimonio”,¹ mientras que el marido fungía como administrador de ellos. El derecho romano creó una serie de leyes para vivir con justicia en sociedad, y el hombre estaba obligado a cumplir ciertas obligaciones. El matrimonio romano no exigía solemnidades de forma ni intervención alguna civil o religiosa, sin embargo, los cónyuges debían redactar un escrito (*tabulae instrumentum dotale*) donde se constara la dote de la mujer.

La dote estaba constituida por la herencia que los padres (“legítima paterna y materna” o “hijuela de partición”)² daban a las hijas y “no una donación graciosa

1 Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Las cargas del matrimonio. Dotes y vida familiar en la Nueva España”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru y Cecilia Rabell Romero (coordinadoras), *Familia y vida privada en la historia de Iberoamérica*, El Colegio de México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México, 1996, p. 207.

2 “Hijuela: Documento donde se reseñan los bienes que tocan en una partición a uno de los partícipes en el caudal que dejó el difunto”, Gustavo Curiel, “Glosario de términos de arte y

de los padres”.³ Con frecuencia, los matrimonios se efectuaban una vez muerto el padre y repartida la herencia y, por lo tanto, la dote. En testamentos es común observar que los padres no dejan desamparadas a sus hijas otorgándoles una dote, ya sea para casarse o para ingresar al convento. Era común que en algunos casos se sumaran a la dote otras cantidades ofrecidas por las cofradías o personas ajenas a la familia, pero vinculadas por lazos afectivos.

En la Nueva España la dote tuvo arraigo en los estratos altos de la sociedad y en la nobleza indígena,⁴ por lo general, era una costumbre adoptada por el segmento español o españolizado de la población.

La cantidad dada en dote variaba según la condición económica de la familia y el número de hijas que se debían dotar, siempre y cuando no afectara el patrimonio familiar. “La dote detraía del patrimonio familiar una serie de bienes difícilmente recuperables, de modo que una sucesión de casamientos podía dar al traste con las economías nobiliarias, siempre deficitarias, al propiciar un endeudamiento creciente y debilitar de manera irreversible el caudal de bienes libres”.⁵ Por lo general, en casos de familias pudientes, no se dotaba a más de dos o tres hijas.

legislación de los siglos XVII y XVIII”, en Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel. *Juan Correa. Su Vida y su Obra*, Cuerpo de Documentos, Tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1991, p. 288.

3 Javier Sanchiz, “La nobleza y sus vínculos familiares”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigido por Pilar Gonzalbo Aizpuru, Tomo II, *La ciudad barroca*, coordinado por Antonio Rubial García, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 351.

4 Ver Margarita Menegus, “La nobleza indígena en la Nueva España: circunstancias, costumbres y actitudes”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigido por Pilar Gonzalbo Aizpuru, Tomo I, *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España* coordinado por Pablo Escalante Gonzalbo, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 517.

5 Javier Sanchiz se refiere a que entre la nobleza del siglo XVII “la existencia de una buena dote podía acelerar los matrimonios de los segundones”, ya que los hijos primerizos varones defendían el mayorazgo y retrasaban su matrimonio, al mismo tiempo que se impedía dotar a las hijas por la ausencia de bienes libres. Javier Sanchiz, *op. cit.*, pp. 351, 360.

En la ciudad de México, “la hija de un comerciante adinerado podía recibir una dote de más de 10,000 pesos”, y entre la nobleza llegaban hasta trescientos mil pesos. Por su parte, Antonio Rubial menciona que en la ciudad de México las dotes entre la aristocracia llegaban a sobrepasar los cinco mil pesos, mientras que los grupos de estratos medios dotaban a sus hijas con no más de quinientos pesos,⁶ mientras que en las ciudades de provincia, como Pachuca, las dotes no eran muy cuantiosas ya que la mayoría se ubican entre doscientos y dos mil pesos.

Por ejemplo, la dote dada a la hija de los caciques y principales del pueblo de Xocotitlan llegó a cuatro mil quinientos pesos en 1680, “cantidad extraordinaria de dinero si tomamos como referencia la dote dada por las mujeres españolas para ingresar a un convento de monjas, que era de 3,000 pesos, o el salario anual de un corregidor en esa época, 300 o 400 pesos”.⁷

Sólo en tres casos, las dotes en Pachuca sobrepasaron al resto con varios miles de pesos, que son:

- 1) En 1604 una de veinticinco pesos, que Francisca Velázquez de Salazar le entregó a su hija Clara de Rivadeneira y a su esposo Jerónimo López de Peralta, de los cuales diez mil pesos se obligó a pagarle en tres años.⁸
- 2) En 1633 doña Micaela de Villela, viuda de Juan de Sabugal, quien fuera vecino y minero de estas minas, ofreció en dote la cantidad de veintidós mil

6 Antonio Rubial G., “La sociedad novohispana de la ciudad de México”, en *La muy noble y leal ciudad de México II*, Ensayos sobre la ciudad de México, Isabel Tovar de Arechederra y Magdalena Mas (compilación), Departamento del Distrito Federal, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Iberoamericana, A. C., México, 1994, pp. 78, 81.

7 Margarita Menegus, *op. cit.*, pp. 517-518.

8 Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Hidalgo (en adelante AHPJEH), Pachuca Protocolos, Escribano Juan Núñez Morquecho, Clasificación: EN. 33, NC. 12, NP. 170, C. 22, 1604.

ciento cincuenta y un pesos de oro común a su hija doncella María de Sabugal y Villela y a su yerno José de Arrieta Espinaredo. A esta cantidad se sumó la donación de diez mil pesos que hizo el capitán Juan de Arrieta a su sobrino, “en quien ha de permanecer la nobleza de su casa”,⁹ con la consabida condición de que dejara descendencia legítima.

3) En 1686 se dio la dote más cuantiosa de treinta y ocho mil ochocientos cuarenta y dos pesos, ofrecida por el capitán Francisco Flores de Sierra, vecino de las Minas de Pachuca, a su hija María Teresa Flores de Acevedo y Guzmán y a su afortunado yerno, Martín Luzón y Ahumada, natural de Sevilla. Esta dote contenía, además de numerosos bienes, tres haciendas y todo su contenido.¹⁰ Los bienes dotales consistían generalmente en enseres domésticos y ropa, además de esclavos, dinero y propiedades en el mejor de los casos.¹¹ Las dotes más codiciadas fueron aquellas que incluían propiedades o dinero, y que el esposo podía usar como capital para su inversión y para obtener ganancias. A pesar de que en Pachuca durante el siglo xvii se dotaron algunas propiedades importantes como haciendas y minas, además de dinero y plata, la mayoría de las dotes consistían en vestidos y muebles, que “no se consideraban como una base de la consolidación de la riqueza”.¹²

9 AHPJEH, Pachuca Protocolos, Escribano Juan de Terán, Clasificación: EN. 42, NC. 8, NP. 231, C. 29, 1633.

10 AHPJEH, Pachuca Protocolos, Escribano Fernando de Contreras, Clasificación: EN. 47, NC. 27, NP. 277, C. 40, 1686.

11 Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Las mujeres y la familia en el México colonial*, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, México, p. 13.

12 Asunción Lavrín, “Investigación sobre la mujer de la Colonia en México. Siglos xvi y xvii”, en Asunción Lavrín (compiladora), *Las mujeres latino-americanas. Perspectivas Históricas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 49.

A lo largo del periodo virreinal los matrimonios se realizaban en su mayoría entre parejas del mismo estrato socioeconómico, por lo que la dote servía más bien para consolidar riquezas que para obtener ventajas personales o familiares. Fue hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando se presentó un mayor interés sobre el linaje y la nobleza. La dote funcionaba entonces como un mecanismo para promover la unión entre iguales, “no hubo considerables cambios a lo largo de 300 años y [...] las diferencias de fortuna no eran más comunes en uno u otro grupo social”.¹³ En cambio, existe por lo general una pretensión de un ascenso en el reconocimiento social.¹⁴

El matrimonio, como fundamento de la familia y por ende de la sociedad misma, fue esencial para fijar los valores y las normas que las personas debían seguir en comunidad. A partir del matrimonio se asignaron reglas de honor y legitimidad, a la vez que se constituyó la base para la adquisición de prestigio y estatus social. La transmisión de las fortunas y las herencias tuvieron un mayor control a partir del Concilio de Trento, cuando los padres tuvieron mayor injerencia en la elección matrimonial de sus hijos.¹⁵ En este sentido, el patrimonio familiar no debía perderse en matrimonios “mal habidos”.

Dado que se encontraba en juego el patrimonio familiar, debieron ser frecuentes los conflictos al hacer el avalúo de los bienes, por ejemplo, en una carta de dote se refleja el problema que hubo en relación a los precios que se fijaron para cada una de las cosas que se le otorgaron al esposo, ya que él se inconformó diciendo que

13 Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Las cargas del matrimonio...”, p. 220.

14 Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Afectos e intereses en los matrimonios en la ciudad de México a fines de la Colonia”, *Historia Mexicana*, LVI: 4, El Colegio de México, México, 2007, p. 1157.

15 Siguiendo los principios del Concilio de Trento, Patricia Seed ha descrito claramente las disposiciones religiosas en torno al matrimonio entre los siglos XVI y XVIII, Patricia Seed. *Amar, honrar y obedecer en el México Colonial. Conflictos en torno a la elección matrimonial, 1574-1821*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial, México, 1991.

“los dichos bienes y ovejas que en esta dote se me dan valen menos de los precios en que cada cosa va apreciada”.¹⁶ Al final, él se dio por contento y entregado a toda su voluntad por haber recibido todo lo que se le prometió.

Los bienes dotales

Desde un principio la plata novohispana fue el principal producto del comercio ultramarino y a cambio llegaban telas europeas y objetos orientales. Nueva España efectuó por el Atlántico un comercio con España y también con Cuba y Venezuela a través del puerto de Veracruz. Mientras que por el Pacífico el principal flujo comercial se dio entre Acapulco y Filipinas, y por esta vía se traficó también con Guatemala y Perú.

De 1580 a 1620 se dio un periodo de máxima expansión comercial entre España y Nueva España, a la vez que ésta última comerciaba plata y seda con Filipinas y Perú.

La crisis minera y la depresión del comercio ultramarino no hundieron la economía de la Nueva España, sino más bien se diversificaron las actividades relacionadas a la agricultura, por lo que la Nueva España logró poco a poco independizarse económicamente de España. La disminución en la producción minera y en el tráfico comercial obligó a los novohispanos a voltear los ojos a los recursos que les ofrecía su propia tierra, es así que este siglo fue de reestructuración económica y de aumento en la autosuficiencia productiva.¹⁷ John Lynch, a su vez,

16 AHPJEH, Pachuca Protocolos, Escribano Juan Núñez Morquecho, Clasificación: EN. 33, NC. 12, NP. 170, C. 22, 1604, f. 2v.

17 Carmen Yuste, “El renacimiento de la historia del comercio colonial: estudios de caso y visiones comparativas”, en coordinación de Virginia Guedea y Leonor Ludlow, *El historiador frente a la historia. Historia económica de México*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, p. 51, citando a Morineau.

supone que el siglo xvii fue un periodo de cambios más que de estancamiento.¹⁸ Por otro lado, la necesidad de obtener productos o bienes como herramientas e insumos para la minería, así como telas y objetos suntuarios, favoreció la actividad comercial en la Nueva España. En la búsqueda de abastecerse de objetos de lujo que les permitieran reflejar una posición social favorable, los sectores medios y altos de la población facilitaron la llegada de bienes traídos de diversos lugares del mundo.

Además, el desarrollo de nuevas tecnologías marítimas y la apertura de rutas de comercio permitieron que el Galeón de Manila tocara el puerto de Acapulco cada año trayendo objetos de China, Japón y Manila. El gusto por los objetos orientales se arraigó sobre todo en las familias adineradas de la sociedad de la Nueva España, adquiriendo para sus casas biombos, rodaestrados, muebles de origen oriental, además de porcelana, textiles, pinturas, y otros.¹⁹ Este gusto no sólo dominó en la ciudad de México sino que se extendió a muchas otras regiones novohispanas como Pachuca.

Las familias de Pachuca dieron acogida no sólo a objetos orientales, sino también a los provenientes de España, Italia, Alemania, Francia, incluso de lugares tan lejanos como India, Siria y Rusia. La población de Pachuca también tuvo y consumió objetos y productos de La Habana y de Guatemala, además de los hechos en territorio novohispano, los llamados “de la tierra” y “de la sierra”.

Las familias de estratos sociales altos y medios de Pachuca compartían el gusto por los objetos importados, especialmente de China, España y Francia,

18 J. I. Israel, “México y la “crisis general del siglo xvii”, en Enrique Florescano (compilador), *Ensayos sobre el desarrollo económico de México y América Latina 1500-1975*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 132, según J. Lynch.

19 Gustavo Curiel, “Consideraciones sobre el comercio de obras suntuarias en la Nueva España de los siglos xvii y xviii”, en José Guadalupe Victoria, *et al.*, *Regionalización en el arte Teoría y praxis*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, p. 131.

es así que en estos hogares abundaban terciopelos, brocados, porcelanas, telas y muebles, entre otros. La diferencia radica en que en las familias con menos recursos estos objetos son más modestos o de menor valor que los de las familias con más recursos.

A Pachuca llegaron ricas telas, bordados, listones e hilos que provenían básicamente de España, sin olvidar los ricos mantos con puntas de Sevilla y los tapetes y las alfombras de Alcaraz. Del Galeón de Manila se pueden contar una diversidad de productos orientales como telas bordadas, vestidos guarnecidos con pasamanos de seda o con puntas de seda, incluyendo las sayas de Pequín, medias de seda, cojines de terciopelo, colgaduras de cama, tablas de manteles, cajas, colchones, escritorios de concha, y la famosa porcelana en platos y tazas. De Bretaña (Francia) eran famosas sus camisas bordadas y con encajes y sus pañuelos, además de sus sábanas, almohadas y acericos. De Cambray (Francia) encontramos principalmente pañuelos con puntas y encajes finos. Milán (Italia) era un importante centro de producción de puntas y encajes de oro y plata finos con las que se adornaban los vestidos, las naguas, los tapapiés y otras telas. De Alemania provenían los manteles y las servilletas. Una región de Moscú (Moscobia) producía las sillas de vaqueta. Gran variedad de telas y ropa fue importada de Holanda como pañuelos, paños de manos, camisas, calzones, sábanas, almohadas, entre otros. De India llegaron vestidos, sobrecamas, tapapiés y acericos. Damasco, capital de Siria, fue desde sus inicios un relevante centro comercial y productor de lana, lino y seda. En este lugar se elaboraba el “damasco”, un tejido fabricado desde la antigüedad en seda brocada de excelente calidad. Las cartas de dote mencionan a los damascos de Europa y Asia en vestidos, jubones, sayas, polleras, colgaduras de cama, tablas de manteles, cojines, tapapiés, alfombras, sobrecamas, doseles y pabellones. Las alfombras moriscas también llegaron a la región de Pachuca.

De la Habana (Cuba) fueron traídas cajas de madera, en especial de cedro, con cerraduras y llaves y, finalmente, de Guatemala llegaba el cacao.

En general, podemos decir que a partir de la década de los treinta del siglo XVII y durante el resto de este siglo se mantuvo en las Minas de Pachuca un abasto regular de productos provenientes del comercio exterior, por lo que este tipo de actividad fue una alternativa para el desarrollo de la región, en especial cuando la minería se encontraba en relativa crisis o no producía lo suficiente para sustentar a la población. Pachuca ofreció la plata extraída de sus minas a cambio de recibir estos productos, ya que algunas de éstas continuaron trabajando durante todo el siglo.

Es interesante notar la especialización en la producción de ciertos bienes en la Nueva España de este siglo, como fueron los escritorios de Michoacán, las colchas de Toluca, el tabaco de Papantla, la cera de Campeche y la famosa loza fina de Puebla. La fabricación artesanal de objetos de barro y de petates y mecates logró mantenerse.²⁰ En el ahora territorio hidalguense, Molango se dedicó al trabajo en madera²¹ y Metztlán a la fabricación de escritorios,²² básicamente. En general, “de la sierra” provenían las colchas, los paños y en especial los escritorios.

Las ropas y telas de vestir son lo que más se dotó en Pachuca durante el siglo XVII. Existe una extensa variedad y riqueza de vestidos, jubones, polleras, bombachas, faldas, naguas, camisas, capas, tocados (entre estos los llamados

20 José Miranda, *España y Nueva España en la época de Felipe II*, Instituto de Historia, Serie de Divulgación núm., 1, UNAM, México, 1962, p. 91.

21 “Una hechura de crucifijo de naranjo hecho en Molango con su dosel de terciopelo en cuatro pesos”. AHPJEH, Pachuca Protocolos, Escribano Juan de Barrios León, Clasificación: EN. 41, NC. 13, NP. 205, C. 26, 1628, s/f.

22 “Dos escritorios de la sierra de Mesttlán con cerraduras y llaves doradas en doce pesos”. AHPJEH, Pachuca Protocolos, Escribano Fernando de Contreras, Clasificación: EN. 47, NC. 7, NP. 257, C. 36, 1667, f. 85r.

toledos), tocas, paños, pañuelos, entre otros, incluyendo las prendas indígenas. El atuendo femenino indígena como el *huipil*, que cubría el torso, el *quesquémil*, que se usaba sobre el *huipil*, el *cueitl* o naguas, y el *mamatl* con que se cargaba a los niños o se llevaba alguna carga en las espaldas, se generalizó después de la Conquista, ya que desde las nobles españolas, hasta las criollas y la más humilde mestiza, contaban en su ajuar con este tipo de prendas. También sufrieron algunas modificaciones, ya que el *huipil* y las naguas se alargaron y se enriquecieron con materiales traídos por los españoles, como lana, seda, hilos metálicos, listones, galones, encajes y variedad de cuentas, y se incorporaron técnicas como el bordado y el deshilado.²³ Los paños de *cuapastle* o *huapastle* también fueron labrados de seda.

Los tipos de telas iban desde los paños de sayal y bayeta, tafetanes, rasos, hasta terciopelos, damascos, sedas, ruán y holanda con que confeccionaban las camisas. Muchas prendas se adornaban con ricas puntas de Flandes, de Lorena o de Milán, y en algunos casos eran puntas “muy ricas”.

23 Ana Paulina Gámez, “Una moda propia: indumentaria femenina indígena novohispana”, en edición de Cecilia Gutiérrez Arreola y María del Consuelo Maquívar, *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.

“La comodidad y belleza de los huipiles más finos era tal que no sólo las indias de las clases altas los utilizaban, sino también algunas criollas que además los llevaron a España donde en un tiempo se llegaron a poner de moda”. Ivonne Mijares. “El abasto urbano: caminos y bastimentos”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigido por Pilar Gonzalbo Aizpuru, Tomo II, *La ciudad barroca*, coordinado por Antonio Rubial García, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 111.

En Pachuca, por ejemplo, un *quesquémil* de seda y oro fue valuado en cinco pesos en el año de 1688. AHPJEH, Pachuca Protocolos, Escribano Fernando de Contreras, Clasificación: EN. 47, NC. 29, C. 40, NP. 279, 1688, f. 4r., mientras que un huipil de toca de reina costaba tres pesos en 1691. AHPJEH, Pachuca Protocolos, Escribano Juan de Solís y Alcázar, Clasificación: EN. 50, NC. 4, C. 42, NP. 292, 1691, f. 24r.

Los chapines con hebillas de plata formaron parte del vestuario femenino y masculino. Los hombres, a su vez, vestían calzones, camisa, jubones, casaca, medias, valonas y capas.

Las prendas de seda fueron, desde un principio, muy apreciadas por la sociedad novohispana. A través del Galeón de Manila se traían madejas de seda, damascos, manteles, cortinas, colchas, tapices, los famosos mantones de Manila, entre otros.

En relación a los objetos de cama y de casa, no existe mucha variación entre cada uno de los grupos. Las almohadas, acericos, colchas y sábanas, entre otros, se encuentran entre los objetos de cama. Las almohadas se apilaban para descansar o dormir, llegando hasta tres. “Otros componentes del ajuar de cama eran las sábanas, las colchas de seda de China, los rodapiés, los traveseros y los acericos, piezas que por lo general hacían juego con las sobrecamas, colchas, los cortinajes y los doseles”.²⁴ Entre los objetos de casa se encuentran las alfombras, que se lucían en la sala de estrado. Las más caras eran de seda de China, aunque las había de Castilla o moriscas de Cuenca, Neira o Alcaraz, ciudades españolas donde se tejían alfombras de excelente calidad.²⁵ En Pachuca las más frecuentes fueron las de Alcaraz.

En territorio novohispano era una deliciosa costumbre beber chocolate y en Pachuca también se adoptó, en las casas era común encontrar objetos que se usaban para servirlo y paños para tal fin.

Los muebles se encontraban en el estrado o en la sala de visitas, como escritorios, bufetes o mesas, bufetillos o cajas de escribir, cajas de varios tipos y

24 Gustavo Curiel, “Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru, Tomo II, *La ciudad barroca*, coordinado por Antonio Rubial García. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 99.

25 Gustavo Curiel, “Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano”, p. 82.

tamaños, baúles y sillas. En algunas casas se acumulaban estos, “a veces apilados unos sobre otros”, como símbolo de prestigio y autoridad, al ser muebles para escribir órdenes, “aunque sus dueños no supieran escribir o lo ejecutaran con torpeza”.²⁶ En 1697 se valuó en 25 pesos “un escritorio de Michoacán con otro escritorio pequeño encima y su mesa”.²⁷ Se marcaban también las diferencias entre un “escritorio de hombre” y “un escritorio de mujer”²⁸ Había un tipo de sillas llamadas “de cadera”,²⁹ y también existían las escribanías.

Destacan en este rubro los rodaestrados y los espejos. En cuanto a los primeros, eran biombos pequeños que se ubicaban en la sala de estrado, aunque había biombos más grandes en las recámaras que eran los llamados biombos de cama. Los biombos, debido al intenso tráfico comercial con el Oriente, vinieron a revolucionar los muebles que existían en la Nueva España en el siglo XVII. Cobraron importancia en casas y palacios, y servían de protección contra el viento y frío, además de ofrecer intimidad.³⁰ “Si bien estos muebles orientales arribaron a las casas de los ricos en el último tercio del siglo XVI, fue en la siguiente centuria cuando proliferaron, tanto los de importación como los hechos en Nueva España”.³¹

26 Gustavo Curiel, “Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano”, p. 87.

27 AHPJEH, Pachuca Protocolos, Escribano Juan de Avendaño, Clasificación: EN. 53, NC. 4, C. 46, NP. 317, 1697, s/f.

28 AHPJEH, Pachuca Protocolos, Escribano Juan de Barrios León, Clasificación: EN. 41, NC. 13, C. 26, NP. 205, 1628, s/f.

29 AHPJEH, Pachuca Protocolos, Escribano Juan de Barrios León, Clasificación: EN. 41, NC. 7, C. 25, NP. 199, 1626, s/f.

30 María Josefa Martínez del Río, “Artes menores: artes suntuarias”, en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 8, Arte Colonial IV, SEP-Salvat, México, 1982, p. 1169.

31 Gustavo Curiel, “Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano”, p. 85.

Los biombos se pintaban de uno o ambos lados y podían ser de laca de china, pintura al óleo, o bien, de tela los más modestos. En relación a los espejos, eran objetos sumamente caros, y más cuando estaban enmarcados de plata labrada, ébano, marfil, maque oriental, carey o fina marquetería. “Estas piezas —símbolos por excelencia de la vanidad humana— se convirtieron en distintivos sociales (toda familia de importancia debía tener espejos en sus casas)”.³² Fueron pocos los espejos que había en Pachuca (hay que destacar su existencia en el menaje de familias relativamente modestas, grupos 2 y 3).

En las recámaras, las camas generalmente tenían cuatro pilares en las esquinas que sostenían los cielos o los cortinajes. Existieron en el siglo xvii varios tipos de camas, las de una o dos cabeceras, las de maderas finas como granadillo y tapinsirán, las de madera laqueada con fondo rojo o negro y decoraciones en oro que venían de China, las de madera de ébano con columnas salomónicas e incrustaciones de marfil. Había camas enteras o medias camas, dependiendo del tamaño. Las camas más modestas se destinaban a la servidumbre, como las de madera ordinaria de Xochimilco (pino).³³ Una cama de camino con cielo de damasco, con su cobertor y goteras de terciopelo, que se metía en un cofre para poder llevarse en los viajes, fue evaluada en cuatrocientos pesos, y fue de lo más caro de los bienes en 1604.³⁴ Los colchones, a su vez, se rellenaban de lana, había colchones cameros que eran los más grandes y medios cameros, los más pequeños. En las recámaras también se colocaban cuadros e imágenes religiosas a las que era devota la persona que ocupaba la cama. En baúles o cajas se guardaba

32 *Ibidem.*, p. 87.

33 *Ibidem.*, p. 98.

34 AHPJEH, Pachuca Protocolos, Escribano Juan Núñez Morquecho, Clasificación: EN. 33, NC. 12, NP. 170, C. 22, 1604, f. 2r.

la ropa (los roperos y cómodas hicieron su aparición hasta el siglo XVIII).³⁵ Como vimos, también en las recámaras se localizaban los biombos de cama.

Los guadamecés eran “colgaduras de cuero finamente curtidas, repujadas y policromadas de tradición árabe y de mucho efecto de ornato”, o bien, “tapicerías de cuero de becerro, cabra o cordero, que curtidos y bien preparados se unían para formar grandes piezas. Se pintaban o se les daba un fondo de plata y oro, sobre el que imprimían a presión, o dibujaban con estarcidor, figuras varias decorativas”.³⁶

Existe una rica variedad de tipos de joyas, como pulseras, zarcillos, sortijas, soguillas, anillos y cuentas, entre otras, y de diversos materiales como oro, plata, piedras preciosas (jacintos, granates, cornelinas, esmeraldas), ámbar, corales, aljófar, con almendras de cristal y pinjantes de perlas. Las perlas fueron una de las alhajas preferidas de las mujeres novohispanas, quienes lucían las blancas “orientales” traídas de Manila y del Golfo Pérsico a través del Galeón, las más hermosas, y las de “agua dulce” de las costas de Oaxaca y Chiapas, aunque también las había grises del Golfo de Cortés.³⁷

Los objetos de mesa ofrecían gran diversidad y riqueza, entre los que se encontraban vajillas de porcelana de China, cucharas, tenedores, platos, saleros, bandejas (salvas) de plata; cocos con asas y pies de plata para beber chocolate.³⁸

35 Gustavo Curiel, “Ajueres domésticos. Los rituales de lo cotidiano”, p. 100.

36 Federico Gómez de Orozco, *El mobiliario y la decoración en la Nueva España en el siglo XVI*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983, pp. 26, 61.

37 Las perlas, según su tamaño, se llamaban garbanzo, garbanzón, culantro, calabacitas y calabazones. María Josefa Martínez del Río. “Artes menores: artes suntuarias”, p. 1161. Ver Marita Martínez del Río de Redo, “Las perlas grises del Mar de Cortés”, en edición de Cecilia Gutiérrez Arreola y María del Consuelo Maquívar, *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.

38 Se decía de los cocos para el chocolate que “...el virrey Mancera no puede tomar su chocolate

Además de paños de manos, manteles y servilletas.

Las primeras piezas de porcelana de China fueron traídas a territorio novohispano una vez que se estableció la ruta del Galeón de Manila, y comenzaron a observarse en las casas adineradas piezas de gran belleza y alto precio como platos, tazas, tибores, mancerinas y otras de uso cotidiano, de ornato y de aseo personal, algunas montadas en plata por sus dueños.

Los objetos religiosos formaron parte esencial en el menaje de las casas. Las pinturas e imágenes religiosas se encontraban en toda la casa, producto de la devoción particular de los dueños. En el salón del dosel una cinta o baldaquín resguardaba la figura de un Cristo crucificado, por lo general hecho de marfil.³⁹ Encontramos cruces, rosarios, *agnus dei*, crucifijos, niños Dios, imágenes y cuadros, algunos con guarniciones de oro, plata, seda y aljófar.

En relación a objetos personales podemos mencionar chapines, bolsas, sombreros, abanicos, peines, zapatos, guantes, cajitas de polvos de plata, cajitas para pastillas (dulces) de plata y llaveros.

También existen objetos de costura como botones, agujas, alfileres, hilos, listones, una caja de costura y una cajuela de costura.

Los productos están presentes sobre todo en las tiendas de géneros y tiendas de ropa y telas.

Otros objetos son las armas, entre las que se encuentran espadas, dagas, arcabuz de acción, escopeta larga, pistola, puñales.

si el pozuelo no está asentado sobre un plato de plata, con un cerco fijo que lo sostiene. Se le da el nombre de mancerina en su honor, aunque lo más probable es que éstas fueron copiadas de modelos orientales hechos en esmalte". María Josefa Martínez del Río, "Artes menores: artes suntuarias", p. 1159.

39 Gustavo Curiel, "Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano", p. 93.

En cuanto a las propiedades, las casas de vivienda son las que más se dotaron, además de sitios de estancia de ganado, sitios o ingenios de molino de moler metales “de a caballo”, caballerías de tierra, varas de minas y haciendas de minas.

El ganado que se dotaba era parte de las haciendas de ganado o sitios de estancia. Este se dio en el primer, segundo, tercero, quinto y sexto grupos. Las diez mil ovejas que dio Francisca Velázquez de Salazar a su yerno Jerónimo López de Peralta en 1604 no formaron parte de alguna hacienda.

Los esclavos fueron parte importante en la dotación de bienes, al igual que la plata.

El dinero también formó parte de las dotes.

En el año de 1691 se dotó un coche con dos guarniciones, sin mulas en ciento cincuenta pesos.⁴⁰ Los coches más caros se decoraban con ricas telas bordadas y los más lujosos contaban con vidrieras traslúcidas.⁴¹

Los instrumentos musicales fueron escasos o casi nulos en las dotes. Sólo en el tercer grupo se dio un arpa y una guitarra, en compañía de un escritorio pequeño de Michoacán con cerradura y llave, todo en diez pesos.⁴²

Algunos animales no formaron parte del ganado, así, en el tercer grupo se habla de una “mula de silla de camino color parda”.⁴³

Material que formó parte de los aperos y pertrechos de una hacienda de minas y molinos de moler metales y de una hacienda de labor se mencionan en el quinto grupo.

40 AHPJEH, Pachuca Protocolos, Escribano José de Ulloa y Callejas, Clasificación: EN. 52, NC. 1, C. 44, NP. 309, 1691, f. 25v.

41 Gustavo Curiel, “Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano”, pp. 104-105.

42 AHPJEH, Pachuca Protocolos, Escribano Fernando de Contreras, Clasificación: EN. 47, NC. 19, C. 39, NP. 269, 1676.

43 AHPJEH, Pachuca Protocolos, Escribano Juan de Terán, Clasificación: EN. 42, NC. 23, C. 34, NP. 246, 1649.

Conclusión

La sociedad novohispana basaba su prestigio en los bienes que poseía, así, la aristocracia gozaba de una posición privilegiada de acuerdo con la posesión de “esclavos y sirvientes, carruajes y palanquines, ropa suntuosa, joyas y objetos de lujo; [además de] ser titular de una capilla funeraria familiar en algún templo y del patronazgo de un convento; dotar huérfanas y ayudar con limosnas a hospitales y orfanatos por medio de cláusulas testamentarias”.⁴⁴

La exhibición de las fortunas daba a las familias reconocimiento social. En realidad, se buscaba pertenecer o por lo menos pretender parecerse a los españoles y nobles, y se mostraban las posesiones y lujos cada vez que se podía en reuniones, comidas y festejos. “La riqueza proporcionaba posición y aceptación en la sociedad”.⁴⁵ Es así que el lucimiento de ricas telas, portar finas joyas, ofrecer el asiento en muebles importados, presentar la comida en vajillas de porcelana chinas, pisar alfombras preciosas y hacer público los sirvientes y esclavos de la casa, producía un prestigio y reconocimiento social. El hombre del Virreinato “cifró en la adquisición y acumulación de bienes suntuarios su poderío económico y prestigio social. Por medio de la posesión de piezas de oro y plata, vestidos costosos, encajes, sedas, brocados, perlas, piedras preciosas y otra multitud de ricos objetos, las clases más privilegiadas de la sociedad manifestaron al resto de la población, tanto los valores de la cultura occidental como los medios de comportamiento a seguir”.⁴⁶

Para la sociedad de Pachuca esta forma de concebir la vida no era ajena y, en especial para la elite minera, “era fundamental la conquista de poder político

44 Antonio Rubial G., “La sociedad novohispana de la ciudad de México”, p. 78.

45 David A. Brading, *Mineros y comerciantes en el México Borbónico (1763-1810)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 41.

46 Gustavo Curiel, “Consideraciones sobre el comercio...”, p. 128.

y jerarquía social”,⁴⁷ que se sustentaba en la adquisición de bienes de lujo que provenían del exterior. Es así que aunado a la minería se consolidó el comercio y los comerciantes o mercaderes llegaron a ser un poderoso sector económico.

El estudio de los bienes que fueron dados en dote en Pachuca en el siglo xvii nos da una visión no sólo de las diferencias dentro de la sociedad, sino también de cómo los grupos sociales definían su nivel de estatus y privilegios.

Incluso en los inventarios de bienes más pobres aparecen objetos de importación, “lo que indica que las piezas suntuarias no sólo llegaron a ser adquiridas por las clases más acomodadas del virreinato”,⁴⁸ aunque claro, los precios variaban según la calidad del producto. Una característica de los ajuares domésticos novohispanos, como se refleja en las cartas de dote de Pachuca del siglo xvii, es “la variedad de objetos y el lujo de éstos”.⁴⁹

Los bienes que se dotaban eran variados y al interior de cada grupo existían diferencias en cuanto a cantidad y calidad de los mismos, es así que Pachuca era una sociedad con una diferenciación de población muy marcada.

Bibliografía

Archivo Histórico del Poder Judicial del Estado de Hidalgo. Pachuca Protocolos.

Brading, David A, *Mineros y comerciantes en el México Borbónico (1763-1810)*,

Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

Cubillo M., Gilda, *Los dominios de la plata: el precio del auge, el peso del poder. Empresarios y trabajadores en las minas de Pachuca y Zimapán*,

47 Gilda Cubillo M., *Los dominios de la plata: el precio del auge, el peso del poder. Empresarios y trabajadores en las minas de Pachuca y Zimapán, 1552-1620*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Divulgación, México, 1991, p. 277.

48 Gustavo Curiel, “Consideraciones sobre el comercio...”, p. 141.

49 *Ibidem.*, p. 147.

- 1552-1620, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Divulgación, México, 1991.
- Curiel, Gustavo, “Glosario de términos de arte y legislación de los siglos xvii y xviii”, en Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel, *Juan Correa. Su Vida y su Obra*. Cuerpo de Documentos, Tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México, 1991.
- Curiel, Gustavo, “Consideraciones sobre el comercio de obras suntuarias en la Nueva España de los siglos xvii y xviii”, en José Guadalupe Victoria *et al.* *Regionalización en el arte. Teoría y praxis*, UNAM, México, 1992.
- Curiel, Gustavo, “Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru, Tomo II, *La ciudad barroca*, coordinado por Antonio Rubial García, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Gámez, Ana Paulina, “Una moda propia: indumentaria femenina indígena novohispana”, en edición de Cecilia Gutiérrez Arreola y María del Consuelo Maquívar, *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargashugo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- Gómez de Orozco, Federico, *El mobiliario y la decoración en la Nueva España en el siglo xvi*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *Las mujeres y la familia en el México colonial*, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, México.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, “Las cargas del matrimonio. Dotes y vida familiar en la Nueva España”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru y Cecilia Rabell Romero (coordinadoras), *Familia y vida privada en la historia de Iberoamérica*, El

- Colegio de México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México, 1996.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, “Afectos e intereses en los matrimonios en la ciudad de México a fines de la Colonia”, *Historia Mexicana*, LVI: 4, El Colegio de México, México, 2007.
- Israel, J. I., “México y la “crisis general del siglo xvii”, en Enrique Florescano (compilador), *Ensayos sobre el desarrollo económico de México y América Latina 1500-1975*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- Lavrín, Asunción, “Investigación sobre la mujer de la Colonia en México. Siglos xvi y xvii”, en Asunción Lavrín (compiladora), *Las mujeres latino-americanas. Perspectivas Históricas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Martínez del Río, María Josefa, “Artes menores: artes suntuarias”, en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo 8, Arte Colonial IV, SEP-Salvat, México, 1982.
- Martínez del Río de Redo, Marita, “Las perlas grises del Mar de Cortés”, en edición de Cecilia Gutiérrez Arreola y María del Consuelo Maquívar, *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- Menegus, Margarita, “La nobleza indígena en la Nueva España: circunstancias, costumbres y actitudes”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigido por Pilar Gonzalbo Aizpuru, Tomo I, *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España* coordinado por Pablo Escalante Gonzalbo, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Mijares, Ivonne, “El abasto urbano: caminos y bastimentos”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigido por Pilar Gonzalbo Aizpuru, Tomo II,

- La ciudad barroca*, coordinado por Antonio Rubial García, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Miranda, José, *España y Nueva España en la época de Felipe II*. Instituto de Historia, Serie de Divulgación núm., 1, UNAM, México, 1962.
- Rubial G, Antonio, “La sociedad novohispana de la ciudad de México”, en *La muy noble y leal ciudad de México II*. Ensayos sobre la ciudad de México, Isabel Tovar de Arechederra y Magdalena Mas (compilación), Departamento del Distrito Federal, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Iberoamericana, A. C., México, 1994.
- Sanchiz, Javier, “La nobleza y sus vínculos familiares”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigido por Pilar Gonzalbo Aizpuru, Tomo II, *La ciudad barroca*, coordinado por Antonio Rubial García, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Seed, Patricia, *Amar, honrar y obedecer en el México Colonial. Conflictos en torno a la elección matrimonial, 1574-1821*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial. México, 1991.
- Yuste, Carmen, “El renacimiento de la historia del comercio colonial: estudios de caso y visiones comparativas”, en coordinación de Virginia Guedea y Leonor Ludlow, *El historiador frente a la historia. Historia económica de México*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2003.

III. Recursos visuales en la evangelización del estado de Hidalgo

Arturo Vergara Hernández

UAEH/Instituto de Artes

En el proceso de evangelización de los pueblos indígenas del estado de Hidalgo durante el siglo XVI, los frailes franciscanos y agustinos tuvieron que echar mano de sus mejores estrategias para convencer a la población nativa de abandonar sus viejas creencias y abrazar el cristianismo. Por supuesto este proceso no se basó sólo en el convencimiento, pues hubo formas de coerción sutiles y evidentes, que no son tema de este trabajo.

Un primer obstáculo para la evangelización (entendida básicamente como la enseñanza y aceptación voluntaria del cristianismo), como es de suponer fue el idioma, ya que, aunque las lenguas nativas fueron paulatinamente aprendidas por los misioneros en los primeros años, constituyó la mayoría de las veces una barrera difícil de franquear. Esto se debió a que en un afán por preservar a los indios de la contaminación hispánica, se les prohibió hablar en español, por lo que eran los frailes quienes debían aprender náhuatl u otomí, las dos lenguas más habladas en lo que actualmente es Hidalgo. Robert Ricard, el primer gran historiador de la evangelización mexicana, escribió que “Don Francisco Pérez, cura de Actopan,

no quería en su iglesia otro catecismo que no fuera en imagen, para que no se corrompieran sus indios al contacto con las letras europeas, haciendo azotar a los que hablaran castellano”.¹

Al principio, cuando los frailes no dominaban la lengua, la doctrina se impartía por medio de intérpretes indígenas, con ayuda de lienzos didácticos. Posteriormente, cuando los europeos empezaron a dominar las lenguas locales, los lienzos fueron reemplazados por pinturas murales. Por ser nasal, fue el otomí una de las lenguas americanas más difíciles de aprender y dominar. Según Antonio Rubial, entre 1571 y 1573 sólo cinco frailes agustinos hablaban otomí como única lengua indígena y otros diez lo hablaban como segunda lengua después del náhuatl.²

Los recursos visuales que intervinieron en la evangelización de México en general, y del estado de Hidalgo en particular fueron la arquitectura, la escultura y la pintura. Otros recursos como el teatro y la danza combinaron recursos visuales y auditivos, pero tampoco son objeto de este trabajo.

Respecto de la arquitectura, el elemento que sobresale es el tamaño de las iglesias y conventos construidos para albergar a los frailes y para realizar el culto entre la población indígena (porque estos primeros edificios fueron hechos en pueblos de indios, no de españoles, recordemos que ambos grupos debían residir separados por disposiciones de la Corona). Desde un punto de vista visual, fue su tamaño y su localización lo que más impactó en el ánimo de la población indígena, predisponiendo a una más fácil incorporación en la cultura occidental.

1 Robert Ricard, *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España*, Fondo de Cultura Económica. México, 1990, p. 126.

2 Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, p. 31.

Las altas bóvedas góticas de los templos agustinos y sus muros y torres coronados con almenas fueron la creación humana de mayor altitud en los pueblos, visible a kilómetros de distancia; lo imponente de la construcción era un reflejo de la superioridad de la nueva religión. Las bóvedas en sí debieron impactar muchísimo a los neófitos, pues este recurso arquitectónico era desconocido en México.³ En cuanto a su ubicación, en la gran mayoría de los casos los templos fueron construidos en lugares que en la época prehispánica habían sido sagrados, muchas veces reutilizando material constructivo de las mismas pirámides que habían sido previamente destruidas. En el panorama hidalgense, sobresale el caso del templo de San Francisco en Tepeapulco, del cual es posible aún observar restos de estructuras piramidales en la parte externa del ábside; su escalinata frontal evoca definitivamente la de un *teocali*. De esta manera se aprovecharon dos aspectos a favor de la nueva religión: los lugares y rutas que ya eran sagrados y el material constructivo de las pirámides derruidas cuyas deidades, como Mola en Molango, no lograron proteger.⁴

3 La primera iglesia de bóveda fue la iglesia vieja de San Francisco de México. Narra Mendieta que cuando quitaron la cimbra los indios no querían pasar por debajo porque les daba miedo que se cayera. Fray Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997, p. 409.

4 Tanto Juan de Grijalva como los biógrafos de Roa narran la destrucción del dios Mola entre sus mayores hazañas. Esta imagen, traída desde Metztitlán, era tutelar de las demás deidades serranas. Roa llegó a su presencia acompañado de un grupo de indios conversos y lo desafió en presencia de los sacerdotes indígenas y de una gran cantidad de curiosos. Según Grijalva, al ser inquirido sobre su verdadera identidad, el ídolo respondió ser “la más vil y miserable de todas las criaturas”. Cuando Roa le preguntó sobre el destino de los antepasados de los indios ahí presentes, Mola respondió: “Están ardiendo todos en el infierno”. Acto seguido el fraile profirió un sentido sermón que provocó el enojo de los indígenas, quienes derribaron al ídolo que se rompió al rodar desde lo alto del *teocalli* hasta el suelo. Aparicio López Teófilo, *Antonio de Roa y Alonso de Borja, dos heroicos misioneros burgaleses en la Nueva España*, Valladolid, Ed. Estudio Agustiniano, 1993, p. 96; Grijalva Juan de, *Crónica de la orden de nuestro padre san Agustín en las provincias de la*

Convento franciscano de Tepeapulco, vista desde el atrio.



La escultura en piedra y madera fue otro recurso visual fundamental. Por supuesto lo más importante en este sentido fue la escultura de cristos, vírgenes y santos en caña de maíz o madera que decoraron paredes, altares y nichos, pero su uso fue devocional más que didáctico. Como elementos de evangelización destacan las cruces atriales de piedra, la mayoría de las cuales son auténticos compendios sobre la pasión y muerte de Cristo, piedra angular de la nueva religión. Los elementos de la pasión están representados de forma alegórica, pues se trató de evitar las representaciones realistas de la crucifixión, dado que existía el temor de que los indígenas confundieran este hecho con los sacrificios humanos (también sangrientos) que ellos realizaban en su paganía. A estos intentos tempranos de escultura en piedra, en la que la mano de los canteros indios era evidente se le ha llamado *tequitqui*.⁵

Nueva España, Ed. Porrúa, México, 1985, p. 90.

5 Palabra náhuatl que significa “vasallo”, término sugerido por José Moreno Villa para referirse al arte indígena en obras cristianas del siglo xvi. Es análoga a la palabra *mudéjar*, que significa lo

Cruz atrial de piedra con elementos relativos a la pasión de Cristo.

Huichapan



Sin duda, el medio artístico más importante durante la evangelización fue la pintura, tanto mural como en lienzos, pero fue la pintura en muros el recurso preferido y más socorrido debido a varias razones: la gran escala que podía alcanzar, el hecho de que sirviera al mismo tiempo como medio de enseñanza y decoración; su carácter fijo que permitió ser observada por gran cantidad de gente y su permanencia a través de los años, la cual sin embargo, en muchos casos quedó suspendida durante siglos tras gruesas capas de cal, ya sea por cambios que marcaba la moda o por disposiciones superiores que se generaron en los concilios

mismo, y que se refiere al arte cristiano español hecho por árabes y con elementos ornamentales de esta cultura. Véase Moreno Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, y Constantino Reyes Valerio, *Arte indocristiano*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1978.

provinciales mexicanos de 1555 y 1585. Este último, presidido por Pedro Moya de Contreras, tuvo efectos muy importantes en programas murales del actual estado de Hidalgo como veremos más adelante.

Afortunadamente Hidalgo posee iglesias y conventos del siglo XVI importantísimos en el panorama de la evangelización mexicana. Existe un patrón común en cuanto a los temas de acuerdo a los espacios conventuales. Como el claustro corresponde al paraíso, y es un espacio casi exclusivo de los religiosos, aquí se pinta la pasión de Cristo, como ocurre en Villa de Tezontepec, Epazoyucan y Atotonilco entre otros.

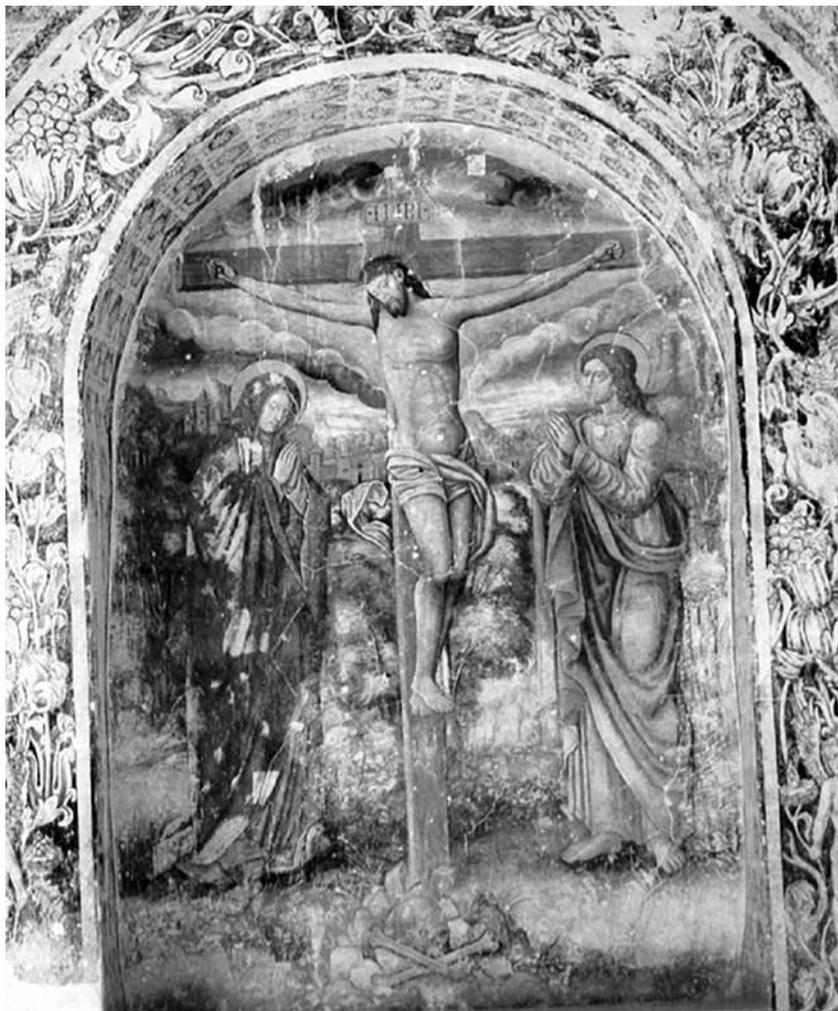
En los pasillos de los conventos se pintaron historias acerca de la vida de los santos, como en Tepeapulco y Actopan.

Los cuatro evangelistas (Mateo, Marcos, Lucas y Juan) se pintaron en los pilares de los claustros, como en Metztitlán.

Otro tema muy frecuente tanto en pintura mural como en escultura es la vida de los santos fundadores, especialmente San Francisco y San Agustín.

Martirologios o historia de los mártires, especialmente de los primeros tiempos del cristianismo, también fue un tema muy frecuente en los programas murales, tal como en el caso de Tepeapulco y Tula donde figuran San Sebastián y San Lorenzo entre otros.

Crucifixión. Epazoyucan



Aunque muchos autores se han referido a la pintura mural conventual dieciseisena como frescos, la técnica más utilizada fue la del temple,⁶ que se aplicó también en cenefas, frisos y remates de guardapolvos, como en este hermoso friso de grutesco del convento de los Santos Reyes de Metztlán.

⁶ A base de pigmentos y aglutinantes vegetales y minerales como la baba de maguey y nopal.

La mayoría de los artistas que pintaron y esculpieron arte evangelizador fueron indígenas bautizados, muchos de ellos adiestrados en las escuelas de artes mecánicas como la de San José de los Naturales fundada por Pedro de Gante en la ciudad de México. Seguramente muchos programas murales de Hidalgo fueron realizados por *tlacuilos* adiestrados por los agustinos en Tiripetío, Michoacán. Por supuesto la obra estaba concebida y dirigida por los religiosos y los artistas ejecutaban sus indicaciones, aunque es evidente que filtraron muchos elementos de su entorno cultural y natural.

Fray Diego Valadés dice que los indígenas que aprendían enseñaban a otros en los talleres, dirigidos por un *tlacuilotecuhli*.⁷ Estos talleres eran trashumantes, lo que se comprueba por la duplicación de estarcidos en conventos tanto de la misma como de diferente orden. Muchas pinturas se basan en grabados europeos de la época. Estos eran la mejor y más accesible fuente iconográfica en la que se basaban los pintores. A partir de grabados se decoraron bóvedas, cenefas, grutescos y ciclos historiados.

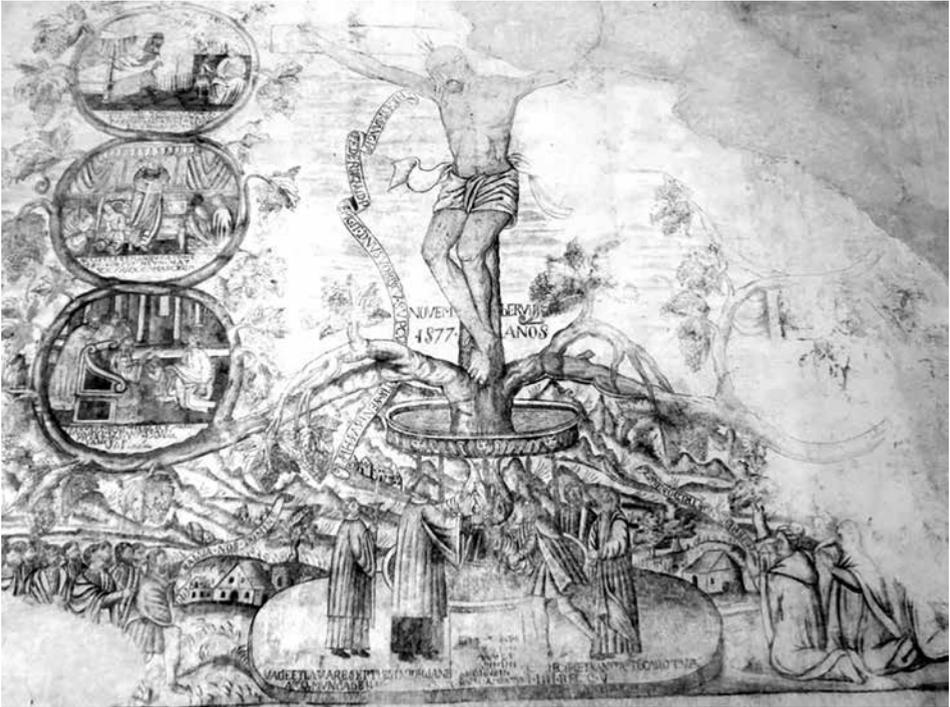
Algunas pinturas se basaron en códices pre y post hispánicos, como es posible observar comparando las escenas de bebedores de pulque de Xoxoteco con los del códice Mendocino.

Según Erwin Walter Palm, las pinturas del cubo de la escalera de Metztlán se basan en los grabados flamencos de Heemskerck.⁸

7 Fray Diego Valadés, *Retórica Cristiana*. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 344.

8 Elena Estrada de Gerlero “La Pintura mural durante el virreinato”, en *El Arte Mexicano, Arte Colonial III*, SEP-Salvat, México, 1986, p. 1016.

Árbol de la vida, portería del convento de Metztlán



Según Santiago Sebastián, los filósofos pintados en el cubo de la escalera de A-tononilco se basan en *Los comentarios de Aristóteles* de Juan Ginés de Sepúlveda.

El árbol de la vida de Metztlán se basa en un grabado de Bartolomeo Lulmo y Lucca Bertelli.⁹

El friso superior del templo de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan se parece mucho a los grabados de la *Biblia Malermi* publicada en Venecia en 1594.¹⁰

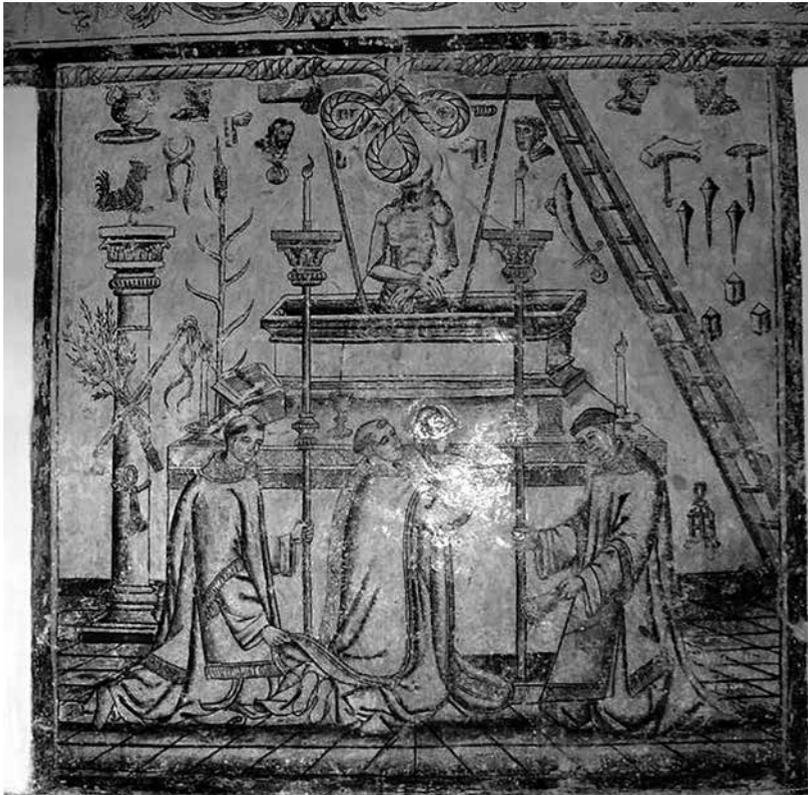
Las bóvedas de muchos conventos agustinos de Hidalgo están basadas en el *Tratado de Arquitectura* de Sebastián Serlio.

9 *Ibidem.*, p. 1019.

10 Elena Estrada de Gerlero, "El friso monumental de Ixmiquilpan", en *Actes du XLII e Congrès International des Americanistes*, vol. x, París, 1976.

Como ya mencionamos, algunas disposiciones conciliares prohibieron algunos temas por lo que hubo necesidad de cambiarlos o encalarlos. Un ejemplo es la misa de San Gregorio fue prohibida por la sagrada congregación hacia 1620, y de la cual se conserva un buen ejemplo en Tepeapulco.

Misa de San Gregorio, Tepeapulco



Aunque no son parte del proceso de evangelización, llama mucho la atención que en muchos conventos hidalgueses hay grafitis o esgrafiados en los guardapolvos de los muros, los cuales se hicieron con almagre¹¹ bruñido. Como

11 Óxido de hierro arcilloso.

esta parte del muro estaba expuesta al desgaste, la función del guardapolvo fue proteger la parte inferior de los muros. Estos grafitis permiten recrear la vida social y cultural del lugar y la época en que fueron hechos.

Retablos pintados al temple sobre la pared fueron populares en el siglo XVIII, como los que se Conservan en Tepeji del Río y Apan. Incluso los plementos de las bóvedas nervadas fueron pintados, como Actopan e Ixmiquilpan.

Los agustinos tuvieron una especial predilección por la decoración policroma fitomorfa en techumbres de sotocoros como en Metztitlán.

Nave del templo de los Santos Reyes Metztitlán, vista desde el sotocoro



Uno de los más interesantes programas pictóricos de la evangelización mexicana se encuentra en Hidalgo, en dos recintos agustinos situados a 45 kilómetros de distancia en línea recta: Santa María Xoxoteco y Actopan. Xoxoteco actualmente es una iglesia “normal”, pero originalmente fue una capilla abierta aislada. Como se sabe, estas construcciones son una creación mexicana para la evangelización indígena.

Las pocas diferencias que existen entre ambos programas tienen que ver con el tamaño y cantidad de temas pintados, ya que las mayores dimensiones de Actopan permitieron la inclusión de más elementos; por otro lado, los temas de Xoxoteco se encuentran en mejor estado de conservación, tal vez por no estar a la intemperie. En los muros laterales de ambas capillas se plasmaron escenas relativas al Antiguo Testamento como el “Juicio Final”, además de algunos temas preferidos por los agustinos contrareformistas como el Purgatorio.

En los muros laterales se pintó el infierno, tanto escenas de pecado como los tormentos a que se hacen acreedores quienes los cometen. La abrumadora presencia de demonios, suplicios y almas castigadas nos recuerdan las representaciones del infierno que tanto en pintura como en literatura abundaron durante la Edad Media europea, sobre todo en épocas de grandes mortandades como la que provocó la peste negra en el siglo XIV.

Por la escasa representación del infierno en el México virreinal, llaman poderosamente la atención los casos de Actopan y Xoxoteco. ¿Por qué se pintó tan profusamente esta temática en estos dos lugares? ¿Por qué no existen otros ejemplos parecidos en el resto del país?

Por llegar en tercer lugar, los agustinos se dieron a la tarea de evangelizar aquellos territorios que por su lejanía, dispersión de población y agreste geografía, no habían tomado para sí los franciscanos y dominicos. Salvo pocas

excepciones como Epazoyucan, los agustinos se centraron en lugares difíciles de la Sierra, la Huasteca y el Valle del Mezquital. Estos territorios estaban habitados mayoritariamente por indígenas otomíes que habitaban estas zonas de refugio ante la expansión hegemónica de la Triple Alianza.

Capilla abierta de Actopan



El grado de aceptación tanto del sistema hispano de gobierno como de la nueva religión varió mucho entre las regiones y los diferentes grupos culturales de nuestro país. No fue igual la evangelización franciscana entre poblaciones de alta cultura del Valle de México, Puebla, Tlaxcala, e incluso pueblos hidalguenses como Tepeapulco, que la evangelización agustina de la difícil y conflictiva

frontera mesoamericana, donde se ubican los murales del infierno. Toribio de Benavente “Motolinía” narra que en Tepeapulco, a pocas horas de haber llegado los frailes, los indígenas ya sabían persignarse y rezar el *pater noster*.¹²

Muy por el contrario, los pueblos situados en la periferia de Mesoamérica siguieron resistiendo pasiva o activamente durante todo el periodo virreinal, siendo el mejor ejemplo el de los chichimecas aridoamericanos, cuyos territorios colindaban con la Sierra Alta y el Valle del Mezquital. Todo el programa mural del convento de Ixmiquilpan está dedicado a la guerra chichimeca, en la que otomíes de Ixmiquilpan colaboraron con los españoles para la conquista y colonización norteña.

Los grupos de cultura intermedia como el otomí presentaron una resistencia pasiva a la evangelización, es decir, aceptaron ser bautizados pero mantuvieron en secreto sus ritos y creencias. Los murales del infierno en parte son la respuesta a la conversión fingida y los resabios de idolatría.

Conclusiones

Los programas visuales de evangelización echaron mano de casi todas las artes conocidas en el siglo XVI, principalmente la arquitectura, escultura y pintura; incluso al inicio trabajaron la plumaria que había sido una técnica artesanal de primer orden en la prehispanidad. En estos soportes, combinaron patrones renacentistas, medievales, mudéjares e iconografía indígena con materiales europeos y americanos, como por ejemplo la pasta de caña de maíz, los aglutinantes como la baba de nopal y maguey, etc. Hidalgo es rico en este tipo de manifestaciones y al interior del estado podemos encontrar programas que responden a las distintas problemáticas y circunstancias que encontraron las

12 Toribio de Benavente, Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, capítulo 1, 1527.

ordenes que se echaron a cuestras esta titánica tarea, cuya evidencia material sobreviviente constituye una veta aún no suficientemente estudiada.

Bibliografía

De Benavente Motolinía Toribio, *Historia de los indios de la Nueva España*, Red Ediciones, 2012.

Elena Estrada de Gerlero Elena, “El friso monumental de Ixmiquilpan”, en *Actes du XLII e Congrès International des Americanistes*, vol. x, París, 1976.

Elena Estrada de Gerlero Elena, “La Pintura mural durante el virreinato”, en *El Arte Mexicano, Arte Colonial III*, SEP-Salvat, México, 1986.

Grijalva Juan de, *Crónica de la orden de nuestro padre san Agustín en las provincias de la Nueva España*. Ed. Porrúa, México, 1985.

López Teófilo Aparicio, *Antonio de Roa y Alonso de Borja, dos heroicos misioneros burgaleses en la Nueva España*, Ed. Estudio Agustiniiano, Valladolid, 1993.

Mendieta Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997.

Moreno Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Reyes Valerio, Constantino, *Arte indocristiano*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1978.

Ricard Robert, *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

Rubial García, Antonio, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.

Valadés, Fray Diego, *Retórica Cristiana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

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

Vergara Hernández, Arturo, *Los murales del templo de Ixmiquilpan, ¿evangelización, reivindicación indígena o propaganda de guerra?*, UAEH, México, 2010.

IV. Guerreros en la frontera. La visión de Guillermo Gómez-Peña y la pintura mural de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan

David Pérez-Becerra
UAEH/Instituto de Artes

*Una vez que se ha cruzado la frontera,
no se puede nunca regresar realmente.*

GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA

La frontera es un tránsito; la frontera es una construcción cultural, es el espacio que significa e identifica, el sitio donde se interactúa bajo las condiciones de migrante y restricción. La frontera no solo es una línea, es el sitio en el que surgen los identificadores de una cultura connotada por el límite; es al fin de cuentas la separación de dos espacios culturales.¹

1 Paola Suárez Ávila, *Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana*, <http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/502/1/02-Suárez.pdf>

El término frontera es definido como: la línea que marca el límite exterior del territorio que determina el ámbito espacial donde se ejerce la soberanía con exclusión de otros. En la frontera nos enfrentamos al concepto abstracto de Estado, noción que remite de inmediato al Antiguo Régimen y a esa idea de Estado ilustrado que pretendía instruir con su poder civilizador y educador, su mecenazgo y sus alianzas ideológicas o dogmáticas, y proyectar así su soberanía sobre un espacio-tiempo determinado; noción aún vigente que precisa de fronteras para cubrir la necesidad inevitable que surge inherente al propio crecimiento: el control.

Sin bien las fronteras son construcciones culturales, la última finalidad que persiguen es la generación de un referente que haga posible la comprensión diferencial de lo propio respecto al otro. Sin ese límite social y cultural, como sostiene Miguel Bartolomé, lo propio no podría existir en cuanto tal y se diluiría en el seno del Estado o de la formación social mayoritaria.²

Vale la pena preguntarnos ¿Qué función cumplen las fronteras? Si bien la frontera es un límite, también es una zona de flujo entre identidades circunscritas en tres dimensiones: la histórica, la física y la simbólica; noción a la que se suele recurrir para denotar realidades fácticas y metafóricas a la vez, ya que las representaciones y simbolizaciones de la frontera se construyen a partir de estructuras mentales, proceso que descansa en la producción cultural y la mirada de aquellos que habitan la frontera, de su constante experiencia con los referentes de exclusión y la generación de estrategias para vivir dentro y junto a la frontera.³ Así, el sentido de lo fronterizo queda ceñido por la negociación y el

2 Miguel Alberto, Bartolomé, *Procesos interculturales: antropología política del pluralismo cultural en América Latina*, Siglo XXI, México, 2003.

3 Giovanni Sartori, *La sociedad multiétnica: pluralismo, multiculturalismo y extranjeros*, Taurus, Madrid, 2001.

pacto constantemente entre los códigos culturales que se enfrentan, a la vez que orienta las prácticas culturales que operan en una lógica vinculante de límites más que de separación, y esto se debe a que:

La propia noción de “cultura” de la antropología fue creadora de fronteras. De hecho una teoría de la frontera es una teoría de la cultura. Concebir la cultura como un todo integrado de costumbres, creencias y prácticas o como significados compartidos por una comunidad implica necesariamente delimitar con precisión conjuntos humanos.⁴

La cultura como un conjunto de símbolos articulados que constituyen un sistema⁵ tiende a aglutinarse en torno de una referencia espacial compartida, es decir, un espacio específico en el cual se participa de un conjunto de significados comunes: la lengua, los valores, la tradición, etc., cuyos elementos, individuos, procesos, objetos, creencias e imágenes, adquieren una lógica funcional; esto es, un elemento del conjunto de significados, por ejemplo la lengua, es comprendida y se explica si está en relación con los demás elementos del sistema. La cultura así entendida tiende hacia el centro y remarca su periferia, cristaliza un núcleo de significados y refuerza sus límites. Así las prácticas y los procesos adquieren una centralidad en la medida en que definen la cultura. Desde esta perspectiva, la frontera hace patente una diferenciación y delimitación inequívoca entre culturas, evocando una comunidad con territorio, o sea, con fronteras físicas y también una comunidad con cultura, es decir con fronteras simbólicas.⁶

4 Alejandro Grimson, “Introducción”, en S. Michaelsen y E. Jonson, comps, *Teoría de la Frontera. Los límites de la política cultural*, Gedisa, España, 2003, p.14.

5 Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, España, 1990.

6 Alejandro Grimson, *op. cit.*, p.14.

Ixmiquilpan: la primera frontera

Cuando los frailes agustinos decidieron en el Capítulo de Ocuilpan de 1536 la misión de evangelizar el agreste Valle del Mezquital con la consigna de fundar una cadena de conventos que amén de sacralizar el espacio, garantizaran la seguridad de los fundos mineros de la Sierra, así como la ruta a Santiesteban del Puerto y el camino de Tierradentro, nunca imaginaron que sus prodigiosos monasterios serían el símbolo de la frontera cristiana de la Nueva España.

La denuncia de los yacimientos argentíferos de Zacatecas atrajeron el proyecto colonizador al septentrión novohispano con mayor velocidad de lo planificado, este hecho ocasionó un fuerte enfrentamiento con los grupos vecindados en esta zona, los Chichimecas —filiales de la lengua otopame— que por más de cincuenta años opusieron resistencia al avance colonial, un cruento conflicto que se denominó “Guerra chichimeca” y que mas allá de la expansión hispana encerró el enfrentamiento de dos sistemas culturales irreconciliables: la cultura sedentaria y la nómada.

Para la primera mitad del siglo XVI, el Valle del Mezquital era la zona de frontera por excelencia entre los asentamientos de occidentalización y las sociedades cazadoras-recolectoras que poblaban la agreste Aridoamérica. Al norte del valle se localiza Ixmiquilpan, principal asentamiento hñahñu del Mezquital, que junto como otras fundaciones representaban la frágil línea fronteriza. Ubicada en el área de conflicto, la pequeña población de Ixmiquilpan se convirtió rápidamente en punto estratégico de la frontera y en parada obligada de la ruta hacia los fundos mineros de la Sierra y ramal del camino Real de Tierradentro (vía México-Zacatecas) lo que explica “la prosperidad y la importancia de la colonia española que fijó en ella su residencia.”⁷ La fundación de poblaciones

7 Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo: cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Paidós, Madrid, 2007, p. 152.

como esta, fomentaba el avance paulatino hispano y la occidentalización a través de la introducción del sedentarismo entre los grupos nómadas del norte, labor de descansó en los conversos indígenas, principalmente otomíes y tlaxcaltecas, quienes facilitaron las negociaciones para la colonización en tierras chichimecas. El centro neurálgico de esta estrategia fueron los conventos mendicantes y sus visitas, así como los presidios y villas que se fundarían a lo largo de una Ruta septentrional, la cual conectaría a los distritos mineros con la ciudad de México, proceso con el cual la frontera dejó de depender de lo territorial para ser cultural.

Los huaraches del centauro: memoria en la frontera

El templo de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan (1540) es una clara manifestación de esta estrategia de diseminación cultural. La construcción de un convento era un símbolo poderoso de la conclusión de la misión evangélica y el caso de San Miguel Arcángel, merece especial atención su singular programa mural; sobra mencionar los exquisitos *frescos secco* del Interior del templo. La unidad temática es la guerra, un concepto aprehendido, al menos visualmente, por elementos que provienen de un vocabulario visual amerindio: plumas, penachos, *chimallis*, *cactlis*, *copillis*, *ichcahuipillis*, vírgulas y una impar paleta de color, elementos que se “alternan”, o mejor dicho, se hibridan con elementos europeos: acantos, capiteles, granadas, centauros, hipocampos y criaturas fitomorfas. Es así que los *tlacuilos* de Ixmiquilpan abren en los muros un lugar para sus cosmogonía, bajo el concepto de la Antigüedad pagana moralizada o quizá la representación de una psicomaquia, el cielo guerrero de la tradición postclásica o como parte de una campaña de propaganda para movilizar combatientes a la guerra chichimeca. Sin embargo estas escenas de guerra fueron parte de la representación simbólica de una comunidad que sufrió los embates de la frontera. El contexto singular de

Ixmiquilpan como eslabón de las rutas de comercio y occidentalización ponen de manifiesto la heterogeneidad social propia del sitio, condición que en mucho articuló la cultura, identidad y memoria propia de una zona de tránsito, es decir, el lector ideal del programa mural del recinto agustino de Ixmiquilpan, posiblemente fue una población que veía en la práctica cotidiana y en lo natural su acercamiento con la divinidad, espectador que debió estar imbuido en el clasicismo, la vieja tradición mesoamericana y el conflicto de la frontera, referencia que cruza con la nobleza indomestiza culta y poliglota del mediados del quinientos que veía en la representación de la evangelización un pacto político que los respaldaba en la historia de sus comunidades de mano de los frailes, humanistas y reformados, que consideraban concluido el proceso de conversión.

Se puede concluir que el programa mural de San Miguel Arcángel es una afirmación cultural en una franja fronteriza, que lejos de haber sido el lugar de la desmemoria y del olvido, fue el lugar de la reactivación permanente de la interpretación histórica de estos dos estamentos que para finales del siglo xvi comenzaron a ser desplazados del proceso social, político y económico de la Nueva España. Los frailes y la nobleza indomestiza fueron tanto lectores ideales como productores de este discurso cifrado con delicadas equivalencias que construyeron signos multilingües que facilitaron la aprehensión de la memoria de estos actores sociales portadores de culturas de distinto origen. A ello responde el peculiar vocabulario visual y la sintaxis de las imágenes de los frescos de Ixmiquilpan; por ello podemos visualizar la imagen de un guerrero amerindio portando los mismos atributos que el Perseo mitológico, espada, escudo y petaso, que en un juego de traducción se transforman en el *macahuitl*, el *chimalli* y el *copilli*, cuidadosa analogía que hace de la imagen un corpus multilingüista que en ambos vocabularios, europeo y amerindio, apelan a esas representaciones compartidas.

Por ello, el programa mural de Ixmiquilpan es una compleja forma cultural cuyo proceso de interiorización provino de la experiencia común y compartida en el Mezquital del quinientos: el significado cultural ampliamente compartido y de relativa durabilidad de la frontera como la victoria del occidentalismo sobre la barbarie amerindia.

La Pocha Nostra: la segunda frontera

La frontera no solo es el espacio en el que una cultura ejerce su soberanía con exclusión de otras, sino que conlleva a un proceso de constante hibridación que tiene por fondo la construcción de una identidad, motivo de la reflexión de la producción visual de Guillermo Gómez-Peña (Ciudad de México, 1955) artista chicano que ha contribuido a los debates culturales en torno a la frontera durante casi treinta años; su obra es una mezcla de actuación estética experimental, política activista, ironía y *spanglish* que intentan cuestionar las identidades nacionales en el marco de la cultura de masa. La Pocha Nostra⁸ es una organización de artes transdisciplinarias dirigida por Gómez-Peña y con la cual realiza la mayor parte de sus proyectos. La Pocha Nostra cuenta con más de 30 colaboradores distribuidos en diferentes países (México, EU, Inglaterra, España y Australia). Sus proyectos abarcan desde *performance* individuales, hasta grandes instalaciones interactivas que incorporan comunidades efímeras de artistas e intelectuales. La Pocha Nostra no es un grupo, ni una compañía teatral, es más bien un “laboratorio” conceptual en palabras del propio Gómez-Peña, que fue creado a partir de la necesidad de sobrevivencia de los artistas latinos en los Estados Unidos, implementando una praxis política que cuestionara las jerarquías de autoridad y el conocimiento especializado, así como las nociones de territorio y frontera,

8 Véase Guillermo Gómez-Peña and La Pocha Nostra, <http://www.pochanostra.com>

llevando al espectador a la incómoda posición epistemológica de “extranjero”, mientras las minorías étnicas tradicionales en la cultura sajona le observan desde una posición de poder.

El Mexterminator: Identidad en la frontera

En una primera aproximación, la identidad está relacionada con la representación que tenemos en relación con la otredad; implica, por tanto, hacer comparaciones para encontrar semejanzas que nos permitan establecer una misma identidad cuya diferencia es otorgada por la cultura. En efecto, la cultura compartida a través de la pertenencia social construye la frontera, construcción cultural ironizada por Guillermo Gómez-Peña en la serie “El Mexterminator: antropología de un performancero postmexicano”, recopilación de la obra de este productor visual y la agrupación La Pocha Nostra, en una producción performática multimedia y fotográfica que invitan a cruzar nuestra propia frontera y travestirnos en una mezcla de humor surreal y agudeza sagaz, entre representaciones estereotipadas y racistas del chicano, que más que un guerrero en la frontera parece recrear dioramas para un museo de identidades post-coloniales. La visión invasora de Gómez-Peña traza una perspectiva cultural y comunitaria que ha hecho posible que el sistema de símbolos de la cultura chicana y de las minorías culturales en Estados Unidos no sólo se identifiquen con un territorio geográfico imaginario, sino también con la construcción de fronteras simbólicas en las que el otro, el dominante, queda excluido en su propio territorio.⁹ ¿Cuál es la pertinencia de una práctica cultural como esta? ¿Es acaso un precedente para la problemática antropológica de la frontera? Para Gómez-Peña, como para muchos migrantes latinos, lo que se podría llamar realidad fronteriza (*border line*) es un espacioimaginario dentro

9 Barth Frederick, “Introducción”, *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias sociales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

del cual sus habitantes, los fronterizos, negocian una diversidad de conductas y sentidos coligados a la pertenencia de sus respectivas naciones o estados; así la parafernalia de personajes del “Mexterminator” son fruto de las identidades efímeras e híbridas que se encuentran en proceso permanente de construcción y por consecuencia constituyen el lugar de las memorias débiles, de la ausencia de memoria, que pretenden triunfar y combatir los efectos de la transculturación adaptativa a la que fueron sometidos los grupos migrantes por la cultura de masas norteamericana. El chicano triunfa y luchará por mantener su hegemonía cultural para lograr un reconocimiento social negado por ambos espacios fronterizos. El espectador se convierte en imperialista cultural unifamiliar que contempla una parodia de una cultura que considera propia pero que ya le es totalmente ajena, una frontera donde ya no existe lugar para el migrante, una *back and forth* que parece estrecharse cada día más, donde se vive “entre la espada del narco y la pared de la migra”. Los artistas se han convertido en los cronistas de esta demonización, en guerreros en la frontera luchando en medio de culturas desiguales.

Guerreros en la frontera

En conclusión, la frontera es la zona en la que las identidades son consumidas en conflicto, aquí las identidades rivalizan por mantener incuestionado su predominio, mientras que las identidades subalternas luchan por el reconocimiento social. Si se acepta que “las identidades son inseparables de la memoria —porque las representaciones de la identidad son inseparables del sentimiento de continuidad a través del tiempo—¹⁰, es posible afirmar que las áreas limítrofes, no son

10 Gilberto Giménez, *Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas*, Frontera Norte, vol.21, no.41, México, enero-junio, 2009,

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-73722009000100001&script=sci_arttext

lugares donde operen mecanismo de indiferencia, son por el contrario, lugares de reacción indeleble de la memoria. Desde la construcción de imágenes en la frontera chichimeca hasta la serie de *performances* desarrollados por Gómez-Peña son una respuesta a un fenómeno que revela una búsqueda de pertenencia. La construcción de imágenes en la frontera, ya sea la trazada por el Tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848 o la del avance colonial novohispano en pleno siglo XVI, mantiene una característica constante: el diálogo a través de la producción de imágenes con discusiones específicas marcadas por lo local y lo global. Es posible tender una conexión entre La Pocha Nostra y los *tlacuilos* de Ixmiquilpan, pues ambos circunscriben su producción en torno a colectivos sociales en búsqueda de una identificación mediante la disquisición y representación de la vida cotidiana de la frontera; ambos hacen de la imagen un mecanismo de recuperación cultural, de memoria e identidad de un grupo desplazado, la nobleza indomestiza y los chicanos desheredados. La función de quien habita la frontera es ser informante de realidades culturales ajenas, un sicario de identidades, un Perseo con AK-47 que vaga como símbolo de un mundo que pudo ser pero que no será jamás.

Bibliografía

- Barth Frederick, "Introducción", *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias sociales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- Bartolomé, Miguel Alberto, *Procesos interculturales: antropología política del pluralismo cultural en América Latina*, Siglo XXI, México, 2003.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, España, 1990.
- Giménez, Gilberto, *Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas*, Frontera

- Norte, vol.21, no.41, México, enero-junio, 2009.http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-73722009000100001&script=sci_arttext
- Guillermo Gómez-Peña and La Pocha Nostra*, <http://www.pochanostra.com>
- Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo: cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Paidós, Madrid, 2007.
- Grimson, Alejandro, “Introducción”, en S. Michaelson y E. Jonson, comps, *Teoría de la Frontera. Los límites de la política cultural*, Gedisa, España, 2003.
- Sartori, Giovanni, *La sociedad multiétnica: pluralismo, multiculturalismo y extranjeros*, ed., Taurus, Madrid, 2001.
- Suárez Ávila, Paola, *Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana*, <http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/502/1/02-Suárez.pdf>

v. San Juan Bautista: Tesoro del claustro de la Catedral de Tulancingo

Mtra. María Esther Pacheco Medina

UAEH/Instituto de Artes

Alrededor de 1527, pocos años después de establecerse en Texcoco, los franciscanos empezaron a recorrer las poblaciones cercanas, eran zonas muy pobladas en las que la evangelización ya había ganado muchos adeptos. Llegaron hasta Otumba, Tepeapulco y Tulancingo, lugares en los que se establecieron y fundaron conventos. El de Tulancingo fue además casa de estudios, y en él, como en muchos otros dirigidos por los seráficos, se enseñaron algunos oficios a los naturales, quienes demostraron tener una gran habilidad para aprenderlos.

El convento fue descrito por varios cronistas a lo largo de tres siglos, en 1585, el padre visitador fray Antonio de Ciudad Real describió así el conjunto:

El convento es acabado, con su iglesia, claustro, dormitorios y huerta, en que hay muchos nogales y se cogen muchas nueces, riégase con agua de pie que entra en ella. La vocación del convento es de San Juan Baptista, suele haber estudio de artes en él, y cuando no le hay, como entonces, no le había,

residen cuatro y cinco religiosos; visitóse y detúvose allí el padre comisario aquel día y al siguiente, en que predicó a los españoles.¹ (Enero de 1585).

A pesar de esta y otras descripciones posteriores no existen mapas o planos del conjunto. Sin embargo su ubicación se utilizó como referencia en varios mapas y planos del periodo en los que se hacían solicitudes de mercedes o se dirimían conflictos sobre límites de tierras. Su templo fue representado casi siempre con dos torres. Se ha calculado que su extensión debió ser similar a la del convento de Actopan, pues los límites de la manzana fundacional se extendían por el norte hasta la calle de Hidalgo, en el sur hasta la calle de Doria, hacia el oriente hasta la calle de 21 de marzo y el del poniente hasta la mitad de lo que hoy se conoce como Jardín “La Floresta”.² En el atrio estaba ubicado el cementerio, el cual permaneció en este lugar hasta las últimas décadas del siglo XIX. De acuerdo con G. Kubler, el convento de Tulancingo era un monumento de tercera clase, con un templo pequeño de construcción permanente pero de formas simples.³ El mismo autor refiere que en 1567 Mendieta recomendó que al hacer la ampliación del mismo se tomara como modelo el convento de San Gabriel Cholula.⁴

El primer guardián del convento fue fray Juan de Padilla, religioso de origen andaluz, muy celoso de su ministerio, quien murió en las tierras del norte mientras participaba en la expedición a Cíbola.⁵ El *Códice franciscano* registra su presencia en Tehuacán en noviembre de 1532, como parte de la expedición

1 Fray Antonio de Ciudad Real, *Tratado docto y curioso de las grandezas de la Nueva España*, p. 131.

2 Aproximadamente más de 40há.

3 George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, p. 71.

4 *Ibidem.*, p. 592.

5 Cíbola: Ciudad legendaria situada al norte del Reino de la Nueva España y que se suponía llena de riquezas.

que fray Martín de Valencia había organizado para viajar a China. El mismo documento contiene la carta que firmaron varios religiosos entre ellos fray Juan de Padilla en Tehuacán en enero de 1533.⁶ En el documento está escrito: FRATER IOHANNES DE PADILLA, INDIGNUS GUARDIANUS. Esto nos permite suponer que fray Juan de Padilla debió ser guardián del convento de Tulancingo entre 1527 y 1532, pues se sabe que en 1533 fundó el convento de Zapotlán El Grande en el actual estado de Jalisco. También evangelizó en las provincias de Colima, Michoacán y Nayarit.

Tulancingo era en ese entonces una pequeña población cuya economía estaba basada principalmente en la agricultura, la ganadería y el comercio. En sus fértiles tierras se cosechaba maíz, trigo y cebada, además de hortalizas y flores. Se criaba ganado vacuno y ovino. Se desarrollaban además otras actividades como el comercio, que se beneficiaba ampliamente de la ubicación geográfica del lugar. El pueblo estaba conformado por dos parcialidades: Tlaixpa de población otomí y Tlatoca de población nahua, que constituían la encomienda de Tulancingo que compartían Hernando de Ávila (o Dávila) y Francisco Terrazas. Residían también en Tulancingo un buen número de españoles dueños de haciendas y mercedes. El *Códice franciscano* contiene la siguiente descripción de la población:

Tulancingo

Seis leguas más delante de Cempoala, hacia el Norte, que será diez y seis de México, hay otro monasterio de S. Joan Baptista, en el pueblo de Tulancingo, el cual terná cinco mil y más vecinos, y está encomendado a dos españoles, que son Hernando de Avila y Francisco de Terrazas. Residen en este monasterio tres sacerdotes y un lego. Los dos sacerdotes son confesores y predicadores de los indios: el otro no sabe la lengua.

Tiene de visita trece estancias o iglesias, todas sujetas a la dicha cabecera.

6 *Códice franciscano. Informe de la Provincia del Santo Evangelio al Visitador Lic. Juan de Ovando*, pp. xii, 169.

El patrono de Tulancingo

Los franciscanos eligieron como patrono de esta población a San Juan Bautista. Los *santos patronos* eran asignados por los frailes en cada pueblo en el que se establecieron y su nombre se incorporó o sustituyó al nombre del lugar. Es así como Tullantzinco pasó a ser San Juan Bautista Tullantzinco o Tollantzinco. La designación del patrono del pueblo no se realizó siempre de manera casual, en muchas ocasiones se eligió un santo cuya fiesta coincidiera con la de la principal deidad prehispánica del lugar. Algunas veces los misioneros hicieron algo más que hacerse de la vista gorda en lo relativo a la sustitución de santuarios y cultos prehispánicos, tomaron la iniciativa y reivindicaron estos lugares. El primero en mencionarlo y censurarlo de manera discreta es Sahagún:

[...] donde había antiguamente muchos sacrificios, a los cuales venían de lejos tierras, es a la raíz del Volcán, en un pueblo que se llama Tianquizmanalco, San Juan; hacían en este lugar gran fiesta a la honra de del dios que se llamaba Telpochtli, que es Tezcatlipoca, y como a los predicadores oyeron decir que San Juan Evangelista fue virgen, y el tal en su lengua se llama tepolchtli, tomaron ocasión de hacer aquella fiesta como la solían hacer antiguamente, paliada debajo del nombre de San Juan Telpochtli como suena por de fuera, pero a honra del Tepolchtli antiguo, que es Tezcatlipoca, porque San Juan allí ningunos milagros ha hecho ni hay porque acudir más allí que a ninguna parte donde tiene iglesia⁷.

Torquemada precisa las declaraciones de Sahagún y recuerda que las festividades judaicas fueron recuperadas por la iglesia primitiva en un marco cristiano.

En Tianhuizmanalco, constituyeron casa a san Juan Bautista [...]; y en estos tres lugares se celebran estas tres festividades, a las cuales concurren

7 Fray Bernardino de Sahagún, “Apéndice”, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, p. 682.

las gentes, en especial la de san Juan [...] Pero sea lo que fuese, éstas son las fiestas y ésta la intención de haberlas instituido y con la que de presente las celebran, aunque no todos lo saben.⁸

En el caso de Tulancingo, no se han localizado registros acerca del culto a esta deidad, sin embargo, en el cercano pueblo de Tepeapulco, se encontraba uno de los principales santuarios de Tezcatlipoca.

“[L]as prácticas idolátricas sobrevivieron ocultas en el ámbito doméstico, en la medicina tradicional y en las prácticas agrícolas”,⁹ demostrando lo frágil que era aún la evangelización de los indígenas. Para contrarrestarlas algunos frailes como Gerónimo de Mendieta y antes de él, fray Andrés de Olmos, quien residió en Tulancingo, se dedicaron con empeño al estudio de los ritos, creencias y tradiciones de las antiguas culturas rescatando algunos elementos que consideraron valiosos como los *huehuetlahtolli*. Por su parte, los naturales mezclaron los elementos de ambos mundos construyendo un nuevo ámbito espiritual que permitió la supervivencia de muchas de sus creencias.

Los conventos establecidos en las cabeceras, como el de Tulancingo, estaban habitados por tres o cuatro religiosos que se encargaban también de atender las necesidades espirituales de los pueblos circunvecinos. El guardián del convento no sólo era cabeza de su comunidad, sino que con frecuencia era también el dirigente político del pueblo y su circunscripción, un personaje con mucho poder que intervenía en la elección de autoridades y en el manejo de las cajas de comunidad.¹⁰ La relación entre autoridades y convento se manifiesta de manera muy clara en el reporte que año con año debía enviar el Alcalde Mayor del Pueblo

8 Fray Juan de Torquemada, Libro X, cap. VII, *Monarquía Indiana*, p. 357.

9 Antonio Rubial, “La evangelización franciscana en la Nueva España”, en María Stein, *El teatro franciscano en la Nueva España*, p. 19

10 Las cajas de comunidad eran cajas de ahorro.

al superior de los franciscanos, como consta en el documento 1309, alojado en el Archivo del Fondo Franciscano de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia.

Documento 1309, H. Formulario con el que el alcalde certifica al provincial la administración de los sacramentos por los franciscanos.¹¹

Certificación

Que da el alcalde mayor todos los años se la piden y se remite al libro general.

Yo el alcalde mayor y capitán a guerra por el Rey nuestro señor de este pueblo de Tulancingo y su jurisdicción: certifico que; desde principio de enero del año próximo pasado, de [sic] hasta hoy día de la fecha el real padre fraile honorable de la orden de San Francisco cuya merced dio su majestad de dicho pueblo ha asistido puntualmente a la administración de los santos sacramentos a los naturales, españoles y demás de su cargo con otros dos, tres o más con natural sin hacer esto falta alguna en dicha administración y en la misma forma certifico que dicho Real Padre cura nuestro tiene los tres libros que manda el Santo Concilio de Trento en que consta los bautizos, casamientos y entierros y para que todo lo dicho conste en donde, y como el derecho de el dicho Real Padre nuestro convenga doy esta certificación en este sobre dicho pueblo de Tulancingo en tantos etc.

D. H. en papel sellado de a cuartillo [f. 7r] ca. 1740.

San Juan Bautista

De San Juan Bautista dice San Juan Crisóstomo: “Juan fue escuela de virtudes, modelo de vida, expresión de santidad, norma de justicia, espejo de virginidad, abanderado de la honestidad, ejemplo de castidad, camino de penitencia,

11 FRBMNAH, FF. 1309, *Directorio del convento de San Juan Baptista de Tulancingo, H. Formulario con el que el alcalde certifica anualmente al Provincial la administración de los sacramentos por los franciscanos.*

perdonador de pecados y maestro de la fe.”¹² Los franciscanos lo eligieron en numerosas ocasiones como patrono de sus fundaciones en la Nueva España, los hermanos menores tuvieron especial devoción por María, los apóstoles y los personajes bíblicos.

San Juan Bautista fue hijo de Isabel, prima de la virgen María y de Zacarías, sacerdote del templo. Juan es el primero en alegrarse por la venida de Jesús desde el vientre de su madre, cuándo ésta es saludada por María. El Bautista es uno de los pocos santos cuya fiesta se celebra el día de su nacimiento y no el de su muerte; como muchas otras fechas, esta es arbitraria pues no existen registros que puedan comprobarlo, lo cierto es que se celebra seis meses antes de Navidad. Lo mismo sucede con la fecha de su muerte, que la Iglesia católica ha fijado el 29 de agosto. La fiesta de la degollación de San Juan Bautista fue instituida para conmemorar cuatro hechos: su decapitación; la cremación de su cabeza; la recogida de sus huesos y el hallazgo posterior de sus reliquias, y por último, el traslado de uno de sus dedos a la iglesia construida en su honor.

El 24 de junio es una fecha muy cercana al solsticio de verano, lo cual ha hecho que desde hace siglos se relacione con los antiguos cultos solares europeos. La Fiesta de San Juan, como muchas otras celebraciones cristianas, tiene su origen en antiguos ritos y cultos paganos que se remontan hasta el periodo en que los celtas y los celtíberos dominaban parte de Europa. Estas celebraciones relacionadas con las primeras cosechas y el solsticio de verano, fueron retomadas por los distintos pueblos que habitaron después esas zonas. Con el paso del tiempo el significado original se fue perdiendo, sin embargo, algunos rituales, como el de las hogueras de la Noche de San Juan, sobrevivieron al cristianizarse bajo la advocación del Bautista, resistiendo la influencia romana,

12 Santiago de la Vorágine, Tomo 2, Capítulo CXX”, *La leyenda dorada*, p. 548.

paleocristiana y musulmana.¹³ La Iglesia ha justificado el encendido de estas hogueras, relacionándolas con las hogueras en las que fueron cremados los restos del santo. Como muchas otras costumbres, la fiesta de San Juan se trasladó al Nuevo Mundo en donde adquirió otros tintes relacionados principalmente con el agua. En Tulancingo, la fiesta de su santo patrono solía ser muy vistosa, algunas fuentes¹⁴ refieren que solía adornarse el frente de las casas con flores silvestres, hojas de árboles y tapetes de aserrín con la imagen del santo, se organizaban verbenas y paseos a la orilla del río. De acuerdo con este autor, la mejor alfombra era que anualmente se hacía en el frente de la tienda de Don Juan Bautista Ortiz, quien también celebraba su santo. Era común el nombre de Juan Bautista, como lo demuestran los registros de bautizo de la parroquia. Sin embargo, a partir de 1864 al fundarse la Diócesis de Tulancingo y ser designada la Virgen de los Ángeles como patrona de la misma, la fiesta de San Juan fue perdiendo importancia.

El arte y la fe

En la Nueva España como en muchos otros lugares, la fe se manifestó y se reforzó a través del arte. La riqueza de estas representaciones estuvo en consonancia con la bonanza del lugar y con frecuencia fue símbolo de su progreso. Tulancingo no fue la excepción, su conjunto conventual albergó diversas y numerosas obras de arte, entre ellas varias tallas en madera.

La escultura novohispana ha sido considerada inferior a la arquitectura y a la pintura del mismo periodo; de acuerdo con Moreno Villa, esto se debe principalmente al desconocimiento de la misma y a que la mayoría de las obras son anónimas. Sin embargo, esto no significa que no existan obras interesantes

13 J.M. Álvarez y E. Méndez, “La noche de San Juan. Leyendas de España”, [www.leyenda de la encantada](http://www.leyenda.de.la.encantada) (17.10.2012).

14 José L. Cossío y Soto, *Tulancingo Esbozo Histórico*, pp. 65,66.

y valiosas. La escultura se trabajó con distintos materiales: madera, piedra, cantera, y en muchas ocasiones se subordinó a la arquitectura. Fueron pocos los escultores europeos que se trasladaron al Nuevo Mundo y ninguno de especial renombre en fechas tempranas. Durante el siglo XVI se realizaron las esculturas más interesantes, debido en gran parte a la interpretación que de los modelos europeos hicieron los artistas locales. A esta interpretación en la que se mezcla lo europeo con las formas antiguas Moreno Villa le llamó “arte *tequitqui*”. Sus principales manifestaciones se realizaron en piedra y cantera, y también como en la obra que nos ocupa, en madera.

La imaginería¹⁵ por su parte “se distingue por su aplomo y serenidad”,¹⁶ las imágenes son más reposadas que las españolas del mismo periodo, debido a que los frailes lo exigieron así, para no perturbar a los nuevos fieles. La Nueva España estuvo sometida a la influencia de la corriente europea desde el Atlántico y a la del Pacífico a través de los objetos que traía la Nao de China. En los periodos y regiones en los que no trabajan o forman alumnos los maestros europeos, la mano indígena es más palpable. Los cronistas como Mendieta han dejado testimonios acerca de la habilidad de los naturales:

[E]sto se puede entender por regla general, que cuasi todas las buenas y curiosas obras que en todo género de oficios y artes se hacen en esta tierra de Indias [...], los indios son los que ejercitan y labran, porque los españoles maestros de tales oficios, por maravilla hacen mas que dar la obra á los indios y decirles cómo quieren que la hagan. Y ellos la hacen tan perfecta que no se puede mejorar.¹⁷

15 Imaginería: Especialidad del arte de la escultura que se dedica a la representación de temas religiosos para fines devocionales. Generalmente son tallas en madera policromada.

16 José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, p. 11

17 Fray Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*, Libro Cuarto. Capítulo XIII, p. 410.

Esto fue posible gracias al empeño de algunos franciscanos como Pedro de Gante, quien se esforzó porque los naturales aprendieran los oficios de los españoles además de los propios. Junto a la capilla de San José de los Naturales se acondicionaron aposentos para que los aprendices indígenas pintaran y labraran imágenes y retablos. Los modelos utilizados fueron principalmente góticos y renacentistas, estos últimos son los que se utilizaron para las tallas en madera.

San Juan Bautista, talla en madera



Imagen 1. Anónimo. San Juan Bautista. S. XVI. Escultura semi-abierta. Talla en madera policromada y estofada. 1.83 x 71 x 66 cm. Fotografía de MEPM, octubre 2012.

El Bautisterio de la Catedral de Tulancingo alberga una de las obras de arte más importantes de este conjunto, una talla en madera policromada y estofada de San Juan Bautista, la escultura ha sido datada por el INAH como perteneciente al siglo XVI, sin embargo, lo anterior no ha podido comprobarse por medio de estudios especializados. Es una escultura semi-abierta, desbastada en la parte posterior, de altura mayor (1.83m) que la estatura promedio (1.75m).

La imagen representa a San Juan Bautista de cuerpo entero, erguido, con el pie izquierdo adelantado, en actitud de caminar. Está vestido con la característica piel de camello, a diferencia de otras imágenes del santo, la piel de camello se anuda sobre su hombro derecho a la manera indígena. Esta peculiar característica nos permite suponer la mano indígena en la elaboración de esta obra de arte. La antigüedad de la misma, justifica el hecho de que algún natural haya sido el autor de la misma, pues las restricciones sobre la elaboración de las imágenes estuvieron vigentes a partir de las últimas décadas del siglo XVI. Sobre la piel de camello, el santo porta un largo manto rojo, con decoraciones y vivos dorados, que también se aprecian en la piel de camello. Estos detalles no son comunes en las imágenes de San Juan Bautista, quien usualmente es representado vistiendo una sencilla piel de camello, como símbolo de su condición de anacoreta. Los cambios en su vestimenta pudieran obedecer a los gustos de la persona o personas que encargaron la talla, usualmente estas esculturas eran financiadas por cofradías; el nudo de la piel nos permite suponer que pudo tratarse de una cofradía de indios. Sin embargo las cofradías registradas, no mencionan ninguna dedicada a San Juan Bautista. No debemos olvidar que se trata del patrono del pueblo.

Su rostro tiene una expresión serena, sus ojos miran hacia arriba; tiene una barba corta y el cabello largo y oscuro; sus brazos rodean su cuerpo y sostienen su manto, y una larga vara que termina en forma de cruz. La imagen representa a

un hombre joven y fuerte. Los ojos están pintados sobre cascarón de huevo y los dientes son verdaderos, probablemente de un niño; la escultura está bellamente policromada, la piel luce sonrosada.



Imagen 2. Anónimo. San Juan Bautista. Detalle. Escultura semi-abierta. s. XVI. Talla en madera policromada y estofada. 1.83 x 71 x 66cm. Fotografía de MEPM, oct., 2012.



Imagen 3. Diego Durán. El tlatoani Moctezuma II.1587-1588. Técnica mixta. Códice Durán. Fuente: www.wikipedia.org/wiki/Moctezuma_II.¹⁸

La herencia renacentista, incluso manierista, de esta talla, se advierte sobre todo en las manos, cuidadosamente detalladas, y que se destacan por gran su tamaño; en el cuerpo también puede advertirse, pues éste se plasma muy musculoso. El trabajo indígena se advierte claramente en el nudo de la piel y en la exquisita decoración del manto que puede indicar un desconocimiento de la iconografía del santo.

La escultura ha sido restaurada recientemente con autorización del INAH, como parte de los trabajos de conservación y mantenimiento que se realizaron en la catedral en el 2010. Lamentablemente la talla estuvo expuesta sin ninguna protección, lo que originó la pérdida del pulgar del pie derecho. Antes de la

18 En la lámina se aprecia el mismo tipo de nudo que presenta la escultura de San Juan Bautista.

restauración la imagen tenía totalmente separado del cuerpo el pie derecho y le faltaban dedos de la mano derecha y uno de los ojos se encontraba sumido; el color lucía opaco y sucio.



Imagen 4. Anónimo. San Juan Bautista. Escultura semi-abierta. S. XVI. Detalle de la parte posterior de la imagen. Talla en madera, policromada y estofada. 183 X 71 x 66 cm. Catedral de Tulancingo, Hgo. Fotografía de MEPM, octubre 2012.



Imagen 5. Anónimo. San Juan Bautista. S. XVI. Escultura semi-abierta. Talla en madera policromada y estofada. 183 x 71 x 66cm. Imagen antes de la restauración. Bautisterio de la Catedral de Tulancingo, Hgo. Fotografía de MEPM, julio 1989.

Aunque existen varios inventarios de los bienes de esta antigua parroquia, en los que se han consultado y que forman parte del Fondo Franciscano de la

Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia no se han localizado registros de esta talla. En el archivo parroquial de la actual catedral de Tulancingo, en su Sección Disciplinar, Serie de Comunicados y Avisos,¹⁹ está registrado un inventario de los bienes de la parroquia realizado en 1860, del cual solo ha podido revisarse la portada porque faltan las hojas del inventario.

A pesar de esto, los registros de otra escultura de San Juan Bautista realizada en Alcaraz, España, en 1584, nos permiten conocer los detalles del encargo de una escultura similar. El escultor Juan de la Barrera, vecino de Alcaraz, se comprometió a realizar una escultura de San Juan Bautista, de la que se especificó el tamaño: Seis cuartas de largo, el precio acordado fue de ocho ducados y medio, y debía realizarse en tres pagos, el tiempo acordado para la entrega fue de dos meses y medio. La escultura una vez terminada debía enviarse al dorador, Juan de Contreras, vecino de Villanuevas, quien también recibió instrucciones precisas para el trabajo: “La capa dorada por el exterior con guarniciones grabadas y de [...] color carmynes [...] Por el interior plateada. La bestidura de debaxo de color de camello peleteada y la deadema dorada [...] La encarnaciones, barbas y cabellos al óleo y la basa también al óleo de color verde. Como atributos y símbolos del Bautista, un libro pintado de plata, un cordero y una cruz dorada.”²⁰ El precio del dorado de la escultura se estipuló en doce ducados.

Lo anterior nos permite constatar la importancia de un encargo de esta naturaleza. El exquisito trabajo de esta imagen, su tamaño, características y el santo al que representa, quien sigue siendo el patrono de Tulancingo, permiten

19 SDD/02/02; “Comunicado dirigido al Sr. Fabián Marques, avisándole que se ha hecho el inventario de los objetos de la parroquia, firma José Antonio Soto de la Prefectura de la Comandancia de Tulancingo”, 1, 13-sept-1860, Doc. Núm. 69.

20 José Sánchez Ferrer, “Noticias documentales del siglo XVI sobre una escultura de San Juan Bautista en Alcaraz”, *Dialnet*, 22.09.2012.

suponer que ocupó un lugar relevante en el altar principal de la antigua iglesia franciscana, como lo ocupa ahora en la catedral una nueva imagen de este santo.

Conclusiones

Esta y otras muchas obras valiosas que resguarda la catedral de Tulancingo precisan de un lugar adecuado para exponerse. Durante muchos años, esta escultura permaneció en un nicho del bautisterio sin ninguna protección. La mayor parte del patrimonio artístico de este inmueble se encuentra en bodega, esperando el día en que pueda ser estudiado, catalogado y apreciado, no sólo por todas aquellas personas que disfrutamos del arte, sino por todos los habitantes y visitantes de este municipio.

Como toda investigación, este trabajo no puede considerarse terminado, pues siempre pueden encontrarse nuevos datos que contribuyan a la actualización de la misma. Hace falta realizar los estudios pertinentes para datar correctamente la talla y analizar los materiales con que fue elaborada; así como seguir rastreando el origen de la misma.

Bibliografía

Códice franciscano Siglo XVI, Informe de la Provincia del Santo Evangelio al Visitador Lic. Juan de Ovando.

Cossío y Soto, José L., *Tulancingo Esbozo Histórico*. México, Honorable Ayuntamiento de Tulancingo, Edición Facsimilar 1946. Ed. Joaquín Porrúa Venero, 1984, Colección Héctor Samperio, UAEH.

De la Vorágine, Santiago, *La leyenda dorada*, ed. Alianza Forma, Traducción del latín Fray José Manuel Macías, Madrid, 1982.

- Durán, Fray Diego, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra firme*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, Primera edición: 1867, Primera edición en Cien de México, 1995.
- Duverger, Christian, *La conversión de los indios de la Nueva España*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Jarquín Ortega, María Teresa y Balestra Bertha (coordinadoras), *San Juan Bautista de Metepec*, Gobierno del Estado de México, México, 2010.
- Kubler, George, *Arquitectura mexicana del siglo xvi*, Fondo de Cultura Económica, Traducción de Roberto de la Torre, Graciela de Garay y Miguel Ángel de Quevedo, México, 1983.
- León Portilla, Miguel, *Los diálogos de 1524, según el texto de fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores indígenas*.
- Mendieta, Fray Gerónimo de, *Historia Eclesiástica Indiana*. Obra escrita en el siglo xvi, Porrúa, México, 1993.
- Moreno Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, Porrúa, México, Primera edición de Biblioteca Porrúa, 1956, Primera edición en la colección “Sepan Cuántos...”, 1975.
- Stein, María (coordinadora), *El teatro franciscano en la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.
- Torquemada, Fray Juan de, *Monarquía Indiana*, Porrúa, Quinta edición, 1975.
- Vetancurt, Fray Agustín de, *Teatro Mexicano*, Porrúa, México, Segunda Edición Facsimilar, 1982.

Archivos

Archivo Histórico del Ex convento Franciscano y Parroquia El Sagrario de Tulancingo, Hidalgo (1585-1899).

Fondo Reservado de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.

Fondo Reservado de la Biblioteca José María Lafragua. Puebla, Pue.

Fondo Instituciones Coloniales. Archivo General de la Nación.

Internet

Álvarez J.M. y Méndez E., “La noche de San Juan. Leyendas de España”, [www.leyenda de la encantada](http://www.leyenda.de.la.encantada). 17.09.2012.

Sánchez Ferrer, José, “Noticias documentales del siglo XVI sobre una escultura de San Juan Bautista en Alcaraz” en www.biblioteca2.uclm.es/biblioteca/.../Alb11SanchezFerrer.pdf. 22.09.2012.

VI. Elegía por un patrimonio perdido. El artesonado de la capilla de la tercera orden, Tulancingo, Hgo.¹

Antonio Lorenzo Monterrubio

Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo

El patrimonio cultural no es renovable. Las manos y la pasión empleadas para su creación ya no regresarán. Por tanto, las pérdidas o mermas son irreparables. Para evitarlo, se requiere un esfuerzo colectivo, no sólo de las instituciones competentes, sino de toda la ciudadanía, para salvar lo que aún permanece. Es una lenta toma de conciencia, quizás, pero que debe procurarse se desarrolle sin pausas.

Aparentemente, en la actualidad hay más conciencia sobre la necesidad de preservar el patrimonio cultural, aunque siguen cometándose diversos atentados, debidos en parte a la especulación inmobiliaria y la rapiña comercial. La pérdida de nuestra riqueza histórica y patrimonial para muchos pasa inadvertida. Una venta en los ojos formada por igual con ignorancia, vandalismo y mala fe,

1 Ampliación del artículo publicado por quien esto suscribe, “La cubierta mudéjar de la capilla de la Tercera Orden, Tulancingo, Hidalgo”, en *Boletín Itinerario*, N° 12, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, Dirección de Investigación y Patrimonio Cultural, México, abril - junio 2003, pp. 13-15.

destruye consciente o inconscientemente el material formado con los sueños y el tesón de nuestros antepasados. La piedra, condenada a su mutismo, contempla estoica su propia devastación. Con cada material que rueda por el suelo, se borra aún más nuestra fisonomía, quedando al final sólo un informe ser sin memoria.

Ahora nos ocuparemos de una construcción ya inexistente, cuya desaparición debería llenarnos de indignación y vergüenza. La capilla de la Tercera Orden de San Francisco, dedicada a San Juan Bautista en 1575 y abierta al culto religioso al año siguiente, tal vez fue construida por la promoción de Fray Juan de Padilla, primer guardián del convento de Tulancingo.² Con seguridad fue antecedida su construcción por la misma iglesia y convento franciscanos, ahora convertidos en catedral.³ Aquel religioso procedía de la región de Andalucía, donde el arte islámico alcanzó un extraordinario desarrollo. Es muy conocida la relación entre algunos miembros de órdenes religiosas y la profesión arquitectónica. Es conveniente mencionar aquí a Fray Andrés de San Miguel, carmelita de la Provincia de San Alberto, muy destacado en la construcción de conventos de dicha orden, y autor de un magnífico tratado de arquitectura y carpintería mudéjar.⁴

La capilla de la Tercera Orden se alzaba limitando el costado sur del atrio de la catedral de Tulancingo, dando frente a la capilla de San José. Era una obra excepcional en su género, por estar techada con un artesonado, cubierta de madera con entrelaces, de inspiración mudéjar. Es un elemento característico de esta corriente, alimentada a su vez por varias tendencias: el gótico decadente y el

2 Justino Fernández, *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*, Gobierno del Estado de Hidalgo, Pachuca, 1984 (facsimil de la edición de 1940), p. 491. En adelante se referirá esta obra por las siglas *CCREH*.

3 Justino Fernández, *op. cit.*

4 Eduardo Báez Macías, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, México, Universidad Nacional Autónoma de Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969. El manuscrito original se halla en la Biblioteca de la Universidad de Texas en Austin.

renacimiento. Lo mudéjares lo relativo a los musulmanes que vivían entre cristianos españoles.⁵ Lo mudéjar, para Toussaint, es la “supervivencia de lo musulmán que tiñe suavemente de orientalismo las obras posteriores”.⁶ La etimología de la palabra mudéjar —mudayyin: sometidos— recuerda la designación hecha por Moreno Villa de lo *tequitqui*, indicando los trabajos indígenas bajo la égida española, puesto que ambos términos recuerdan una relación de subordinación social. Después de lo comentado por Menéndez Pelayo, en cuanto a que el arte mudéjar es “el único tipo de construcción peculiarmente español del que podemos envanecernos”,⁷ queda la tentación de afirmar lo mismo para el *tequitqui*, en el caso mexicano.

Bernardo de Balbuena, en su poema escrito en 1603 en honor a la ciudad de México, proclamaba de las cubiertas mudéjares:

Toda ella en llamas de belleza se arde,
y se va, como fénix, renovado;
crezcas al cielo, en siglos mil te guarde.

¡Que es ver sobre las nubes ir volando
con bellos lazos, las techumbres de oro
de ricos templos que se van labrando!

Donde si el mundo en su mortal tesoro
puede contrahacer sombras de cielo,
al vivo vive allí el celestial coro.⁸

5 G. Fatás y G.M. Borrás, *Diccionario de Términos de Arte*, Alianza Ediciones del Prado, Madrid, 1993, p. 166.

6 Manuel Toussaint, *Arte Mudéjar en América*, México, Porrúa, México, 1946, p. 7.

7 Agustín Sanmiguel Mateo, “El Arte mudéjar”, en *De las Artes*, Comarca de la Comunidad de Calatayud, p. 183.

8 Bernardo de Balbuena, *La Grandeza Mexicana y Compendio Apologético en alabanza de la poesía*, Porrúa, Col. Sepan Cuantos núm., 200, México, 1985, p. 71.

Los alfarjes, a diferencia de los artesonados, son techos *holladeros*, esto es, que permiten la circulación de personas. No así las cubiertas inclinadas, formadas por la llamada armadura de par y nudillo, esto es, dos vigas oblicuas sosteniendo un almizate o harneruelo, plano horizontal extendido al centro de la techumbre. Fueron llamadas artesones por su similitud con las artesas invertidas. Se suele generalizar la denominación impropia de *alfarje*, aplicado al “techo holladero”, y por lo tanto horizontal, formados por vigas maestras llamadas jácenas apoyadas en estribos o en canes.⁹

La aceptación de tal cubierta en la Nueva España, fue ocasión para mostrar la habilidad técnica de los artífices. Los llamados carpinteros de lo blanco,¹⁰ se dividían en tres categorías: los dedicados a hacer armaduras; el lazero, quien fabricaba los complicados ornamentos; y el maestro *jumétrico*, quien además inventaba nuevas labores de lazos. Su trabajo tan generalizado y abundante requirió la expedición de unas *Ordenanzas de carpinteros, entalladores y ensambladores*, de 1568, donde se reglamentó su oficio. Es necesario referir que el único tratado de arquitectura escrito en las colonias del Imperio Español fue precisamente el que estudió la carpintería mudéjar, hecho por el mencionado Fray Andrés de San Miguel.

La calidad de la aportación del arte mudéjar puede evaluarse revisando algunos ejemplos que veremos a continuación.

9 Según Torres Balbás, citado en Rafael López Guzmán, *Arquitectura Mudéjar*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2000, pp. 119-120.

10 Los que sabían blanquear un madero a punta de azuela (hacha pequeña), formada por una plancha de hierro con borde cortante, usada para desbastar.

El fecundo legado del arte mudéjar en América

Ya Revilla recuerda en su obra seminal “[...] techos de ricos artesonados, como es de verse en el de San Francisco de Tlaxcala, y en la Sacristía del de Jesús, de México.”¹¹

En el país, los artesonados no son tan comunes como los alfarjes. De aquéllos se conservan pocos ejemplares, siendo el más importante el techo de la iglesia de San Francisco, en Tlaxcala. Durante el siglo XVI se empleó frecuentemente, debido a sus ventajas y economías constructivas comparadas con la bóveda de mampostería, la cual requería mayor trabajo y materiales. Por ejemplo, los empujes laterales propios de los esfuerzos de las bóvedas requieren la incorporación de contrafuertes o arbotantes para contrarrestarlos. Las cubiertas mudéjares, al estar compuestas íntegramente por madera, podían aprovechar tanto los recursos materiales como las habilidades artesanales de los artistas locales. En México la tradición musulmana no se mantuvo en todo su vigor, debido en parte a la sustitución e incorporación de bóvedas y cúpulas en tiempos posteriores, más prósperos, que corresponden al auge barroco y neoclásico.

En Hidalgo se han citado como de filiación mudéjar la estructura del coro del convento de San Andrés de Epazoyucan, la cubierta de la iglesia de Atotonilco de Tula, Tlahuelilpan, y otras techumbres más, correspondientes a pequeñas poblaciones en todo su territorio. También se han registrado torres de campanario, como Zempoala, Actopan e Itzmiquilpan.¹²

11 Manuel G. Revilla, *El Arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, México, 1893, p. 21.

12 Inés Ortiz Bobadilla, *Arquitectura mudéjar en México / Elementos estructurales y compositivos aplicados en la época virreinal*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Arquitectura, Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 135-154.

Varias son las características del arte mudéjar, como las ventanas geminadas o ajimezadas, que en la península ibérica fueron utilizadas profusamente.¹³ Este elemento tomó carta de naturalización en América, siendo el actual estado de Hidalgo receptor de ejemplos interesantes, como en la capilla de San Bernardo, en Molango, o la iglesia del convento de San Agustín, en Huejutla. Otros elementos propios son los pilares de sección rectangular y ochavada; arcos de curvas y contracurvas y bóvedas sobre arcos cruzados; relieves de argamasa de trazo geométrico; alfiz y almenas, así como algunos relieves de piedra.¹⁴

Descripción arquitectónica de la capilla de la Tercera Orden

Tal vez la primera publicación interesada en el monumento perdido fue el CCREH. Aquí se refieren en estos términos a su peculiar techumbre: “Lo raro de tal género de cubiertas en la República ocasiona que deba considerarse esta capilla, si no como el mejor ejemplar, sí como una verdadera joya en su género, por lo que lo describiremos al detalle.” A continuación recopilaremos los datos ofrecidos por esta magna obra, referidos a la descripción de la capilla.¹⁵

De planta rectangular, colindaba con el Seminario Conciliar; el Colegio Guadalupano y una propiedad particular. Ya se comentó que daba frente a la capilla de San José. Ambas fueron proyectadas de tal manera que sus ejes longitudinales coincidían sin ser obstaculizados por el volumen de la iglesia. Las dimensiones del templo eran pequeñas, de sólo 25m de largo por 7.37 metros de ancho. La fachada principal, con vista hacia el atrio, tenía como característica

13 Como el caso de Magallón, en María del Carmen Lacarra Ducay (coord.), *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Colección Actas, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 2006, p. 61.

14 Toussaint, *Arte Mudéjar, op. cit.*, pp. 11-12.

15 *Catálogo de Construcciones, op. cit.*, pp. 491-493.

sobresaliente la falta de correspondencia entre la puerta de acceso, descentrada con relación al eje marcado por la cúspide del tejado y la ventana superior de forma cuadrilobulada, que iluminaba al coro. Esta excentricidad equilibraba sabiamente la composición, produciendo un agradable aspecto. A un costado y sostenida por una columnilla se hallaba un precioso e ingenuo relieve de la Virgen de Guadalupe, dentro del manto del indio Juan Diego. Existe un dibujo del mismo de Justino Fernández en el CCREH.

Como ya se dijo, su cubierta era un artesonado a base de una armadura de par y nudillo, esto es, dos vigas oblicuas sosteniendo un almizate o plano horizontal que se extiende al centro, hallándose este último profusamente decorado. De tal manera fueron creados dibujos geométricos que llegan a su mayor intrincamiento en el tramo anterior al ábside. Poseía tirantes dobles a cada seis metros, aproximadamente, a excepción del más cercano al muro de la fachada principal, que era sencillo. El presbiterio estaba delimitado por un arco triunfal de piedra, y lo cubría una estructura aún más complicada que la de la nave, con faldones triangulares en cuyo vértice superior culminaba un octágono donde se inscribió una estrella, del que partían tirantes apoyados en la terminación poligonal del espacio. Así fue señalada la preeminencia de ese espacio sagrado. También se destaca el ábside por la profusión del ornamento de tal estrella.

Las estrellas y entrelaces recuerdan el infinito. Cada vez que un fiel volteaba su rostro hacia arriba, en el interior del templo, volteaba hacia el cielo. La concepción decorativa del lazo estaba en consonancia con una parte importante de la filosofía islámica: la idea de lo infinito. Los patrones geométricos podían ser repetidos indefinidamente, reflejando el universo eterno. Se formaban cielos de brillantes astros, acompañados por constelaciones geométricas, retículas de luz en un firmamento plano. El orden natural es alterado por la presencia humana, en

un deseo de establecer un diálogo con los mundos celestiales. En el crepúsculo terrenal, la decoración brilla, recordando a los mortales con su incandescencia la presencia divina. Sólo podemos imaginarnos el impacto de tal ambiente entre los fieles. De un entorno iluminado, penetrar en las penumbras y lentamente comenzar a percibir una luminiscencia tenue, contrastando con las jácenas, travesaños y viguerías de barniz oscuro. Es un efecto al que se sumaban los retablos y los bienes muebles interiores. El firmamento se ha acercado a los mortales con un doble propósito: proporcionar una esperanza más cercana, un asidero espiritual al alcance de la vista; y apuntar la convicción de una intervención humana en todo el proceso. En esa concepción material que ya vimos tan endeble y poco perdurable, la creación tejida con tanta paciencia y esfuerzo queda ahora solamente en el registro de algunas fotografías.

A diferencia de los artesones “historiados” con un objetivo dirigido al apoyo de la catequesis de la población nativa —motivo por el cual contienen numerosas escenas figurativas, santos y ángeles—, otro grupo incluye de manera predominante elementos geométricos, aunque ambas propuestas tienen indudablemente una gran carga simbólica.

El ornamento en octágono puede trazarse con la superposición de dos cuadrados. El octágono, figura próxima al círculo, facilita el paso del cuadrado al círculo, por ello fue considerado símbolo del tránsito y de la regeneración.¹⁶ El octavo cielo, correspondiente a las almas de los bienaventurados, condicionó en la Edad Media la planta octagonal de los baptisterios.¹⁷ A propósito de todo ello, Gabriel Zaid, trae a colación una contradicción en el mundo simbólico entre Jung y Dumézil. El primero hablaba de que los símbolos “cuaternarios” dominaban el inconsciente colectivo, y para el segundo, los símbolos tripartitas dominan

16 Juan F. Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid, 1998, p. 70.

17 *Ibidem*.

la ideología indoeuropea.¹⁸ Con la proclamación del dogma de la Asunción de María en 1950 por Pío XII, incorporando la figura de la Virgen María a la Trinidad, se afirma “la exaltación de la Sabiduría femenina ante el Logos masculino y la conciliación de los opuestos”.¹⁹

Tenía por lo menos dos problemas la techumbre mencionada. Uno de ellos se refiere a una tosca pintura que se le aplicó en una época determinada, y la otra era: “La imperfección en la manera de ligar los lazos geométricos de la decoración del almizate, revela que el autor era sólo un aficionado a lo morisco y no uno de los entendidos maestros y obreros mudéjares.”²⁰

En cuanto al coro, estaba formado por un envigado empotrado en el muro de la fachada y en una viga maestra o jácena con un par de canes a manera de zapatas. En los costados del templo se formaban sendas ampliaciones tipo balcón, dando mayor movimiento al coro. Una balaustrada de madera lo delimitaba al frente. Toussaint, comparando este trabajo con los demás ejemplos mexicanos, lo calificaba como sobrio.

El CCREH también daba cuenta de la desaparición del altar mayor, en una época no definida. Los retablos laterales, churriguerescos, que aparecen en las fotografías del anexo de la obra no correspondían a la capilla, fueron colocados en esos sitios mucho después. Cada uno contaba con dos lienzos de regular factura, en buen estado, uno con la Santísima Trinidad y el otro con la Virgen de la Luz. También era señalado el clausuramiento de las ventanas laterales de la nave, siendo la única fuente de iluminación dos vanos abiertos en el ábside, lo cual sumado al cancel agregado a la puerta de acceso, creaba una gran penumbra al interior.

18 Gabriel Zaid, “La Santísima Cuaternidad” en: *Letras Libres*, Editorial Vuelta, México, junio 2005, Año VII, núm., 78, pp. 40-41.

19 Gabriel Zaid, *op. cit.*, p. 41.

20 CCREH, pp. 491-492.

Los anexos del templo eran dos piezas levantadas en el costado oriente, una empleada como sacristía y otra como sala de juntas. Al norte había otro departamento que comunicaba con el Seminario Conciliar.

Cuando tratan de las condiciones materiales de la capilla, se menciona en primer lugar que era utilizada pocas veces, y por tanto guardaba mal estado de conservación, aunque la cubierta y el coro se hallaban en buenas condiciones. Pero aquí surge un inveterado problema del manejo de bienes patrimoniales en México: la falta de mantenimiento. El CCREH señala que acciones de preservación “[...] debieran hacerse en previsión de mayores daños [...] La capilla de la Tercera Orden, por su antigüedad y valor artístico, merece especial atención; necesita aseo y completa reparación en sus anexos.”²¹ Su aviso cayó en saco roto, y casi 20 años después aparecería la siguiente noticia en los periódicos: “Tulancingo, Hgo., Octubre 1 de 1952. La iglesia franciscana de la Tercera Orden derrumbada por considerarse un peligro...” ¿No pudo, plausiblemente, lograrse un mínimo mantenimiento a lo largo de esos 20 años, esfuerzo que sería pagado con creces al conservar tan extraordinario testimonio de nuestro pasado, para nosotros y nuestras generaciones futuras? La única respuesta fue la demolición artera, vergonzosa medida y corolario del desprecio e indiferencia al patrimonio cultural, que poco a poco está siendo implacablemente mermado.

El registro anterior fue efectuado en 1931, siendo los destacados arquitectos Federico E. Mariscal, José Gorbea y Vicente Mendiola los responsables de los levantamientos arquitectónicos.

Otra de las escasas referencias a la capilla la encontramos en la obligada referencia a Manuel Toussaint y su excelente obra sobre el mudéjar: “En la ciudad de Tulancingo, en la iglesia del Tercer Orden en San Francisco hay otro

21 CCREH, p. 493.

artesonado de par y nudillo sobre la nave. El hareneruelo presenta una decoración de estrellas que tratan de imitar lo mudéjar pero que se apartan ya de las formas clásicas. En el ábside se ve un cimborrio a paños, revestido en la parte alta con una estrella.”²²

En la “Introducción” del *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*, Toussaint hace otra mención: “Por lo que se refiere a obras de arte peculiares, también es rico el Estado de Hidalgo, entre ellas [...] los artesonados mudéjares de Tulancingo traen esta muestra de arte oriental que tantos ejemplares ricos dejara en Nueva España, de los que subsisten desgraciadamente muy pocos.”²³

No es posible añadir mucho más a la descripción, atendiendo a la completa destrucción del monumento, lo que nos obliga a hacer un esfuerzo mayor y trabajar para lograr una recreación de su interior.

Los bienes muebles de la capilla de la Tercera Orden

Algunos vislumbres a la riqueza artística de la capilla nos lo ofrece el registro de las piezas resguardadas en la sacristía para fines del siglo XVIII. Dejando de lado casullas de Damasco con galones de plata fina, paños de púlpito con flecos de plata y oro, o albas de Bretaña, palios y sobrepellices, vemos anotados bienes como dos cálices cincelados; dos copones para la comunión; una custodia dorada; un ostiario de plata; una “cajita de plata” para la llave del sagrario; “un incensario de plata, con su naveta y cuchara y 3 arandelas p[ar]a las velas d[e] mano”; una imagen de Jesús y otra de Nuestra Señora de la Soledad, ésta última con su resplandor de plata; otras dos imágenes de San Roque y San Diego; doce lienzos “grandes y pequeños” que sirven de adorno a la sacristía; un estandarte de

22 Toussaint, *op. cit.*, p. 37.

23 Toussaint, “Introducción”, en Fernández, *op. cit.*, p. XIV.

Damasco azul con su escudo de plata y su crucero también de plata, y sus birlas de seda azul y blanca ²⁴

En otro interesante documento se plasma también la riqueza artística de la capilla.²⁵ Veamos algunos de los elementos descritos: Con el título de “Adorno de la Capilla”, se precisa:

El Colateral mayor Dorado y adornado con Ymagenes de bulto, y la Purisima en su Nicho dorado con su Bidriera su Vestido de Razo Corona de Plata Gargantillas de perlas Aretes de Esmeraldas de Plata aumados de Oro / Por otro Colateral de la Beatísima Trinidad en donde esta el Sagrario Con un S[eñ]or San Juan Nepomuzeno de Bulto una Ymagen de la Purisima... y un Crucifixo de una Tercia la Crus con sus Cantoneras y lebrero de Plata con que Profesan los Hermanos Terceros / Por otro Colateral del Señor de las Yndulgencias, y la soberana Ymagen con Corona, y potencias de plata, y tres santos de Vulto chicos, y dos pintados. / Idem otro Colateral de Santa Rosalia de Vulto. / Por otro Colateral de Santa Gertrudis de Vulto su Vestido, con Corona baculo, y corazon de plata, Sotabanco Atriles y palabrero con un guardapolvo azul. El de plata lo tiene Da Jasinta Ramires / Por otro Colateral de nuestra Señora de la Luz con una Ymagen de la Purisima de Vulto que esta en su Nicho de madera de tlaquilo con corona de plata, aretes de oro con sus Esmeraldas, y una Gargantilla de perlas finas de dos hilos; dos cintillos de plata sobre dorado, y su media luna de Idem. Con dos mesetitas de Cristal, y Arco de flores. / Por otro Colateral de Jesus Nasareno con nuestra Señora de los Dolores con su resplandor, y Daga de plata. Una Ymagen de san Juan Evangelista con Diadema de oja de lata, Calis d palo y tres Angeles / Por Una Ymagen del Sr. del Desmayo con sus potencias de plata y Colateral nuevo / Por una Ymagen de nuestra Señora de los Dolores con su resplandor, y Daga de plata que está en su

24 Sección Disciplinar, Serie Inventarios, Cédula SDI/04/04, Inventario de los bienes de la sacristía de la Tercera Orden, 2 fojas, 7 sep de 1778, doc. N° 4.

25 Sección Disciplinar, Serie Inventarios, Cédula SDI/04/04, Inventario de los bienes y alhajas del Orden Tercero de Tulancingo, firmado por el Hermano Mayor José de Murguñondo, 2 fojas, 26 de noviembre de 1798, doc. N° 6.

Nicho. / Por un pulpito con su tornabos y un Cuadro del Divino preso / Por dos confesionarios y por una mampara con su picaporte / Por un órgano nuevo acavado de aser q[u]e esta [en] el Coro / Mas la torre con tres Campanas y un esquilon / Por un farol de Vidro Romano con el Cobijo de oja lata / Sachristia / Por dos lienzos q[u]e la Adornan de diversos tamaños / Por una Custodia con su pie de Plata sobre dorado de echura Antigua / Por dos calizes el uno Mestizo y el otro de Plata Zinseladas con patenas y cubiertas / Por dos Copones el uno grande de filigrana y el otro liso / Por una Lampara de Plata sin Cadena ni chapetas esta se va a desvaratar para aser un Ynzensario / Por una Naveta de Plata con cubierta de la misma / Por una Cajita de plata en q[u]e se guardan las llaves de los Sagrarios / Por un ostiario de Plata : Y una Corona de lo mismo de Jesus / Por dos Casullas... nuevas aviadas con Galon de oro fino / Por dos Ornamentos de Damasco encarnado con Galon de Plata forrados en sangalete... [siguen más vestimentas y objetos litúrgicos] / Por un S[an]to Xpto. de marfil de media vara = mas un Jesus Nazareno, de tres Quartas = Y una Ymag[e]n de mi Sra. De la Soledad, de tres quartas con resplandor de plata / Por un San Roque del mismo tamaño = mas una Campanilla... / Por un Monum[en]to nuevo de prerspectiva / Ntro. Sr. San fran[cis]co con Diadema de plata y un Crucifixo en las manos = un SS Roque con Diadema de plata... / Por dos Copas nuevas una Blanca con Galon de oro fino y una Negra con Galon de lo mismo = por 2. Alfombras una grande y otra mas mediana 1ª. Ymag[e]n de la Soledad. con Vestido negro y resplandor de Plata y un Jesus ensima de los Cajones. / Sala de Juntas / Por un lienzo de el S[añ]or de las Ubas / Por una mesa nueva de Agueguete con Carpetas de lana... / Por tres arandelas de plata para las belas en mano / Por una Alasena q[u]e sirve de Archivo con su Yave y 6. Camaras chicas”²⁶

Otros tesoros poseía la capilla, como un púlpito con cinco caras delimitadas por finísimas columnillas, con tableros circunscribiendo volutas y orlas vegetales.

26 Sección Disciplinar, Serie Inventarios, Cédula SDI/04/04, Inventario de los bienes y alhajas del Orden Tercero de Tulancingo, firmado por el Hermano Mayor José de Murguiondo, 2 fojas, 26 de noviembre de 1798, doc. N° 6.

De todo ello, quedan quizás algunos cuadros y esculturas en las bodegas de la actual Catedral.

Epílogo

Parece que la fatalidad de la capilla comenzó a gestarse desde siglos atrás. Tratemos de obtener algunas conclusiones de la última parte del documento ya señalado anteriormente:

Lo Contenido en este inventario és lo q[u]e al presente existe y tiene recibido Agustin Ocaris sachristan de n[ues]tra T[erce]ra Orden ansi mismo tiene recibido su Padre quien és responsable a qualquiera falla q[u]e en adelante haiga quien se firmo en esta Razon que se pone para archivarlo é igualmente se firmó n[ues]tro Herm[an]o maior p[ar]a su constancia por ante mi el secretario de la Venerable misa en d[ic]ho dia mes y año. / El espejo q[u]e se expresa no esta y de los dos Jesuses no ai mas de uno.²⁷

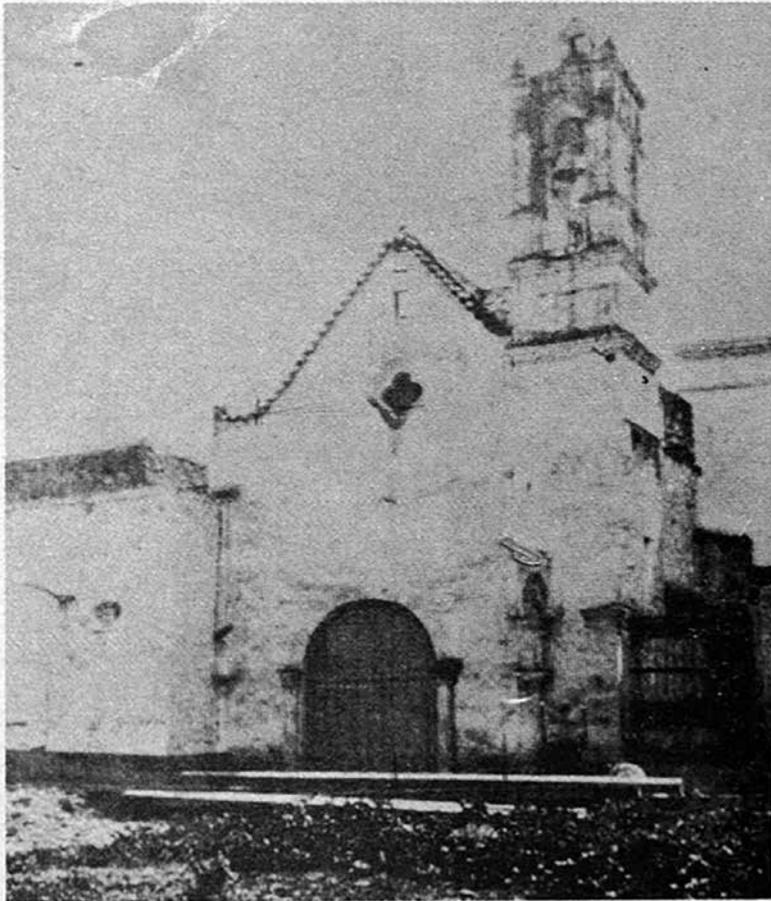
El documento está firmado por Jose de Murguiondo, hermano mayor. Desde esa fecha temprana comenzaban a señalarse faltantes en los bienes muebles de la capilla. Puede percibirse un velado reproche en la recriminación “quien és responsable a qualquiera falla q[u]e en adelante haiga.”

La capilla perdida podría considerarse como parte de ese legado mudéjar tan vital, que dejó ejemplos tan importantes como en la iglesia de San Francisco de Tlaxcala.

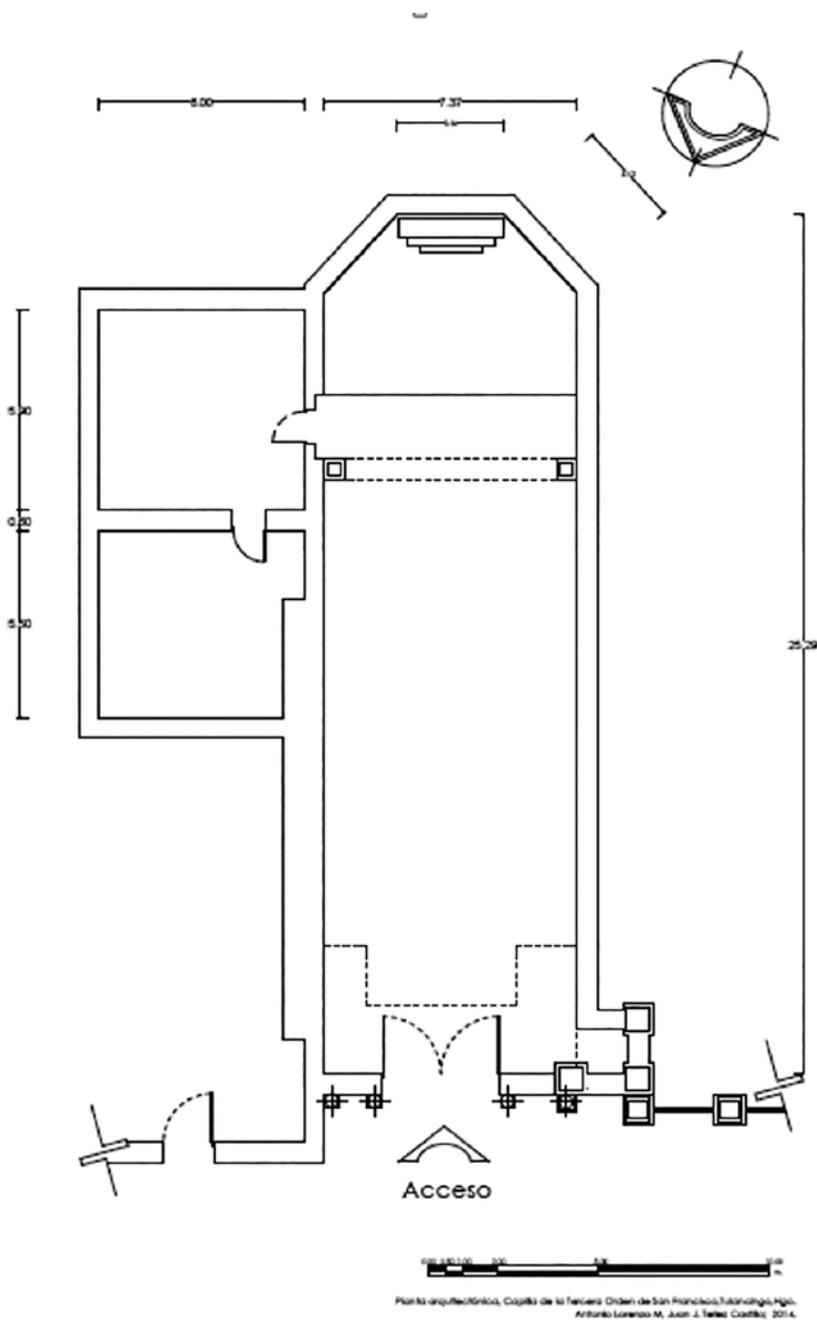
El recuerdo del monumento perdido exige por lo menos una acción para no permitir su destrucción de la memoria colectiva. En vista de la imposibilidad actual de reconstruir integralmente la edificación, propongo la siguiente alternativa: recuperar el espacio en planta que ocupaba la capilla, formando

27 *Ibidem.*

una plazoleta comunicada con el atrio de catedral. La evocación del trazo de los cimientos se lograría con un diseño de pavimento diferente al entorno, por lo menos para evocar su posición original. Sería una acción positiva para el rescate del patrimonio cultural de la ciudad de Tulancingo, teniendo en cuenta las feroces destrucciones en décadas recientes que han desfigurado su centro histórico.

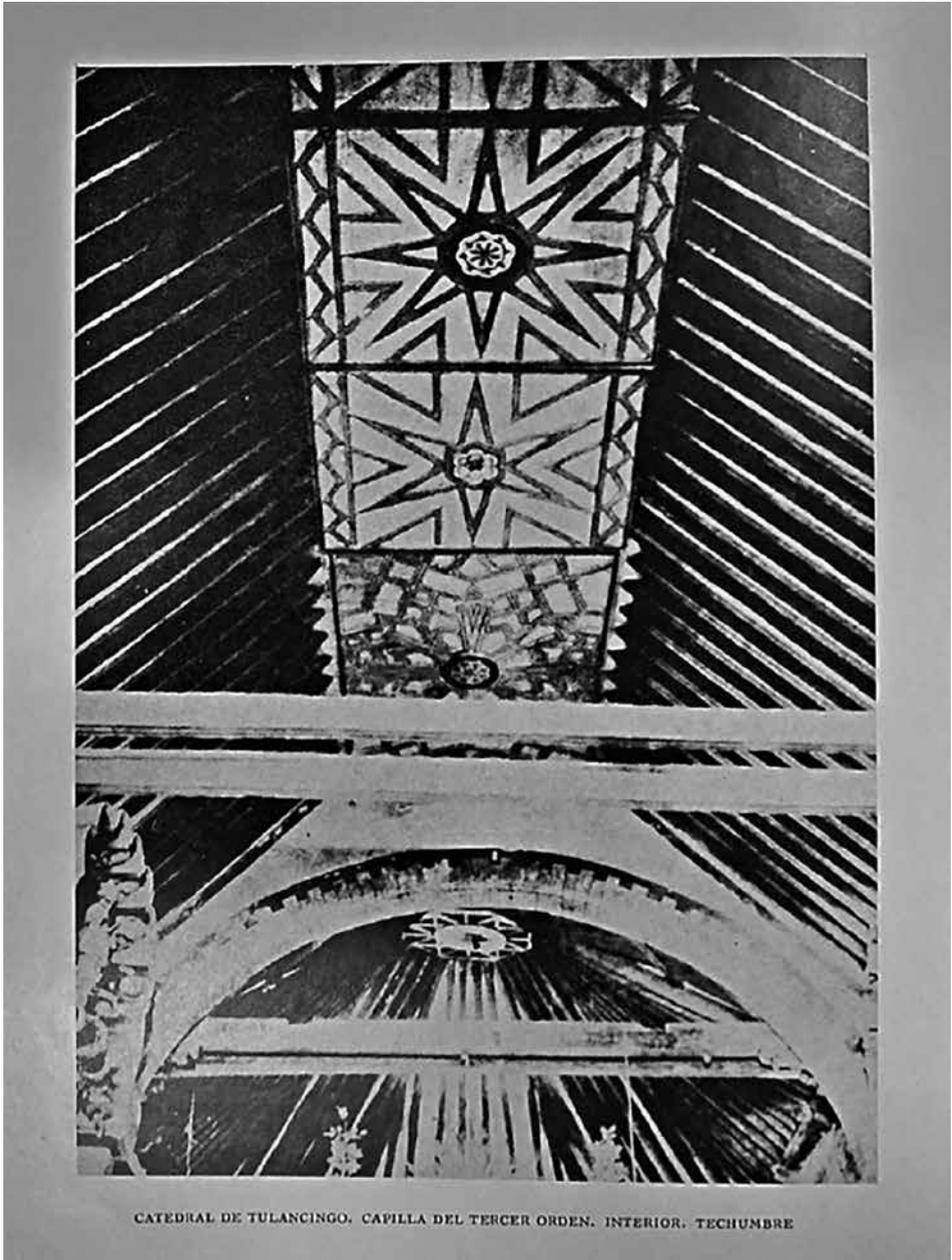


688-g. La Virgen de los Angeles. Catedral. Tulancingo.
Capilla del Tercer Orden.



Plano arquitectónico, Capilla de la Tercera Orden de San Francisco, Tulancingo, Hgo.
 Antonio Lorenzo M. Juan J. Tellez Castillo, 2014.

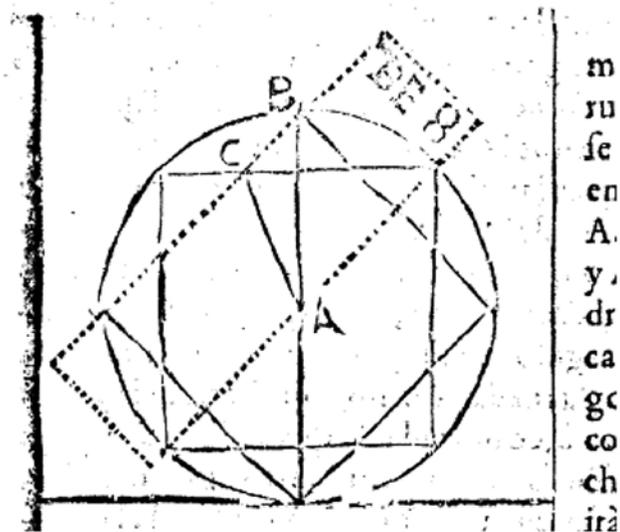
Capilla de la tercera orden. Fachada principal, en el *CCREH, op. cit.*, lám. LXIX. Planta arquitectónica, elaborada por Antonio Lorenzo Monterrubio y Juan J. Tellez Castillo, 2014



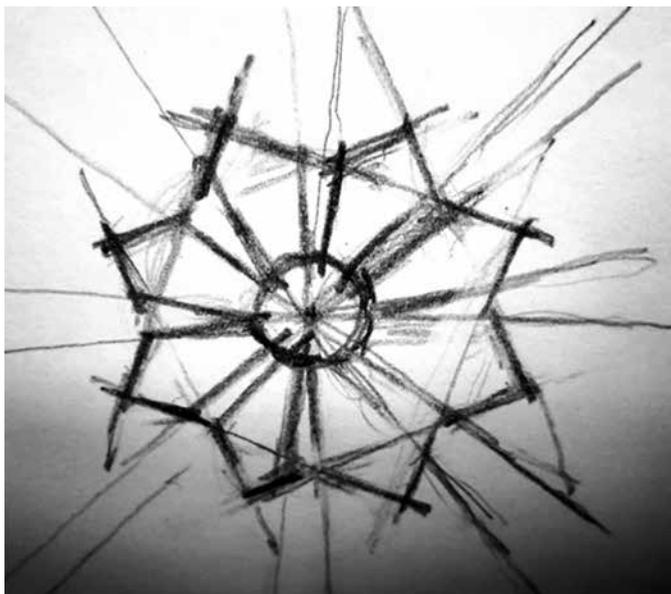
CATEDRAL DE TULANCINGO. CAPILLA DEL TERCER ORDEN. INTERIOR. TECHUMBRE

Vista interior. Capilla de la Tercera Orden de Tulancingo. De acuerdo con el *CCEH, op. cit.*, lám. LXXII

Breve compendio



Diego López de Arenas, *Breve Compendio de la Carpintería de lo blanco, y tratado de alarifes...*
Sevilla, Imp. de Luis Estupiñan, 1633, f. 17v.



Croquis del ornato anterior al ábside, Antonio Lorenzo Monterrubio, 2014

Bibliografía

- Báez Macías, Eduardo, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, Universidad Nacional Autónoma de Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1969.
- Balbuena, Bernardo de, *La Grandeza Mexicana y Compendio Apologético en alabanza de la poesía*, Porrúa, col., Sepan Cuantos núm., 200, México, 1985.
- Fatás, G., y Borrás, G.M., *Diccionario de Términos de Arte*, Alianza Ediciones del Prado, Madrid, 1993.
- Fernández, Justino, (recopilador), *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*, Vol. II, Gobierno del Estado de Hidalgo, Pachuca (facsimil de la primera edición de 1942), 1984.
- Lacarra Ducay, María del Carmen (coord.), *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Colección Actas, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 2006.
- López de Arenas, Diego, *Breve Compendio de la Carpintería de lo blanco, y tratado de alarifes...*, Imp. de Luis Estupiñan, Sevilla, 1633.
- López Guzmán, Rafael, *Arquitectura Mudéjar*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2000.
- Lorente, Juan F. Esteban, *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid, 1998.
- Lorenzo Monterrubio, Antonio, “Memoria destruida. Un deplorable caso en el Estado de Hidalgo”, en: *Ensayos sobre el Patrimonio Cultural / Monumentos Históricos del Estado de Hidalgo*, Gobierno del Estado de Hidalgo, Instituto Hidalguense de la Cultura, México, 1993.
- — — , “La cubierta mudéjar de la capilla de la Tercera Orden, Tulancingo, Hidalgo”, en *Boletín Itinerario* N° 12, México, Consejo Estatal para la

- Cultura y las Artes de Hidalgo, Dirección de Investigación y Patrimonio Cultural, México, abril-junio 2003.
- De la Maza, Francisco, *La ciudad de México en el siglo xvii*, Fondo de Cultura Económica, SEP Lecturas Mexicanas, núm., 95, México, 1985.
- Ortiz Bobadilla, Inés, *Arquitectura mudéjar en México / Elementos estructurales y compositivos aplicados en la época virreinal*, tesis que para obtener el grado de Doctora en Arquitectura, Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Revilla, Manuel G., *El Arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, México, 1893.
- Sanabria Vargas, Patricia, *Catálogo del Archivo Histórico del ex-convento franciscano y Parroquia El Sagrario, Tulancingo, Hgo. (1545-1899)*, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México A.C. (ADABI), Parroquia de San Juan Bautista El Sagrario Catedral de Tulancingo, 2011.
- Toussaint, Manuel, *Arte Mudéjar en América*, Porrúa, México, 1946.
- — —, *Arte colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1990, p. 64.
- Zaid, Gabriel, “La Santísima Cuaternidad” en *Letras Libres*, Editorial Vuelta, Año VII, núm., 78, México, junio 2005, pp. 40-41.

Anexo

Documentos que atañen a la capilla de la Tercera Orden de Tulancingo²⁸

Sección Disciplinar

Serie Comunicados y Avisos

Cédula SDD/02/01

Comunicado dirigido a todos los hermanos de la Tercera Orden, dado por Diego de España, Comisario Visitador. Contiene un sello de cera.

2 fojas, 9 de mayo de 1750, doc. N° 8.

Sección Disciplinar

Serie Comunicados y Avisos

Cédula SDD/02/01

Aviso de abandono de la Hermandad de la Tercera Orden de San Francisco, por más de ocho años, dirigido al Padre Ministro Provisor de San Francisco, firma Ignacio Bernardino Díaz, cura y juez eclesiástico de Tulancingo.

2 fojas, 4 diciembre de 1806, doc. N° 13.

Sección Disciplinar

Serie Fábrica Material

Cédula SDH/04/03

Recibos (11) al tesorero de la Tercera Orden por varios gastos, atados con cintas de papel

28 Tomados de Patricia Sanabria Vargas, *Catálogo del Archivo Histórico del ex-convento franciscano y Parroquia El Sagrario, Tulancingo, Hgo. (1545-1899)*, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México A.C. (ADABI), Parroquia de San Juan Bautista El Sagrario Catedral de Tulancingo, 2011.

11 fojas, may. 1832, doc. N° 44.

Sección Disciplinar

Serie Inventarios

Cédula SDI/04/04

Inventario de los bienes de la sacristía de la Tercera Orden

2 fojas, 7 sep. de 1778, doc. N° 4.

Sección Disciplinar

Serie Inventarios

Cédula SDI/04/04

Inventario de los bienes y alhajas del Orden Tercero de Tulancingo, firmado por el Hermano Mayor José de Murguífondo.

2 fojas, 26 de noviembre de 1798, doc. N° 6.

Sección Disciplinar

Serie Inventarios

Cédula SDI/04/04

Inventario de Libros, documentos del Archivo del Orden Tercero de este pueblo, firma Srío. Ignacio Islas.

1 foja, 13-jul-1829, doc. N° 8.

Sección Disciplinar

Serie Judicial

Cédula SDJ/06/02

Acta de Elección de Cabildo de la Tercera Orden, copia del original que se asienta en el libro, firman el Mtro. Ponciano Flores, Srio. Valeriano Linarte.

2 fojas, 5 de febrero de 1898, doc. N° 63.

Sección Disciplinar

Serie Relaciones y Cuentas

Cédula SDL/09/01

Relación de gastos de la Tercera Orden, firma José Ricardo de Guzmán, secretario.

1 foja, 9 de diciembre de 1764, doc. N° 12.

Sección Disciplinar

Serie Relaciones y Cuentas

Cédula SDL/09/01

Relaciones (dos) de cuentas de lo que Nicolás Romero dio a la Tercera Orden.

2 fojas, 17 de noviembre de 1775 y junio de 1775, doc. N° 13.

Sección Disciplinar

Serie Relaciones y Cuentas

Cédula SDL/09/01

Cuentas de cargo y descargo de la Tercera orden, firma el Tesorero José Martín de Alfaro, presbítero.

7 fojas, mayo 1776 a agosto 1777, doc. N° 14.

Sección Disciplinar

Serie Relaciones y Cuentas

Cédula SDL/09/01

Cuentas (dos) de entradas y salidas de la tercera orden, firma el tesorero José de Murguiondo.

4 fojas, 19-jun-1795 a 16-ago-1797, doc. N° 16.

Sección Disciplinar

Serie Relaciones y Cuentas

Cédula SDL/09/01

Cuaderno en que constan las cuentas de entradas y salidas del Venerable Orden Tercero de la Villa de Tulancingo del año de 1855 y 1856 papel que porta el sello Quinto, sin firma.

14 fojas, 13 de febrero de 1857, doc. N° 54.

Sección Disciplinar

Serie Relaciones y Cuentas

Cédula SDL/09/01

Cuentas de Ingresos y egresos de la Mesa de la Tercera Orden de San Francisco, 14 recibos de pagos hechos a tesorería, música, sacristía, casulla, firma Ponciano Flores.

18 fojas, 7 de julio de 1857 al 3 de febrero de 1858, doc. N° 55.

Sección Disciplinar

Serie Relaciones y Cuentas

Cédula SDL/09/01

Cuentas de ingresos y egresos de la Mesa del Orden Tercero, firman Luis Romero que entrega y Ponciano Flores recibe, además contiene 3 recibos de pago.

5 fojas, 7-jul-1857, doc. N° 56.

Sección Disciplinar

Serie Solicitudes y Peticiones

Cédula SDM/09/02

Petición dirigida al Comisario del pueblo de Texcoco Fray Francisco Melgarejo, para que vaya a Tulancingo a presidir las elecciones de Hermano Mayor y demás oficios de la Tercera Orden de San Francisco, firma el Padre Provincial Fray Diego Antonio de las Piedras de México.

1 foja, 27 de febrero de 1807, doc. N° 25.

Sección Disciplinar

Serie Solicitudes y Peticiones

Cédula SDM/09/02

Relación de los papeles que entrega el Srio. José Ignacio Vera, al nuevo Srio. Valeriano Linarte, de la Venerable Orden Tercera, firman ambos.

1 foja, 16-feb-1897, doc. N° 142.

Sección Disciplinar

Serie Solicitudes y Peticiones

Cédula SDM/09/ ANEXO/01

Petición de la profesión del hábito de la Tercera Orden de San Francisco por J de Estrada

1 foja, 7 de enero de 1683, doc. N° 1.

Sección Disciplinar

Serie Solicitudes y Peticiones

Cédula SDM/09/ ANEXO/01

Petición de la profesión del hábito de la Tercera Orden de San Francisco por el

Cappn. Don Sebastián de Alarcón y Espinoza, Alcalde Mayor de Tulancingo, y su esposa Doña Juana de Alva.

1 foja, 12 de noviembre de 1688, doc. N° 10.

Sección Disciplinar

Serie Solicitudes y Peticiones

Cédula SDM/09/ ANEXO/03

Petición de la profesión del hábito de la Tercera Orden de San Francisco por Miguel Vázquez. En la parte de atrás, obligación de Francisco Izaguirre del pago por réditos a la Orden.

1 foja, 8-ago-1767, doc. N° 69.

Sección Disciplinar

Serie Solicitudes y Peticiones

Cédula SDM/09/ ANEXO/06

Petición de la profesión del hábito de la Tercera Orden de San Francisco por Domingo Sanz, Visitador de la Renta del Tabaco.

1 foja, 30-abr-1807, doc. N° 3.

Sección Disciplinar

Serie Cofradías

Cédula SDC/11/03

Libro de los Hermanos de la Tercera Orden de Nuestro Padre San Francisco del pueblo de Tulancingo. Lista de profesos y constitución de la orden.

86: folios numerados, pero no coinciden. 114 faltan 18 hojas.

14 de marzo de 1677 Antonio de Lara secretario en 1709.

Sección Disciplinar

Serie Cofradías

Cédula SDC/14/01

Libro en que se asientan los hermanos que tomaron el hábito de la Tercera Orden, con nombres de los que toman los hábitos y el año en que mueren.

78 fojas numeradas, faltan 20, 15 blancas. 4 de noviembre de 1736 al 9 de noviembre de 1823. Firma Srio. Alonso de Marroquín.

Sección Disciplinar

Serie Cofradías

Cédula SDC/21/01

Libro de cuentas de la Tercera Orden de San Francisco. Lista de los capitales pertenecientes a la Tercera Orden de San Francisco, los prestados y los réditos que generan.

100 fojas, 14 utilizadas y 86 en blanco. 1 de febrero de 1858 al 31 de diciembre de 1864. Firma Ponciano Flores. Se encuentra en el libro un Reglamento de enseñanza de doctrina cristiana, escrita por el padre Flores de fecha 03 de junio de 1872 (2 fojas) y otro escrito sobre doctrina cristiana sin fecha y sin firma (1 foja).

Sección Disciplinar

Serie Cofradías

Cédula SDC/21/ANEXO/05

Juntas de elecciones y nombramientos de los Hermanos de la Tercera Orden de San Francisco. Relaciones de los nombramientos en las juntas de elección a cargos de la Tercera Orden de San Francisco.

56 fojas, 16 de agosto de 1781 al 4 de mayo de 1828.

Sección Disciplinar

Serie Cofradías

Cédula SDC/21/ANEXO/09

Decretos de las juntas y elecciones de la Tercera Orden de San Francisco. Asiento de las actas de reuniones y de elecciones anuales de la Mesa de la Tercera Orden de San Francisco.

96 fojas: 45 utilizadas, resto en blanco, todas numeradas. 7 de abril de 1807 al 15 de septiembre de 1857.

Sección Disciplinar

Serie Cofradías

Cédula SDL/22/01 bis

Libro de cuentas (Inventario de bienes de la Cofradía de la Tercera Orden de Nuestro Señor San Francisco, 1765).

Cuentas de pagos hechos por el sindicato e inventario de bienes de la capilla de la Tercera Orden de San Francisco.

55 fojas: 17 en blanco y 38 utilizadas. 1738 firma Cristóbal Barragán al 19 de marzo de 1820. Firma Juan Muñiz de Oropeza.

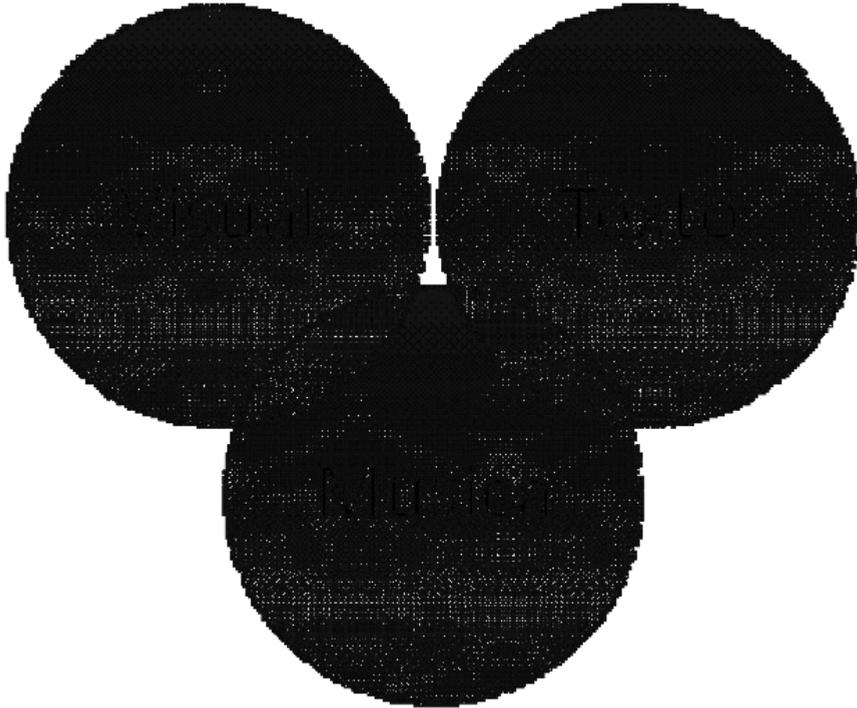
VII. La écfrasis en la música de Mario Lavista

Carlos Lucio García Flores

UAEH/Instituto de Artes

La palabra écfrasis proviene del griego *Ek- afuera phrasein-decir, declarar, pronunciar* y las primeras referencias se encuentran en Hermogenes de Tarso, en la actualidad el termino écfrasis se refiere a la interpretación textual de una obra visual, esto es cuando una obra visual existente genera una nueva obra que transpone su esencia en forma de un texto, por ejemplo una pintura que inspira a otro autor diferente al de la obra generadora a escribir un texto referente a esta en cuestión, transponiendo parte de su esencia, la obra generada puede sobrevivir sin necesidad de la obra generadora, tener valor por si sola.

Singlind Brunh propone su equivalente en la música, e incluso amplía su campo de acción, esto es una obra musical generada por un texto u obra visual, en la música podemos encontrar bastos referentes de ello, en el campo visual/musical tenemos por ejemplo la obra *La isla de los muertos* de Rachmaninov basada en la obra de Arnold Böcklin, mientras en al ámbito texto/música encontramos *Reflejos de la noche* de Mario Lavista.



La imagen superior muestra el campo de acción propuesto per Singlin Bruhn en el que la obra musical puede ser generada por una obra visual o por un obra literaria logrando una transposición de la obra generadora, en al caso de la música operística, la música solo refuerza la acción, y el texto que acompaña crea un telón de fondo, por este motivo Bruhn considera que la ópera no produce éfrasis, salvo casos muy excepcionales como *Mathis der Maler*, de Hindemith. En la obra de Mario Lavista podemos encontrar múltiples ejemplos de cada uno de los campos, comenzando con las obras basadas en textos literarios podemos citar obras como *Lyhannh* para orquesta, basada en los Viajes de Gulliver, de Swift; *Simurg* para piano y *Ficciones* para orquesta sinfónica, ambas obras basadas en los textos de Borges; *Marsias* para oboe y copas de cristal obra compuesta a

partir de la poetización de Luis Cernuda sobre el mito griego del mismo nombre; *Reflejos de la noche* para cuarteto de cuerdas inspirada en el poema, *Eco* de Xavier Villaurrutia. En el campo visual/musical tenemos obras como *Jaula*, basada en la obra de Arnaldo Coen, y *Danza de las Bailarinas de Degas*.

Aunque Lavista posee en su catálogo numerosas obras basadas en textos literarios, una de las más sobresalientes para el caso tratado en el presente escrito es *Marsias* para oboe y copas de cristal, donde logra transponer el mito griego a la perfección. Marsias se enfrenta a Apolo en un duelo musical, en donde Marsias por su osadía es condenado al desollamiento, atribuyendo simbólicamente al oboe el personaje de Marsias y plasmar en las copas de cristal la figura de Apolo, esto respecto a la instrumentación, en el campo sonoro las copas de cristal generan un intervalo de quinta justa, que puede ser interpretado como la pureza y perfección del dios, estas en ningún momento cesan de generar este intervalo, que inunda por completo el ambiente, creando una sensación de omnipotencia y omnipresencia, mientras el canto de Marsias comienza con un intervalo de cuarta aumentada en cada una de sus frases a manera de lamento, e incluso desesperación ante la lucha contra el dios, frente al cual se mira incapaz.

“Lavista encarna lo mítico y con un lenguaje musical moderno le da permanencia y actualidad a la desgracia de Marsias-Hombre que no es otra que la aspiración a la perfección artística, pero que se ve confrontada con fuerzas de orden divino pre-establecido como naturaleza (Apolo)”¹.

En la obra *Reflejos de la noche* para cuarteto de cuerdas, encontramos una transposición simbólica del contenido del texto de Xavier Villaurrutia, el cual en la parte superior de la partitura, Mario Lavista transcribe:

1 Arturo Quezadas Luna, “Lo trágico en el pensamiento musical de Mario Lavista” en *Revista Pauta*, núm. 127, México, 2013, p. 27

La noche juega con los ruidos
Copiándolos en sus espejos
*De sonido*²

En esta obra Lavista utiliza los sonidos armónicos, como reflejo de los sonidos reales, como alegoría directa sobre el poema de Villaurrutia, así como en su estructura ternaria (A B A') donde A' es el reflejo de A.

“Usar armónicos es, en cierto sentido, trabajar con sonidos reflejados, ya que cada uno es producido por un generador o sonido fundamental, que nunca escuchamos: solo percibimos sus armónicos, sus sonidos-reflejo”.³

De esta manera Lavista transpone la esencia del poema de Villaurrutia, haciendo alusión a *sus espejos de sonido* con los armónicos como sonidos reflejados y con glisandos a los ecos que evocan el título del texto.

En el caso de la ópera *Aura* se ha mencionado la similitud que guarda con *Mathis der Maler* de Hindemith, ópera que Brunh menciona como caso factible de écfrasis, en el caso de la obra de Hindemith, esta es inspirada en el pintor Mathis y su obra, posteriormente el compositor escribe la sinfonía con el mismo nombre que consta de tres movimientos:

1. *Engelkonzert* (Concierto de los Ángeles).
2. *Grablegung* (Lamentación o santo entierro).
3. *Versuchung des heiligen Antonius* (Las tentaciones de san Antonio).

Cada uno de los movimientos hace alusión a obras de Mathis, en el caso del primer movimiento, *Engelkonzert* (*Concierto de los Ángeles*) es también el inicio de la ópera, funcionando como obertura.

² Xavier Villaurrutia, “Eco”, en Miguel Capistrán. (comp.), Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 42.

³ Mario Lavista, *El lenguaje del músico*, El Colegio Nacional, México, 1999, p. 37.



Mathis Grünewald, *Retablo de Isenheim: La Anunciación, Concierto de Ángeles, La Natividad y La Resurrección. Predella: Lamentación o Santo Sepulcro*, Museo de Unterlinden, Colmar, Francia.

En el caso de *Aura* ocurre algo similar, Carlos Fuentes escribe su relato como inspiración del texto de Henry James *Los papeles de Aspern*, Mario Lavista compone la ópera basada en el relato de Carlos Fuentes con libreto de Juan Tovar en 1988, posteriormente en 1989 escribe *Aura (paráfrasis orquestal sobre la ópera)*.

En la ópera de Lavista, la orquesta juega un papel preponderante, pues con las sonoridades busca crear el ambiente construido en el relato de Carlos Fuentes, la penumbra, la atmósfera de confinamiento, el aire espectral de sus personajes, mediante una bóveda orquestal. “*Aura* es la eterna expectativa del amor, la idea de que el amor puede trascender a la muerte y de que los amantes pueden encontrarse más allá de la muerte”.⁴

4 Mario Lavista sobre *Aura*, citado por Juan Arturo Brennan en las notas del librito interior del CD, *Aura ópera en un acto*.

En la obra de Carlos Fuentes la historia temporalmente transcurre en tres días y dos noches, y cuenta con tres personajes, Consuelo Llorente, Aura y Felipe Montero, mientras que en la ópera la acción es continua, existe una indeterminación temporal, los personajes en acción son cuatro: Consuelo Llorente, Felipe Montero, Aura y el Anciano, representación del envejecido Felipe Montero (General Llorente). El relato está compuesto por cinco capítulos, mientras la ópera es estructurada en once escenas.

En la primera escena de la ópera está colocado como primer diálogo de Consuelo Llorente, un fragmento del poema de Francisco de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*, que dice: “Dejará la memoria en donde ardía”, esto hace notar la influencia que dicho poema tuvo en el proceso compositivo de Lavista, además de anunciar y reforzar la idea espectral de la obra y esa amnesia de Felipe Montero en la que no se auto reconoce como el General Llorente.

La transposición más notable en la ópera respecto al relato se encuentra en la escena vi la cual contiene diálogos del capítulo iv, en esta escena se llega a un punto clímax en el cual interactúan los cuatro personajes esclareciendo al oyente que el General Llorente y Felipe se funden en un mismo personaje al igual que Aura y Consuelo, esto mediante la declaración de amor que Aura y Felipe realizan, y que en la ópera es combinada con pequeños fragmentos de las memorias del General Llorente, las cuales son estudiadas por Felipe Montero, en la ópera, la interacción de los cuatro personajes durante la profesión de amor aparece de la siguiente manera:

Aura: Felipe... Felipe... ¿Me amarás siempre?

Consuelo: Siempre, sí, siempre. Eso me da Placer.

El anciano: Siempre, Consuelo. Te amaré siempre

Aura: ¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza?

El anciano: Siempre serás bella, así pasen cien años.

Aura: ¿Aunque muera? ¿Me amarás siempre?

El anciano: Siempre, siempre. Nada puede separarme de ti.

Aura: Felipe.

Consuelo: Siempre.⁵

Posteriormente en la escena VII la declaración de amor ya solo es entre Aura y Felipe Montero:

Aura: ¿Me querrás siempre?

Felipe: Siempre, te amaré siempre.

Aura: ¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? ¿Me amarás siempre?

Felipe: Siempre, siempre. Tú siempre serás una mujer hermosa.

Aura: ¿Aunque muera? ¿Me amarás siempre?

Felipe: Ya nada puede separarme de ti.

Felipe: Aura...⁶

De esta manera la ópera llega a su punto climático, y con el manejo orquestal Lavista consigue transmitir la efusividad de los amantes, igualando la intensidad contenida al final del capítulo IV del relato de Carlos Fuentes, a partir de la escena VI Lavista comienza a preparar el desenlace, y no es sino hasta la escena X donde Felipe se reconoce como el General Llorente, nuevamente se entabla un diálogo, esta vez entre Felipe Montero y el General Llorente (el anciano), este diálogo es antecedido por pasajes de las memorias del General:

El anciano: “sé porque lloras a veces Consuelo. No te he podido dar hijos, a ti, que irradias la vida. Pero no tientes a Dios; no recurras a la imaginación enfermiza; es suficiente nuestro amor”.

5 Juan Tovar, *Aura. Librillo interior CD*.

6 *Ibíd.*

Felipe: “no me engaño, dice no me engaño. Las hierbas no fertilizan mi cuerpo, pero sí mi alma...”

El anciano: Allí

Felipe: “hoy la encontré delirando, abrazada a la almohada. Gritaba: Sí, sí, he podido. La he encarnado; puedo convocarla, darle vida con mi vida...”

¡Aura...! Es Aura. ¡Y él...!

El anciano: Eres tú, Felipe

Felipe: soy yo, yo...

El Anciano: Tú. Tú

Felipe: ...Perdido, olvidado...

El Anciano: Tú, tú.

Felipe: Borrado... pero yo, yo

El anciano: Eres tú, tú.⁷

En el texto de Carlos Fuentes este diálogo es enunciado únicamente por Felipe Montero. Mediante las intervenciones de el anciano en la ópera, Lavista busca reforzar e intensificar la idea que Fuentes nos plantea a lo largo del relato, en este, el diálogo aparece en el capítulo v en la página 58,⁸ mediante este tipo de tratamientos Lavista busca reforzar la atmósfera planteada por Carlos Fuentes, utilizando formas cíclicas en la estructura orquestal.

Por estas razones se plantea que la ópera *Aura* es uno de esos casos excepcionales de los que habla Bruhn. “Afinidades poéticas, ya sea conscientemente buscadas o encontradas casi por coincidencia abren ventanas de interpretación a la obra musical y en el caso de Lavista, constituyen elementos de carga significativa”⁹

De esta manera, se concluye que la producción de Lavista es sumamente atrayente para el estudio analítico, para la aplicación de la teoría de la écfrasis

7 *Ibidem.*

8 Carlos Fuentes, *Aura*, Ed. Era, México, 1962, p. 58.

9 Ana Alonso Minutti, “Contrapunto a cuatro: Una mirada a la Trayectoria de Mario Lavista desde sus cuartetos de cuerda”, *Revista Pauta* N° 121, México, 2012.

musical, pues son numerosas las obras que le contienen, y de las cuales haría falta un análisis detenido y extenso.

Bibliografía

- Alonso, Minutti, Ana, “Contrapunto a cuatro: una mirada a la trayectoria de Mario Lavista desde sus cuartetos de cuerda”, en *Revista Pauta* núm., 121, pp. 87-97.
- Bruhn, Singlins, A., “Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphasis”, Singlin Brunh’s Personal. Recupera de <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ecphr.htm>
- Carlos Díaz Du-Pound, Edgar Ceballos, *100 años de ópera en México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Escenología, México, 2003.
- Fuentes, Carlos, *Aura*, Editorial Era, México, 1962.
- Lavista, Mario, *El lenguaje del músico*, El Colegio Nacional, México, 1999.
- Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo xx*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- Moreno, Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo xx*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996.
- Quezadas, Luna, Arturo, “Lo trágico en el pensamiento musical de Mario Lavista”, *Revista Pauta* núm. 127, México, 2013, pp. 25-40.
- Sáinz, Ignacio Luis, “Imagen y sonido: Mathis der Maler ópera (1934/1935) y sinfonía (1934) de Paul Hindemith”. *Revista Pauta* núm., 128, México, 2013, pp. 63-79.
- Tello, Aurelio, *La música en los siglos xix y xx*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013.

Vázquez, Herbert, *Cuaderno de viaje, un posible itinerario analítico en tornoasimurg y ficciones de Mario Lavista*, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de Producción Artística y Desarrollo Cultural del Estado de Michoacán, México, 2009.

VIII. De músico a investigador histórico: una ruta sinuosa

Irma Susana Carbajal Vaca
Universidad de Guadalajara

Presentación

Con la formación del grupo de investigación *Arte y Sociedad*, comenzaremos a documentar el nacimiento de una comunidad científica interdisciplinaria dedicada a la investigación histórica del arte. La *multidisciplinaria* será una característica distintiva de nuestra agrupación, por esa razón nos hemos propuesto generar escenarios que propicien el diálogo tanto entre los especialistas de las artes representadas en las áreas académicas de este Instituto, como de éstos con otros especialistas de disciplinas vinculadas con el arte, como la arqueología, la antropología, la arquitectura, la sociología, la pedagogía, la psicología, la lingüística, la filosofía y, por supuesto, la historia.

Esta característica nos impondrá retos complejos sobre los que habremos de tomar decisiones y llegar a acuerdos; en especial, para que los estudios que avale esta comunidad científica focalicen una perspectiva histórica teórico-metodológicamente cimentada y apropiada a nuestro contexto.

En el tiempo que colaboré de manera presencial en el Instituto de Artes (IA), llamó mi atención el genuino interés que existe en su comunidad académica y estudiantil por contribuir en la investigación histórica de la música. Además del trabajo de documentación que realiza el *Cuerpo Académico de Música*, conformado por el Dr. Raúl Cortés Cervantes, el Dr. Alejandro Moreno Ramos y el Mtro. Mauricio Hernández Monterrubio, y las investigaciones de los miembros del Grupo de Investigación *Arte y Sociedad*, existen otros esfuerzos de profesores y alumnos que confirman la necesidad de consolidar más cuerpos académicos que apuntalen los proyectos desde plataformas interdisciplinarias.

La viabilidad de las propuestas que se consoliden en el marco de esta comunidad de investigación, dependerá del reconocimiento honesto de los recursos disponibles —humanos y materiales— y de la firme convicción que tenga cada futuro investigador sobre su decisión de transitar del terreno de la *práctica artística* al de las *ciencias del arte*: una ruta larga y sinuosa.

Motivada por el deseo de documentar la historia reciente, esta contribución, en la que se reconocerá un énfasis en la educación musical propio de mi campo de investigación, tiene como propósito comenzar a rastrear el camino que han seguido los músicos-académicos de instituciones de educación superior al incursionar en el campo de la investigación en las últimas dos décadas.

En esta primera contribución expondré, lo que considero, la primera transición: de músico a académico-universitario. Se analizan las implicaciones académicas por la transformación curricular de los programas de educación musical al integrarse a las Instituciones de Educación Superior (IES), se expone un apartado de reflexiones y el listado bibliográfico que posibilitó esta comunicación.

Esta comprensión nos permitirá emitir un juicio más justo sobre los esfuerzos científicos de nuestro contexto y clarificar los retos que habremos de emprender

los miembros de este grupo de investigación para consolidarnos, en un futuro no muy lejano, como cuerpo académico interdisciplinario, interinstitucional e internacional.

De músico a académico-universitario: primera transición

Los profesores de música que se formaron en México hasta aproximadamente la década de 1990, antes de dedicarse a la docencia, decidieron ser músicos. Su formación la adquirieron en modelos curriculares tradicionales (conservatorios) donde se dedicaron principalmente al desarrollo de habilidades para desempeñarse profesionalmente como cantantes, intérpretes instrumentales, directores orquestales o compositores. La actividad docente se emprendía no por una decisión formal, sino como una consecuencia casi ineludible de la profesión.

Tradicionalmente, en las instituciones de educación musical se valoraba más la calidad interpretativa y la trayectoria artística de quienes asumirían la responsabilidad de formar a las nuevas generaciones de músicos, que la posesión de un grado académico, o la acreditación de habilidades docentes en programas formales.

Hacia finales del siglo xx los programas de educación artística comenzaron a anexarse a modelos universitarios y a integrarse a la oferta académica de las Instituciones de Educación Superior (IES). En esta dinámica, los músicos-académicos se dieron a la tarea de transformar y diseñar los nuevos planes de estudio de nivel de licenciatura, cuyos programas, en la práctica, no parecían ser muy diferentes de los modelos de conservatorio que les precedían.

Esta transformación demandaba de la comunidad académica la comprensión del nuevo contexto para poder implementar los cambios que imponía un modelo universitario desconocido para la mayoría de los docentes que laboraba en las instituciones dedicadas a la formación artística.

Este nuevo contexto exige la comprensión y adaptación de todo un sistema educativo que abarca desde parámetros académicos organizacionales y procedimentales, funciones académico-administrativas, hasta cuestiones como identidad universitaria y sentido de pertenencia a un ámbito académico determinado.¹

El modelo de conservatorio se ha centrado en la formación de habilidades musicales necesarias para la interpretación de composiciones realizadas en el sistema musical occidental. Es un modelo surgido de los modelos europeos en los que se exige a los estudiantes la demostración de *habilidades musicales* mediante la presentación de recitales. En nuestras instituciones, para concluir la formación de músico, el estudiante presenta un programa en el que muestre el dominio técnico y estilístico de los distintos estilos musicales organizados por la historia de la música occidental. Este recital público es el examen de titulación.

Hasta principios de la década de 1990, en la Universidad de Guadalajara los planes de estudio eran anuales y la titulación no lograba ser generacional sino individual, por lo que sólo egresaba uno o dos alumnos cada año. Con la intención de alcanzar un número mayor de egresados, sobre la base del nuevo modelo universitario, se implementaron programas semestrales y se diversificaron las modalidades de titulación, tales como, la elaboración de proyectos pedagógicos, la tesina y la tesis. Estas modalidades requieren *habilidades para la investigación*, cuyo desarrollo se promovería mediante asignaturas específicas en la malla curricular. El Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara dio cabida en el nuevo *currículum* a asignaturas como Investigación Musical,

1 M. A. Patiño Orozco, *Aplicabilidad de las competencias pedagógico-musicales que desarrolla la Licenciatura en Música, área Teoría e Historia de la Universidad de Colima*, Tesis de Maestría en Música, campo Educación Musical, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, p. 2.

Metodología de Investigación, Musicología, Bibliotecología, Seminario de Tesis, entre otras.

Actualmente, estas asignaturas no han sido una prioridad para los estudiantes porque la mayoría de los docentes, formados en modelo de conservatorio, privilegian la demostración de habilidades musicales e impulsan a sus alumnos a que se titulen mediante un recital público. En las reuniones de academia se ha insistido en que los estudiantes deben mostrar sus habilidades como músicos para poder titularse.

Paulatinamente, atendiendo las recomendaciones de formación integral realizadas por la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES) y por la incorporación de docentes formados en modelos mixtos (conservatorios y universidades) se han ido incorporando en los currículos de diversas IES, unidades de aprendizaje orientadas hacia el desarrollo de competencias genéricas, comunicativas y tecnológicas, que han despertado en los músicos el interés por incursionar en el terreno de las ciencias musicales; un campo de investigación próspero pero que, en comparación con el impulso que ha tenido en Estados Unidos o en países europeos, en México aún se encuentra en una etapa incipiente.

Hemos constatado en los datos del anuario de la Asociación Nacional de Universidades de Educación Superior (AEES-ANUIES 2012) que en la mayoría de las instituciones dedicadas a la formación musical aún sigue vigente el modelo de conservatorio, cuyo énfasis principal es el desarrollo de habilidades musicales.

En la República Mexicana existen 46 IES registradas que ofrecen el grado de licenciatura en áreas de la música. Los planes de estudio de estas instituciones, aunque han incluido unidades de aprendizaje orientadas a la metodología de investigación e incluso han incursionado en otras áreas formativas como la

ingeniería en audio, la tecnología, aún se rigen por la especialización instrumental, característica principal de los conservatorios.

Veinticuatro de las instituciones registradas se identifican con el término *universidad* en su razón social; seis se identifican como *conservatorios* y resguardan el término en su razón social. En esta empresa de dotar de grado de licenciatura a los músicos se encuentran registradas en la ANUIES otras diecisiete instituciones que, por no contener el término *universidad* en su razón social, no son fácilmente identificables como IES, o bien, no son tradicionalmente representativas de la formación profesional de músicos. Así encontramos instituciones que se identifican como academias, centros, campos, colegios, escuelas superiores, institutos tecnológicos y sistemas educativos.

Podríamos conjeturar que las IES identificadas como *universidades* ya han migrado sus planes de estudio, del modelo de conservatorio tradicional al modelo universitario que provee a los estudiantes de formación integral; y, en consecuencia, que las IES identificadas como *conservatorios* aún permanecen en el modelo de enseñanza tradicional, cuyo énfasis de formación se encuentra en el desarrollo de habilidades para la ejecución instrumental; sin embargo, la razón social, de manera aislada, no nos proporciona evidencia certera sobre la realidad académica de las instituciones porque, en la práctica, existe poca claridad sobre las actividades académicas que debieran realizar un instituto, un colegio, una academia, un centro educativo, una escuela superior o incluso una universidad que se registra ante el Sistema Educativo Nacional.

Presos en una indiscriminada negligencia conceptual, a lo largo y ancho de nuestro país encontramos instituciones que se ostentan como universidades sin disponer siquiera del Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios (RVOE)².

2 Ver Subsecretaría de Educación Superior, SEP, Consulta RVOE en <http://www.sirvoes.sep.gob.mx/sirvoes/>

Irresponsablemente, este tipo de instituciones realizan propuestas educativas ambiciosas que acaban siendo fraudulentas y que menoscaban el prestigio de nuestro Sistema Educativo Nacional. Tal es el caso de la Universidad Libre de Música³ que promete una formación musical formal de nivel de licenciatura que, dada la amplitud de sus programas, debiera estar respaldada por cuerpos académicos interdisciplinarios. En lugar de ello, se escudan en la popularidad de sus fundadores y, pese a las fuertes denuncias de la opinión pública por carecer de validez oficial, aún opera en la ciudad de Guadalajara⁴.

Fuera del ámbito artístico, existen otras propuestas, como la Universidad Interglobal,⁵ que revelan una concepción de modelo universitario que se sustenta en un discurso en boga sobre el desarrollo de competencias profesionales. Esta institución dispone del RVOE; sin embargo opera en espacios no convencionales para la educación⁶, donde difícilmente podríamos concebir una *vida académica universitaria* propicia y fértil para la investigación. Incluimos este caso como

3 Fundada por el cantante Álvaro Abitia y el guitarrista Joselo Rangel del grupo Café Tacuba. En su página institucional se definen como una propuesta educativa innovadora para desarrollar las competencias que requieren los músicos para integrarse en la cadena productiva de la industria de la música. En su misión declaran su compromiso de formar músicos, compositores, productores, ingenieros de audio e iluminación, promotores y gestores culturales. Fuente: <http://ulm.mx/historia/>. Consulta: 16/05/2014.

4 “Padres de alumnos de la Universidad Libre de Música (ULM), con sede en Guadalajara, Jalisco, denunciaron engaños de dicha institución, pues pese al nombre no ofrece estudios de licenciatura, posgrado ni certificación de estudios con validez oficial. Apenas cuenta con un sistema semiescolarizado de preparatoria abierta, sin el registro de validez oficial de la Secretaría de Educación Pública (SEP)”. J. A. Román, “Denuncian engaños de “universidad””, *Periódico La Jornada*, 31 de mayo, 40, 2011, p. 40. <http://www.jornada.unam.mx/2011/05/31/sociedad/040n3soc>. Consulta: 16/05/2014.

5 Sitio web de la Universidad Interglobal. <http://www.universidad-interglobal.mx/conoce-la-universidad-interglobal>. Consulta: 16/05/2014.

6 “Plaza Q”: centro comercial en la ciudad de Pachuca, Hidalgo.

evidencia de la vaguedad con la que está siendo utilizado el concepto *universidad* y de la tendencia mercantilista que prolifera en nuestro sistema educativo nacional, la cual dista mucho de un modelo educativo universitario centrado en la investigación y generación de conocimiento; naturaleza y misión primigenia de la *universidad* como institución.

Ante la vaguedad conceptual evidenciada, la única manera de verificar lo anterior sería realizar un análisis curricular minucioso para identificar cuáles de estas instituciones han transitado al modelo universitario y valorar su implementación. Sería necesario determinar si existe una correspondencia entre la nomenclatura institucional, el plan estratégico y el modelo educativo en que sustentan su oferta académica.

La evidencia más certera disponible al público en general respecto del modelo educativo en que se sustentan los programas de licenciatura son las acreditaciones nacionales que se realizan en nuestro país. Con la decisión que tomaron las instituciones dedicadas a la formación de *disciplinas artísticas* de integrar sus programas a los modelos universitarios, se aceptó, de facto, someter sus programas a evaluaciones de calidad y eficiencia, de la misma manera que lo realizan los programas académicos de *disciplinas científicas*.

La instancia reconocida por la Secretaría de Educación Pública (SEP) para realizar las evaluaciones de calidad de los programas educativos es el Consejo para la Acreditación de la Educación Superior (COPAES), el cual valora las capacidades técnicas, operativas y estructurales de los programas a través de los organismos acreditadores como el Consejo para la Acreditación de la Educación Superior de las Artes A.C. (CAESA)⁷ y los Comités Interinstitucionales para la Evaluación de

7 Asociación Civil conformada por las IES que ofrecen programas de formación artística y por miembros honorarios de reconocida trayectoria.

la Educación Superior (CIEES) (COPAES 2014), los cuales entraron en funciones en 1993 (CIEES 2014).

El COPAES, a través de CAESA, ha acreditado siete programas de licenciatura en música. De acuerdo con el registro de 2014, en 2010 se acreditó la primera licenciatura en música de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Las licenciaturas en música de la Universidad de Guadalajara se acreditaron en 2012 y la de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo se encuentra en proceso de acreditación (CAESA y COPAES 2014)⁸.

Los CIEES, por su parte, han acreditado dieciocho programas de licenciatura en música⁹. El primero fue la licenciatura en música de la Universidad Veracruzana en 1997. Las licenciaturas de la Universidad de Guadalajara fueron acreditadas en 2006 y la de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo en 2014 (CIEES 2014)¹⁰.

Es significativo que todos los programas acreditados pertenezcan a IES que se identifican como universidades. Hasta el reporte de abril de 2014 no se encuentra acreditado ningún programa de instituciones identificadas como conservatorio, academia, escuela, centro o instituto. Esto podría ser una evidencia de que las instituciones acreditadoras valoran el concepto *universidad* en su sentido primigenio.

Dadas las características y la tradición formativa de los programas artísticos,

8 Datos proporcionados por COPAES (<http://www.copaes.org.mx/FINAL/programas2.php>) y CAESA (<http://caesa-artes.org/final/programas-acreditados/#all>) actualizados a marzo de 2014, Consulta: 17/05/2014.

9 En algunas instituciones las variantes instrumentales multiplican el número de programas acreditados; pues cada especialización instrumental es enunciada como una licenciatura independiente aunque posean un tronco común.

10 Datos del sistema de consultas de CIEES (<http://www.ciees.edu.mx/ciees/reportesCmysql/consultas.htm>) actualizados al 30 de abril de 2014, Consulta: 16/05/2014.

los CIEES crearon el Comité de Artes, Educación y Humanidades (CAEYH), el cual considera las condiciones para poder emitir diagnósticos precisos en cada una de los programas de las instituciones que visita en el CAEYH se concibe a la investigación del área de Artes como una actividad que va más allá de las publicaciones o resultados palpables, por lo mismo, toma en cuenta las obras artísticas y producción, reconoce métodos de enseñanza propios de las competencias de un pintor, un escultor, un músico; esto no es retomado por otros Comités de los CIEES como el de Salud, Ciencias Naturales o Ingeniería, donde la investigación a lo mejor es concebida con otro sentido adaptado a sus propias disciplinas (CIEES 2014).

La manera como el CAEYH cumple su misión de identificar las problemáticas para emitir recomendaciones es mediante la participación de pares académicos en las distintas modalidades de formación. Aunque hemos expuesto que los CIEES diferencian las artes de las ciencias, por lo que en las evaluaciones existe cierta flexibilidad y comprensión de las especificidades de los programas artísticos, el comité requiere indicadores precisos para emitir una valoración más objetiva e integral. Uno de estos indicadores es la acreditación del grado académico de los profesores responsables de la formación de los estudiantes de licenciatura.

Algunos docentes de música, a consecuencia de haber sido formados en los modelos tradicionales de conservatorio, carecían tanto del grado académico de licenciatura, como de la formación universitaria integral promovida por el nuevo *curriculum*. Ante los requerimientos de las instituciones acreditadoras, estos profesores se han visto en la necesidad de complementar su formación de manera autodidacta, siguiendo caminos intrincados.

Para acceder a la certificación oficial y acreditar el grado exigido por los CIEES, los profesores han tenido que incorporarse a programas de licenciatura en otras

instituciones del país, en el extranjero, o bien, realizar programas de nivelación, como el que ofrece la Universidad de Guadalajara desde 1995.¹¹

Las certificaciones ante CAESA y los CIEES nos proporcionan evidencia sobre la transición de los programas hacia modelos universitarios en donde se han incluido unidades de aprendizaje para la formación integral y de competencias comunicativas y tecnológicas que han ido cimentando el terreno hacia el estudio científico del arte; sin embargo, aún no nos ofrecen evidencia sobre el nivel de desarrollo que alcanzan los estudiantes en sus habilidades para la investigación.

Debemos considerar que la flexibilidad actual de los CAEYH ha dejado abierta la posibilidad de que los académicos acrediten sus competencias mediante la práctica y producción artística, motivación principal de quienes elegimos el arte como profesión. Asimismo, en el ámbito musical existen posgrados enfocados en la ejecución instrumental o la composición y también se cuenta con un Sistema Nacional de Creadores equiparable con el Sistema Nacional de Investigadores. Esto significa que, si los docentes de música eligen estas opciones de formación, continuará habiendo músicos-académicos que se acreditarán mediante la producción discográfica y no la producción de documentos científicos, como es habitual en otros campos del conocimiento.

Lo anterior es un indicador para los músicos-académicos-universitarios para reformular nuestra oferta educativa para incluir esquemas que refuercen la formación científica del arte. En el caso concreto de la música, podría ser mediante la creación de programas de licenciatura en musicología.

No podemos perder de vista que en este escenario tendremos que lidiar con los efectos de una precaria formación para la investigación, resultante de otras

11 Ver Programas de Nivelación en Artes, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara <http://www.cuaad.udg.mx/oferta/licenciaturas/nivelaciones>
Ver Carbajal Vaca, s/f.

debilidades de las instituciones responsables de la formación básica en el sistema educativo de nuestro país.¹²

El modelo universitario en los programas artísticos es muy reciente y el desarrollo de competencias para la investigación no será, en ningún caso, una consecuencia inmediata de la transformación de los programas, sino el fruto de una *cultura académica* en la que se valore la necesidad de producir conocimiento de acuerdo con criterios y comportamientos definidos.

La formación de musicólogos en nuestro país ocurre por vías alternas aún no completamente estructuradas y formalizadas. El ANUIES registró en 2012 sólo tres programas de licenciatura en ciencias musicales: una licenciatura en etnomusicología en la Universidad Nacional Autónoma de México, una licenciatura en musicología en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, ambas en la Ciudad de México, y una licenciatura en etnomusicología en el Centro Universitario en Formación Artística de Tapachula, Chiapas. También se encuentran registrados seis programas de posgrado: una Maestría y un Doctorado en Música en la Universidad Nacional Autónoma de México, una Maestría en Música en la Universidad Veracruzana y tres maestrías orientadas a la interpretación instrumental en el Centro Mexicano de Postgrado en Música en la ciudad de Puebla (AEES-ANUIES 2012).¹³ Cabe señalar que estos programas no se encuentran acreditados por CIEES.

Dada la pequeña oferta en formación musicológica de nivel licenciatura acreditada en el país, podemos suponer que los aspirantes a posgrados de

12 Cristina Cárdenas Castillo, "Formación para la investigación. Puntos críticos", *Memoria Electrónica del XI Congreso Nacional de Investigación Educativa*, COMIE, 2011, http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v11/docs/area_04/1177.pdf Consulta: 01/05/2014.

13 Existen otros programas de licenciatura y posgrado que aún no se encuentran registrados en ANUIES ni han sido acreditados.

corte musicológico provienen de programas destinados a la ejecución, donde la formación de habilidades para la investigación no fue un eje central del *curriculum*, o bien, de otros programas ajenos a la música, como la antropología o la historia.

Por otra parte, la ubicación geográfica de los posgrados en música nos lleva a pensar que los docentes han tenido que acudir a espacios de formación distintos a la música. Surge aquí la inquietud por indagar en dónde y qué tipo de programas han elegido esos docentes de música que laboran en las IES que no tuvieron oportunidad de desplazarse a la Ciudad de México o al extranjero para realizar sus posgrados.

La oferta de posgrados en música, comparada con la cantidad de programas de nivel licenciatura existente en el país es reducida; esto debe ser una fuente de motivación para proponer nuevos programas de posgrado adecuados a nuestro contexto.

El Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo ha respondido a esta necesidad con un programa de Maestría en Historia del Arte que se encuentra en proceso de formación. Es un programa abierto a todas las artes representadas en el instituto y a otras disciplinas relacionadas con el arte.

La Universidad de Guadalajara, por su parte, cuenta en su oferta académica con un Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura¹⁴ (coordinado por el Dr. Arturo Chamorro Escalante), una Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural¹⁵ (coordinada por la Dra. Adriana Ruiz Razura), una Maestría en Etnomusicología¹⁶

14 Página institucional <http://posgrados.dgip.uaa.mx/programas/diac/index.php>.

15 Página institucional <http://www.udg.mx/es/oferta-academica/posgrados/maestrias/maestria-en-gestion-y-desarrollo-cultural-cuaad>

16 Página institucional: <http://www.udg.mx/es/oferta-academica/posgrados/maestrias/maestr-etnomusicolog>

(coordinada por la Mtra. Guadalupe Rivera Acosta), y una Maestría en Educación y Expresión para las Artes¹⁷ (coordinada por el Mtro. Hugo Cristóbal Gil Flores).¹⁸

Estas propuestas, en el estado actual en que se encuentra la formación musicológica de nuestro país, surgen como opciones viables y congruentes con nuestro contexto, gracias a la interdisciplinariedad. En mi caso personal, fue la plataforma interdisciplinar de las ciencias musicales, las ciencias de la comunicación y las ciencias de la educación la que me abrió camino hacia el estudio de los procesos enseñanza-aprendizaje de la música desde una perspectiva semiótica.

Desde hace algunos años, una de las responsabilidades que me han sido confiadas en las IES donde he laborado es la formación de habilidades comunicativas y habilidades para la investigación. El reto pedagógico más complejo ha sido diseñar estrategias didácticas para atender la multiplicidad de necesidades que ha generado nuestro heterogéneo sistema educativo.

Especialistas en educación consideran que el estado en el que se encuentra el desarrollo de habilidades para la investigación en los programas previos a las licenciaturas y en las propias licenciaturas en general –independientemente del área de especialidad–, es deficiente. Inspirada en el filósofo español José Ortega y Gasset (1883-1955), la investigadora Cristina Cárdenas Castillo,¹⁹ especialista en historia de la educación, reflexiona sobre la dinámica educativa de los últimos años, la cual ha estado orientada hacia los objetivos de una era de la información, más que del conocimiento. Cárdenas Castillo sostiene que se requiere una reforma que enseñe la *necesidad* de la ciencia y no los contenidos de la ciencia que, en

17 Página institucional: <http://www.udg.mx/es/oferta-academica/posgrados/maestrias/maestr-en-educaci-n-y-expresi-n-para-las-artes>

18 (CUAAD 2014).

19 Cristina Cárdenas Castillo, *op. cit.*

muchas ocasiones, ya han perdido su razón de ser.²⁰

La estrategia para escapar de este nudo gordiano consiste en enseñar una formación investigativa, entendiendo por ella no la mera acumulación de información sino, precisamente, una formación centrada en la estructuración del pensamiento, y, aspecto frontal, en el encauzamiento de las “sinceras, pero vagas, intenciones de estudiar “algo”.²¹

El perfil de los aspirantes a las licenciaturas en música,²² aunado a las debilidades comunes en los egresados de bachillerato, nos muestra claramente el camino que habremos de seguir en el diseño curricular subsecuente. Los programas, necesariamente, tendrán que atender, además de la formación de competencias para la investigación propias del campo musicológico, la formación de competencias genéricas, cognitivas, comunicativas y tecnológicas que deriven precisamente en la estructuración del pensamiento.

Lo anterior nos obliga a pensar en las posibilidades reales de nuestras instituciones en la formación de habilidades para la investigación y a repensar el modelo de conservatorio actual que es indispensable para la formación de músicos.

Esta reflexión no es muestra de un retraso de nuestras instituciones sino una preocupación actual compartida en el ámbito educativo internacional. Trabajos como el del Dr. Mohammad Azadehfar²³ (2014) de la Universidad de Teherán son muestra de ello.

20 Cristina Cárdenas Castillo, *op. cit.*, p. 2.

21 Cristina Cárdenas Castillo, *op. cit.*, p. 2.

22 Ver Carbajal Vaca, *et al.*, 2011.

23 Profesor de la Facultad de Música de la Universidad de Artes de Teherán. Recientemente ha puesto en la mesa de discusión las ventajas y desventajas del sistema de conservatorio en el aprendizaje de la música iraní en un intento de ofrecer soluciones para la reconstrucción de habilidades de improvisación.

En este grupo de investigación *Arte y Sociedad* nos interesa promover una vertiente histórico-social de las artes. Nuestro compromiso es comenzar a formar una cultura de investigación para la interdisciplina. Para que ocurra, se requiere un alto nivel de confianza y rigor investigativo guiado por un sólido código ético.

Relacionar la historia de la música con el campo de la educación nos impondrá nuevos retos. El propósito tradicional de la investigación histórica en el ámbito sociopolítico consiste en estudiar el pasado para fundamentar el presente o predecir el futuro. En la educación no es una perspectiva comúnmente utilizada, pero podría abordarse para generar una reflexión comparativa que explique las prácticas musicales en los diferentes períodos.²⁴

Nos interesa subrayar que entre los programas de licenciatura acreditados en la Universidad de Guadalajara, institución con la que la UAEH mantiene un Convenio General de Colaboración (CGC 2012), la orientación en pedagogía musical podría vincularse de inmediato con el enfoque central de nuestro grupo de investigación, *Arte y Sociedad*, a través de la perspectiva socio-histórica de la educación musical. Por su parte, el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, recientemente acreditado por CIEES,²⁵ ha abierto en su nuevo *currículum* una vía propicia para la musicología, ya que se ha colocado la investigación musical como uno de sus cuatro campos problemáticos.²⁶

24 Roger P. Phelps, *A Guide to Research in Music Education*, The Scarecrow Press, Londres, 1980, p. 122.

25 Consideremos que el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo fue creado en el año 2001. Contar con una certificación para la licenciatura en música ante CIEES en 2014 y un Cuerpo Académico en Música consolidado, revela el compromiso que han asumido sus académicos.

26 R. Cortés Cervantes, “Rediseñando el currículo de música”. *Memorias del II Coloquio Nacional de Música*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco, 2010, pp.39-47. <http://www>.

Destaquemos que, sea cual fuere el interés histórico que nos motive a realizar una investigación, todos los hispanoamericanos que realicemos musicología histórica asumiremos el reto que señaló Claro Valdés: “emprender la ardua tarea de tomar sobre nuestros hombros la responsabilidad de rescatar nuestro pasado musical”.²⁷

Reflexiones

En este trabajo expusimos únicamente la primera transición en el intrincado el camino que tendrá que recorrer el músico que se formó en modelos tradicionales de conservatorio al incursionar en el terreno universitario.

Rastrear la historia de nuestras instituciones de educación artística nos permite acceder a explicaciones sobre la lenta consolidación de comunidades científicas para las artes.

Actualmente podemos decir que detrás de cada investigador musical encontraremos a un músico en activo que, necesariamente, ha transitado por una sinuosa ruta formativa antes de haber emprendido el reto de hacer ciencia.

Este documento no muestra el camino que ha recorrido la educación de las demás artes representadas en nuestras instituciones. Será interesante conocer cómo habrá de ser la transición del artista que pretende entrar al terreno de la investigación histórica del teatro, de la danza o de las artes visuales.

En este momento nuestro Grupo de Investigación ya podría comenzar a promover como línea de investigación la perspectiva socio-histórica de la educación musical, tanto en los programas de licenciatura convencionales,

uaeh.edu.mx/investigacion/ida/LI_rcdMusical/cervantes_raul/curriculo.pdf Consulta: 16/05/2014.

²⁷ S. Claro Valdés, “Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana”, *Revista Musical Chilena*, 21(101), Universidad de Chile, 1967, p. 22. <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/index> . Consulta: 16/05/2014.

como en los programas de nivelación de la Universidad de Guadalajara, cuyo coordinador, Dr. Ismael García Ávila, participó también como ponente en este Primer Simposio.

Para la música, el modelo de conservatorio ha sido sustancial. Este modelo constituye una tradición importante e indispensable, no sólo en nuestro país, sino en el mundo occidental. Considero necesario disipar la idea de que el modelo universitario pretende minimizar las prioridades del modelo de conservatorio. Los conservatorios deben continuar vigentes y también deben revisar su *curriculum* de acuerdo con sus metas esenciales.

Las evaluaciones y certificaciones ante COPAES evidencian la transición de los programas artísticos hacia modelos universitarios y la inclusión de unidades de aprendizaje encaminadas al desarrollo de competencias comunicativas y tecnológicas —herramientas indispensables para el estudio científico del arte—; pero aún no brindan evidencia sobre la calidad de la formación de habilidades para la investigación de sus egresados.

La musicología requiere una sólida formación para la investigación que no se logra con la integración de una reducida gama de unidades de aprendizaje frecuentemente percibida como complementaria u optativa en el *curriculum* de licenciatura. La realización de una tesis no es una opción de titulación aleatoria, sino una decisión seria, resultado de un interés genuino y de la convicción de querer aportar elementos nuevos a la comprensión de una temática particular.

En un futuro próximo, los académicos tendremos que diseñar programas de licenciatura en musicología que cohabiten con los programas de ejecución instrumental y vocal, dirección orquestal, composición y pedagogía dentro de la universidad. La razón de ser de los conservatorios es la formación de músicos de un alto nivel artístico. La musicología, por su parte, se encarga de teorizar sobre

la práctica musical, por lo tanto, músicos e investigadores no sólo *pueden*, sino, *deben* transitar juntos este camino.

Cada propuesta educativa innovadora es válida y deseable; pero ésta ha de ser honesta, responsable y congruente. El lugar para hacer musicología es la universidad y ya es tiempo de que consolidemos su terreno atendiendo cuidadosamente la formación de las habilidades que requiere la ciencia.

Una de las tareas de nuestro grupo será conformar una *cultura de investigación* propicia para la interdisciplina. Nos corresponderá reflexionar sobre el rigor científico y documentar de manera pormenorizada el código ético que nos guiará.

Por la naturaleza formativa de los académicos de nuestras instituciones, es de esperar que ellos opten mayoritariamente por la necesarísima producción artística y discográfica, más que por la producción científica. Por lo tanto, nuestras instituciones (UAEH y UDG) deben explotar con mayor ahínco los convenios de colaboración que han establecido para alcanzar sus metas de producción científica en proyectos interinstitucionales.

Los nuevos planes de estudio de licenciatura en música pretenden formar estudiantes de manera integral. Es normal que los docentes que fueron formados en modelos tradicionales de conservatorio no dispongan de las competencias genéricas que demanda el nuevo *curriculum*. Más que una debilidad de nuestras instituciones, es una característica que se nos presenta como una oportunidad única de aprender a realizar trabajo interdisciplinario. Lo que habremos de evitar a toda costa es caer en la peligrosa tentación de la simulación.

Podemos concluir que el músico que desee transitar por la intrincada ruta que lo lleve al oficio de investigador, habrá de asumir el reto de ser autodidacta. En no pocas ocasiones habrá de buscar los medios para reforzar sus competencias de manera individual.

Documentar la historia reciente de nuestras instituciones es una necesidad y una obligación de sus integrantes (docentes, alumnos y administrativos). Si no conocemos el camino que han seguido quienes nos antecedieron, nuestras discusiones se estancarán en la emisión de juicios parciales que resultarán injustos, improductivos y equivocados.

Cuando escuchemos la queja de un estudiante sobre su institución, es nuestra oportunidad de “contar la historia”. Sólo así conocerán los avances, los cambios que se han realizado y comprenderán la sinuosa ruta que sus antecesores han tenido que recorrer.

Bibliografía

AEES-ANUIES, *Anuario Estadístico de Educación Superior de la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior*, 2012, <http://www.anui.es.mx/content.php?varSectionID=166> Consulta: 08/05/2014.

Azadehfar, M. R., Advantages and Disadvantages of Conservatory Educational System of Learning Iranian. Music and Solutions for Rebuilding the Ability of Improvisation, Conferencia presentada en el “Music Culture and Education on Silk Road”, 17-19 Abril 2014, Universidad Marmara, Estambul, 2014.

CAESA, Consejo para la Acreditación de la Educación Superior de las Artes, 2014, <http://caesa-artes.org/final/quienes-somos/> Consulta: 17/05/2014.

Carbajal Vaca, I. S., “Preludio. El reto pedagógico en los programas de Nivelación en Artes de la Benemérita Universidad de Guadalajara”. *Trayectorias Pedagógicas: catorce experiencias en el proceso enseñanza-aprendizaje de la música*, UAEH, (en prensa).

- Carbajal Vaca, I. S., García Trejo, C. y Medina Zacarías, S. “El perfil de los aspirantes a las carreras del Departamento de Música de la Universidad de Guadalajara: implicaciones curriculares”. *Memoria Electrónica del Séptimo Congreso de Investigación Educativa: la investigación del curriculum*. Universidad Autónoma de Nayarit, Tepic, 2011, Disponible en https://www.academia.edu/6007274/El_perfil_de_los_aspirantes_a_las_carreras_del_Departamento_de_Musica_de_la_Universidad_de_Guadalajara_implicaciones_curriculares_2011_
- Cárdenas Castillo, C. “Formación para la investigación. Puntos críticos”, *Memoria Electrónica del XI Congreso Nacional de Investigación Educativa*. COMIE, 2011, http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v11/docs/area_04/1177.pdf Consulta: 01/05/2014.
- CGC-UAEH-UDG, *Convenio General de Colaboración entre la Universidad de Guadalajara y la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*. 2012, <http://www.cgci.udg.mx/sites/default/files/convenios/nacionales/UNIV.%20AUT.%20DEL%20EDO.%20DE%20HIDALGO%20GRAL.0001.pdf> Consulta: 15/05/2014.
- CIEES, *Comités Interinstitucionales para la Evaluación de la Educación Superior*. Consultas de Programas evaluados por los CIEES al 30 de abril de 2014. SEP. <http://www.ciees.edu.mx/ciees/reportesCmysql/consultas.htm> Consulta: 15/05/2014.
- Claro Valdés, S., “Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana”. *Revista Musical Chilena*, 21(101), Universidad de Chile, 1967, <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/index> Consulta: 16/05/2014.

- COPAES, Consejo para la Acreditación de la Educación Superior, 2014 (Programas actualizado al mes de marzo) <http://www.copaes.org.mx/FINAL/perfil.php>. Consulta: 17/05/2014.
- Cortés Cervantes, R., Rediseñando el currículo de música”. *Memorias del II Coloquio Nacional de Música*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco, 2010, pp. 39-47. http://www.uaeh.edu.mx/investigacion/ida/LI_rcdMusical/cervantes_raul/curriculo.pdf Consulta: 16/05/2014.
- CUAAD, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara. 2014, <http://www.cuaad.udg.mx/acerca/directorio/secretaria-administrativa/coordinaciones-de-posgrado> Consulta: 19/05/2014.
- Patiño Orozco, M. A., *Aplicabilidad de las competencias pedagógico-musicales que desarrolla la Licenciatura en Música, área Teoría e Historia de la Universidad de Colima*, Tesis de Maestría en Música, campo Educación Musical, Escuela Nacional de Música. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010.
- Phelps, Roger P., *A Guide to Research in Music Education*. The Scarecrow Press, Londres, 1980.
- Román, J. A., “Denuncian engaños de ‘universidad’”, *Periódico La Jornada*, 31 de mayo, 40,2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/05/31/sociedad/040n3soc>. Consulta: 16/05/2014.

IX. Resultados del Proyecto Seguimiento de Egresados de la Licenciatura en Música de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

Andrea Alanís Hernández

Uriel Ángeles Vite

Edwin Canales Talamantes

Pahola Delgado Martínez

David Macías Lara

Andree Mendoza García

Ricardo Montiel Hernández

Ismael Pérez Sánchez

Andrea Ramos Gómez

César Rosales Vera

Lucero Sosa Padilla

Rafael Torres Contreras.¹

UAEH/Instituto de Artes

¹ Agradecemos a las doctoras Irma Susana Carbajal Vaca y Carmen Lorenzo Monterrubio el apoyo brindado para la realización de esta investigación.

Introducción

En la actualidad en México existe cierto grado de incertidumbre por parte de los egresados de las carreras universitarias acerca del rumbo que tomarán como profesionistas. En el ámbito de las artes esta preocupación no está exenta. Si se habla del Área Académica de Música del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, una considerable cantidad de alumnos no han planeado con exactitud lo que harán al concluir sus estudios, y una vez que egresan es posible que se encuentren con bastantes dificultades para incorporarse al ámbito profesional. Las ocupaciones que llevarán a cabo al terminar la licenciatura y los futuros retos profesionales son temas que involucran no sólo a los estudiantes de música, sino a los universitarios en general.

La idea de realizar un proyecto de seguimiento de egresados de la Licenciatura en Música del Instituto de Artes de la UAEH surgió cuando el grupo de noveno semestre de esta licenciatura se planteó las cuestiones antes mencionadas, y decidió llevar a cabo un trabajo de investigación para tratar de aportar información útil a la comunidad académica y administrativa no sólo del Área Académica de Música, sino también de todo el Instituto.

El proyecto comenzó con la elaboración de un protocolo de investigación, como parte de la asignatura “Metodología de la Investigación”, en el mes de octubre de 2013, y posteriormente, en la materia “Seminario de Investigación”, con el diseño y la aplicación de una encuesta, durante el semestre enero-junio de 2014, a egresados y a empleadores. El instrumento se aplicó a 58 egresados de la Licenciatura en Música y a siete empleadores. De los resultados obtenidos se hizo un análisis y en el presente trabajo se presentan las conclusiones.

Egresada de la Licenciatura en Música del Instituto de Artes de la UAEH



El interés central de esta investigación es realizar un estudio sobre el seguimiento de los egresados de la Licenciatura en Música del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, para conocer la situación actual de las generaciones de los años 2007 a 2013, y evaluar la utilidad y la efectividad del programa de estudio.

Una de las principales preocupaciones del Instituto de Artes es disminuir la deserción y el bajo rendimiento escolar, por tal motivo, contar con datos recientes y específicos sobre la condición actual de los egresados ayudará a comprender mejor esta problemática.

Metodología

En un principio se diseñó la encuesta, integrada con Datos Generales, Indicadores de Población, Indicadores de Percepción, Indicadores de Congruencia e Indicadores Económicos.

En los Datos Generales se especifica el nombre, la edad, el año de egreso, el instrumento musical, la dirección, el correo electrónico y el teléfono del egresado. Los Indicadores de Población están integrados por nueve preguntas sobre el lugar de procedencia, si habla una lengua indígena u otro idioma aparte del español, el estado civil, si es jefe de familia, cuántas personas dependen económicamente del egresado, si labora fuera de su lugar de origen y si tiene más de dos trabajos. Los Indicadores de Percepción se refieren a si son titulados o pasantes, si es necesario hacer algún cambio en el programa educativo, si falta alguna asignatura o no les ha servido, si las materias optativas son las adecuadas, el desempeño de los docentes, los conocimientos adquiridos durante la carrera, y si en general está satisfecho con el programa. En relación con los Indicadores de Congruencia, se hace mención a las competencias adquiridas durante la carrera, al área a la que se han dedicado una vez egresados, a su actividad como docente o instrumentista, al cómo se han enfrentado al campo laboral, si son trabajadores independientes o no, y cómo fue su estancia en el Instituto de Artes. Por último, los Indicadores Económicos dan cuenta de las becas, el empleo, los ingresos que obtienen, la necesidad de continuar con sus estudios en un posgrado y el grado de satisfacción de su empleo actual.

Una vez terminado el instrumento se aplicó la Prueba Piloto a seis egresados, con el fin de determinar la necesidad de mover, elaborar o desechar alguna pregunta, y conocer el tiempo de respuesta. Ya que se obtuvieron los resultados se hicieron los cambios pertinentes.

Teniendo la encuesta que aplicaría, se buscó contar con una lista completa de egresados de la Licenciatura en Música del Instituto de Artes, que llegó a ser de

122. De ésta se hizo una selección de aquellos a los cuales se podía contactar, y a los que no, se intentó lograr una comunicación por medio de las redes sociales. Los egresados de esta lista fueron repartidos a cada uno de los alumnos para realizar la encuesta. Finalmente se logró obtener el número de 58 egresados encuestados, ya que el resto no fueron localizados, o bien, algunos no contestaron la encuesta por falta de tiempo. El proceso de la encuesta se realizó de manera personal, o través del correo electrónico, teléfono o *facebook*.

Ya que se tuvieron estas 58 encuestas, la información se transfirió a una base de datos, y se dividieron por generaciones para ser trabajadas por equipos. Posteriormente los datos se pasaron a gráficos y de ahí comenzó el análisis de cada uno de los indicadores.

Al mismo tiempo se elaboró una entrevista para empleadores, en la que se presentaron cinco preguntas, que son: 1) ¿Qué perfil de egreso busca en un licenciado en música? 2) ¿Cuáles son los requisitos para obtener empleo como músico? 3) ¿Ha contratado a prestadores de servicio social y de prácticas profesionales? 4) ¿Qué valores busca en un músico para su contratación? 5) ¿Está satisfecho con el desempeño de los músicos contratados que egresaron del Instituto de Artes de la UAEH? Esta entrevista se aplicó a siete empleadores.

Encuesta a una empleadora de egresados de la Licenciatura en Música del IA de la UAEH



Resultados

Datos Generales

En todas las generaciones predominan los hombres, excepto en la generación 2013, donde es mayor el número de mujeres que egresaron. Aún así, se puede decir que la Licenciatura en Música del Instituto de Artes es primordialmente estudiada por hombres.

En total de los egresados, los hombres ocupan 66% y las mujeres 34%. La generación 2012 es la que presenta mayor número de egresados (17); seguida de la generación 2013 (11); 2009 (10); 2010 (7); 2011 (5); 2007 y 2008 (4). La edad a la que egresan los alumnos del área de música es de 23 a 33 años, siendo 28 años la edad en que la mayoría egresan.

En cuanto a la especialización de algún instrumento musical, podemos decir que el violín, el piano y el violonchelo son los instrumentos preferidos, seguidos

de la flauta, la viola, las percusiones, el canto y el clarinete, y en número semejante la trompeta, el trombón, el contrabajo, el oboe y el fagot.²

En este sentido, de los egresados encuestados, los hombres prefirieron el piano y luego el violonchelo y las percusiones; después el violín, la viola y la guitarra; y en menor medida la flauta y el clarinete; pocos la trompeta, el trombón, el contrabajo y el fagot. En relación con las mujeres, ellas eligieron primero el violín, seguido de la flauta y el violonchelo; pocas de ellas eligieron la viola, el oboe, el clarinete y el piano.³Es interesante que en la especialidad de canto la mayoría de los egresados sean mujeres, mientras que para percusiones y guitarra encontremos sólo hombres.

Hay que considerar que el cupo para estudiar piano y guitarra es limitado, ya que sólo se aceptan a dos alumnos por semestre por cada uno de estos instrumentos, debido a la gran demanda y a la imposibilidad de atender a todos los interesados. Se realiza una audición para seleccionar a estos dos alumnos.

Indicadores de Población

El Instituto de Artes se perfila como una importante institución educativa que da cabida a alumnos que pertenecen al estado de Hidalgo y a regiones circunvecinas. El 44.86% de los egresados proviene del estado de Hidalgo, principalmente de los municipios de Tulancingo, Ixmiquilpan y Tlahuelilpan, y el resto de los estados de Morelos, México y el Distrito Federal.

Existe 9% de egresados que hablan lengua indígena, que es el hñähñú; egresados con conocimientos de inglés (27%), con conocimientos de idiomas

2 Es importante considerar para próximas encuestas el indicar el área de énfasis, sea Instrumentista o Educación Musical, y quizá en un futuro Composición, Investigación y Gestión.

3 El estudio de la guitarra presenta gran demanda, sin embargo, en esta encuesta no se refleja, debido a que la mayoría de los egresados encuestados no eligió este instrumento musical.

italiano e inglés (12%), y 9% de los egresados estudiaron de manera externa el portugués, el francés, el alemán y el japonés.

Respecto al estado civil, 69% de egresados son solteros, 26% son casados y jefes de familia, 2% viven en unión libre y no hubo respuesta del 3% restante. Por otra parte 62% de egresados no tienen dependientes económicos; 64% de egresados tiene más de dos trabajos, 34% de ellos solo tiene un empleo y 2% de los encuestados no respondió.

Indicadores de Percepción

Según los datos de las encuestas aplicadas a los egresados, 76% son titulados, 21% son pasantes y del 3% restante se desconoce su situación debido a que no contestaron la pregunta. En el Instituto de Artes existen cuatro formas de titulación: por tesis, presentación del examen EGEL, por concierto o audición y por promedio.⁴ La mayoría de los egresados se tituló por examen EGEL, continuó la elección por promedio y al final concierto (de las generaciones 2008 y 2009, que presentaron análisis estructural de una obra). No se ha presentado ninguna tesis en el Área de Música.

En cuanto a si los egresados consideran que el programa educativo necesita cambiarse o actualizarse, 81% considera que el programa educativo necesita una transformación, las respuestas más comunes refieren que el tiempo de la carrera es muy corto y que sería bueno que el programa se actualice, con relación a los métodos de enseñanza, la interpretación y la investigación. También se considera que algunas materias se imparten de manera deficiente. Algunos mencionaron la necesidad de contar con un programa de posgrado.

4 Según el *Procedimiento para Titulación* del Instituto de Artes, las formas de titulación son: por examen teórico práctico, por presentación de material didáctico, por presentación de trabajo de investigación y por tesis, tesina o monografía.

Hay que mencionar que 19% de los egresados entrevistados están conformes con el programa que llevaron en la licenciatura, señalando que es bueno y suficiente para poder comenzar a laborar profesionalmente.

En los resultados de las encuestas fueron muchas las recomendaciones de los alumnos sobre materias que podrían integrarse al programa educativo y que ayudarían a mejorar el desempeño del egresado de la Licenciatura en Música, en especial aquellas relacionadas al manejo en el escenario y expresión corporal. Los cantantes en específico, mencionan que su programa es incompleto en cuanto a las necesidades del canto académico.

Según las estadísticas, 45% de los egresados entrevistados creen que el desempeño de los docentes fue adecuado para sus estudios, ya que realizaron un trabajo satisfactorio y recibieron de éstos las herramientas suficientes para su desempeño laboral; 50% piensa lo contrario, y señalan que el principal problema es la falta de capacitación y actualización de la planta docente, que se refleja en clases deficientes y de baja calidad académica. Otros más mencionaron que no están de acuerdo con la actitud de algunos profesores ni con su falta de compromiso hacia la docencia, como el caso de la materia de instrumento.

En cuanto a si a los egresados les gustaría que hubiera un cambio en la planta de profesores, casi el 69% estuvieron de acuerdo, según sus respuestas no existe capacidad, profesionalización y compromiso en algunos de éstos. En general, se piensa que el Instituto de Artes debe tener más y mejores profesores para mejorar el nivel de los estudiantes y obtener mejores resultados académicos.

El 67% de los egresados considera que el programa educativo es de buena calidad y que cumple con los requisitos para ser funcional, mientras que el 24% considera que necesita mejoras constantes, el 9% restante de los encuestados no contestó o no tiene interés sobre el tema.

Aquí hay que aclarar que existe una clara diferencia entre la concepción que se tiene del programa educativo de la Licenciatura en Música que en general es bueno, y por otro lado el desempeño docente, que se considera deficiente.

Respecto a todas las materias del Programa Académico de Música, 39% de los egresados piensa que les han servido para su desempeño profesional, 18% de ellos opinó que materias como Historia, Inglés y Didáctica, por mencionar algunas, no han sido útiles para su desempeño profesional, 14% de los egresados considera que la materia Administración de las Artes no les ha sido de utilidad de ninguna manera o no como lo esperaban, y 29% de los egresados no contestaron la pregunta.

En cuanto a las materias optativas, 83% de los egresados consideró que fueron adecuadas para el énfasis que eligieron (Instrumentista o Docencia). Según los egresados, las materias optativas complementan el programa educativo y la formación, además de ayudar a la práctica y a adquirir experiencia; 17% restante cree que las materias optativas no son las adecuadas para su línea de énfasis, ya que no están dirigidas a ejecutantes. En específico, los cantantes mencionaron que faltan materias de su especialidad, como la Actuación o la enseñanza de otros idiomas como el italiano, el alemán y el francés.

La mitad de los egresados entrevistados no está satisfecha con el programa educativo que llevaron en su carrera, una de las opiniones más recurrentes fue que el programa es muy corto y no permite un desarrollo suficiente, otros mencionaron que el plan de estudios es incompleto y en general que los docentes requieren mayor capacitación.

Indicadores de Congruencia

De los 58 egresados encuestados, casi 38% está empleado en el sector público, 27% pertenece al sector privado, 14% se ubica en ambos y 21% no contestó.

La mayoría asegura que están a gusto dentro del área en la que laboran, ya que existe el espacio adecuado para su desarrollo profesional como Licenciados en Música. Hay quienes dicen estar bien capacitados para realizar su labor profesional. La minoría dice no estar a gusto con su trabajo, y otros se refieren a que el trabajo como ejecutante es limitado.

Del perfil de instrumentista que tiene el Instituto de Artes, el mayor número de egresados se encuentra empleado en orquestas, bandas sinfónica y música popular, sin embargo, el Instituto no ha generado solistas.⁵

Según los resultados, 62% de los egresados entrevistados aseguran que el hecho de concluir la licenciatura facilita conseguir empleo, debido a que la mayoría de los empleadores buscan gente con estudios concluidos o más aún con un título, sin embargo, esto no coincide con las respuestas dadas por los empleadores. Algunos egresados comentaron haber conseguido empleo en el mismo lugar donde realizaron su servicio social, otros más creen que consiguieron su empleo gracias a su preparación, pero tuvieron que superarse más. De los egresados encuestados 33% no está de acuerdo con el hecho de que haber terminado la carrera facilite conseguir empleo, ya que lo tenían antes de terminar la carrera. Otros más dicen que es mayor la competencia laboral que la oferta que se ofrece, y que por lo tanto hay poco trabajo sin importar que sean pasantes o titulados.

De acuerdo con los resultados 60.34% de los egresados es trabajador independiente; 82.76% no se sintió preparado para su desempeño en el campo laboral, debido a la falta de motivación por parte de los profesores y a la exigencia

5 A partir del año 2011 el Programa Educativo de Música ha realizado el Concurso de Solista.

de los mismos, además de su escasa experiencia y conocimientos. En este sentido, deberá crearse una mayor oferta de empleo y más becas.

Indicadores Económicos

De acuerdo con la encuesta el porcentaje de los egresados que actualmente está laborando es de 84.4%; de desempleados 12% y 3.4% no respondió. Casi el 42% está conforme con su salario.

El 39% de los egresados tiene algún tipo de beca. Mientras estudiaban, sólo el 37% tenía beca. Entre las becas se encuentran FOECAH, PRONABES, Orquesta, Intercambio, Excelencia e Instituto de la Juventud.

El 22.4% requiere trabajar en áreas no relacionadas con la música para sustentar sus gastos, y el 1.7% considera que sus ingresos no cubren sus necesidades.

Después de egresar del Instituto de Artes, 48.2% consiguió empleo en un lapso de uno a seis meses. Actualmente 6.8% está inscrito a un posgrado, de éstos, sólo 1.7% cuenta con un título de posgrado; 12% considera que mejoró su salario al obtener un título de especialidad, diplomado o posgrado; 90% piensa realizar estudios de posgrado, 5% no piensa hacerlo, y 5% no respondió.

Entrevista para empleadores

Se realizaron siete entrevistas a empleadores. La entrevista está compuesta de cinco preguntas, que son:

- ¿Qué perfil de egreso busca en un licenciado en música?
- ¿Cuáles son los requisitos para obtener empleo como músico?
- ¿Ha contratado a prestadores de servicio social y de prácticas profesionales?
- ¿Qué valores busca en un músico para su contratación?

- ¿Está satisfecho con el desempeño de los músicos contratados, egresados del Instituto de Artes, UAEH?

Resultados

En relación con la primera pregunta, sobre el perfil de egreso que se busca en un licenciado en música, los empleadores contestaron de forma variable de acuerdo a sus intereses. Si se busca un maestro de instrumento será la Ejecución, y si se inserta en materias teóricas, será la Educación y la Investigación. Sólo dos empleadores mencionaron Gestión.

Orquesta Sinfonica de la UAEH



En cuanto a la segunda pregunta, tener el título no es requisito indispensable para conseguir empleo, ya que se puede ser buen ejecutante o intérprete sin haber obtenido el grado académico, en este sentido, quizá es más importante contar con un buen nivel técnico y competencias. La experiencia y el desempeño como docente también cuentan, pero en menor medida. La mayoría de los empleadores contestó que sí han contratado a prestadores de servicio social y prácticas profesionales.

La responsabilidad y la actitud son las principales características que se buscan para contratar un músico, aunque también deben considerarse la disponibilidad y la puntualidad. En un solo caso se hace referencia a la disposición, actitud propositiva y vocación. Todos los empleadores contestaron que estaban muy satisfechos con el desempeño de los músicos egresados del Instituto de Artes.

Conclusiones

La mayoría de los egresados de la Licenciatura en Música del Instituto de Artes de la UAEH de las generaciones 2007 a 2013, consideran serias deficiencias en cuanto al nivel de enseñanza, debido sobre todo a la falta de compromiso por parte de algunos profesores. El programa de estudios en general les parece que cumple con sus expectativas, tanto durante la carrera como después al conseguir trabajo, sin embargo, es importante atender ciertas materias como Historia y Docencia, para que sean impartidas por profesores con el perfil adecuado, además de abrir aquellas relacionadas con el canto y el manejo en el escenario. En cuanto a la materia de Administración de las Artes, es necesario que tenga un mejor enfoque hacia la música para que funcione de manera eficiente para un mejor desempeño de los egresados en el campo laboral.

El tiempo en el que se imparte el curso propedéutico sirve para definir la elección del instrumento musical y para tener las bases necesarias para iniciar la Licenciatura en Música, por lo que asignaturas como Solfeo no tendrán que darse durante la carrera, siempre y cuando se amplíe el tiempo del propedéutico.

En cuanto a la continuidad de sus estudios en un posgrado, casi la totalidad está de acuerdo en realizar una maestría y un doctorado, tanto para ampliar sus conocimientos como para obtener una mejor remuneración en el trabajo que desempeñan.

En relación con los datos de empleo, en general, la mayoría de los egresados consigue trabajo casi enseguida de que salieron de la licenciatura, además están conformes con los ingresos que perciben y satisfechos con la labor que realizan, aunque muchos cuentan con dos trabajos, por lo que podemos suponer que un solo trabajo no es suficiente para cubrir sus necesidades económicas. El sector público es el que mayormente da cabida a los egresados de la Licenciatura en Música, y en menor medida el sector privado, pero la mayoría son trabajadores independientes. Aunque las becas que algunos reciben por su participación en orquestas se manejan bajo contrato, no constituyen un empleo en sí.

Proceso de titulación de alumnos de la Licenciatura en Música del 1A



Propuestas

De la investigación del Proyecto de seguimiento de egresados de la Licenciatura en Música se pueden derivar las siguientes propuestas para lograr mejores resultados en el proceso de enseñanza aprendizaje, que permita a los egresados tener los elementos necesarios para lograr un buen desempeño laboral.

- Atender áreas problemáticas en relación a la capacitación y actualización docente, al mismo tiempo que la actitud de los profesores hacia los alumnos.
- Las áreas de énfasis (Instrumentista y Educación Musical) deben separarse a partir de los primeros semestres de la licenciatura.

- Agregar Composición, Investigación y Gestión como áreas de énfasis.
- Reestructurar las cargas de tiempo, para que los alumnos puedan prepararse tanto para su audición, como para presentar tesis.
- Ofrecer más y nuevos cursos o clases maestras para complementar la formación académica de los alumnos, a partir de la invitación de músicos destacados a nivel nacional e internacional.
- El alumno debe trabajar frente al público desde el principio de su carrera, es decir, deben realizarse de manera obligatoria conciertos o recitales a partir del primer semestre, por lo menos con dos recitales por semestre con el fin de que alumno adquiera experiencia.
- Los trabajos de análisis estructural de alguna obra que presentaron los egresados de las generaciones 2008 y 2009 deben rescatarse y documentarse en la Biblioteca del Instituto de Artes, ya que constituyen un importante antecedente de trabajos de investigación de la Licenciatura en Música.
- Es necesario que el estudio de seguimiento de egresados se lleve a cabo en las demás áreas académicas del Instituto de Artes, para lograr tener una visión completa del proceso de enseñanza aprendizaje, el desempeño de los egresados y la eficiencia de los programas educativos. Es importante que se apoye este tipo de estudios.
- En cuanto a nuestro Objetivo general, este estudio reconoció la situación de 58 egresados de la Licenciatura en Música, a la vez, el desempeño laboral de estos en relación al énfasis elegido durante la carrera, si las competencias adquiridas fueron las adecuadas y la situación económica de un egresado en música.
- Es importante que exista una relación egresado-universidad, con el fin de que los egresados no se sientan olvidados y mantener una relación constante

con ellos para continuar con este tipo de estudios. Por tal motivo, deberá crearse la Asociación de Egresados del Instituto de Artes y foros abiertos para que se expresen.

- Por último, la Misión y Visión de este proyecto, enmarcadas en las políticas educativas de la UAEH y del Instituto de Artes, permitirá un mejoramiento en la calidad académica del programa educativo vinculado a los valores universales. Esto deberá fortalecer el programa de estudio de la Licenciatura en Música y, en un futuro, de las demás licenciaturas del Instituto de Artes.

Bibliografía consultada

Dirección General de Evaluación (DGE), *Seguimiento de egresados*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, uaeh.edu.mx

Medécigo Shej, Graciela Amira, *Perspectiva y Prospectiva del Programa de Seguimiento de Egresados. La experiencia en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAEH*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, UAEH, México, 2011.

Procedimiento para titulación, Instituto de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

x. El teatro independiente en Pachuca

Lourdes Pérez Césari

UAEH/Instituto de Artes

En el estado de Hidalgo, el teatro se produce a partir del encuentro de dos modelos de producción, el teatro institucional y el teatro independiente.

El teatro institucional responde a aquellos montajes producidos bajo el subsidio del Estado, mientras que el teatro independiente responde a todas aquellas puestas en escena donde un colectivo de artistas gestiona de forma independiente sus proyectos encargándose de los trabajos de producción, gestión, difusión.

En la ciudad de Pachuca, los grupos de teatro han tenido que jugar con estos dos modelos de producción, concursando en las convocatorias del CECULTAH en apoyo a la producción de las artes escénicas, para alguna beca de FOECAH o para dirigir Teatro Escolar. Sin embargo, a pesar de salir beneficiados con algunos de estos estímulos para la creación, en muchas ocasiones los grupos deben gestionar los espacios para ensayos, la publicidad y en ocasiones el pago de los actores o algún otro tipo de recurso para completar los gastos de producción (en especial en los proyectos beneficiados por FOECAH).

Compañías como “Cuerda”, “La Vela”, “Los hijos del maíz”, “Bobina Teatro”, “Utero-Fractal”, “Teatro Demediado”, “Ciriatto” y “Teatro Cuerpo Social”, por

mencionar algunas, han tenido que hacer hasta lo imposible para extender sus temporadas, para abrir pequeños foros culturales e incluso conseguir patrocinios con negocios locales para poder producir.

A continuación haré un viaje alrededor del trabajo que realizaron El Colectivo Útero-Fractal y Teatro Cuerpo Social en la ciudad de Pachuca entre el 2005 y el 2010.

Colectivo útero-fractal

El Colectivo útero-fractal es dirigido por Francisco Arrieta, director hidalguese egresado de la Licenciatura en Arte Dramático de la UAEH en el área de énfasis de dirección.

En el 2007 fundó junto con el artista visual Andrés Alberti el Colectivo Útero-Fractal, que desembocó en su primer montaje *El sonido de la campana se expande en la bruma del aire*, espectáculo basado en Hai-Kus con técnica de danza butoh y que proponía trabajar con la imagen y sus “*potencialidades expansivas de creación en el espacio*”.¹

Al año siguiente, en abril del 2008 se estrenó *Infinito, desierto, paraíso*, espectáculo creado a propósito de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Con este montaje, el colectivo fue invitado a participar en la XXIX Muestra Nacional de Teatro en Ciudad Juárez, Chihuahua, en noviembre del 2008, por invitación de Juliana Faesler, como parte de la muestra alterna.

Ese mismo año estrenó *Rizoma*, montaje que surgió a partir de llevar a escena el texto filosófico de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Con este trabajo participó en diferentes festivales como *Fiesta para el Mezquital* en Juchitán, Hidalgo y en el *Festival Internacional de Expresión Urbana Vibra 2008* en Xalapa, Veracruz.

1 Francisco Arrieta, *Memoria*, 2007, <<http://comunidaduterofractal.blogspot.com>>, 2007-2010. Consultado el 20 de Mayo de 2011.

Dándose a conocer en el interior del estado y en el resto de la República.

A finales del 2008 y parte del 2009, el colectivo trabajó el texto de *Antígona* en una versión libre del texto de José Watanabe. En el mismo año, Arrieta fue beneficiado del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo con el proyecto *Deseos que provocan el mal: tres variaciones sobre Macbeth*.

En agosto de 2009, teniendo como marco el festival de escena contemporánea *Transversales*, se estrena en la casa-espacio alternativo *El Circulo Rojo*, la primera variación con una duración aproximada de dos horas. Este año fue muy prolífico para el colectivo trabajando en los siguientes montajes: *Deseos que provocan el mal: segunda variación* y *Zuzana: espectáculo escénico en tres gritos*.

En el 2010 se estrenó la tercera variación de *Deseos que provocan el mal*, siendo un espectáculo multidisciplinario donde a partir del uso de objetos, el diseño sonoro, el video y algunas acciones que invitaban a accionar al espectador, buscaban que los asistentes se confrontaran con sus propios deseos. En ese mismo año se estreno *Ansia* construido a partir de Crave de Sarah Kane montaje realizado a partir de la investigación sobre el deseo.

En mayo de 2010, el Colectivo útero-fractal junto con Teatro Cuerpo Social y La Pinkata títeres realizaron la acción *performática Todos somos Arizona* una serie en contra de la Ley Arizona SB 1070, que se realizó en espacios públicos de la ciudad de Pachuca.

En noviembre realiza *La visión del ojo izquierdo: primera variación*, para retomarla en 2011 presentando la segunda variación en varias comunidades del estado. Este espectáculo mezclaba la danza butoh con el video en vivo para hablar sobre la muerte.

Después de un largo rato en el cual el colectivo útero-fractal estuvo sin actividad, en 2014 se estrena *Cuerpo y territorio: Imágenes luciérnaga* y se remonta *Duelo*.

Vacío. Melancolía. Actualmente se presenta el dispositivo escénico *Nadie Muere Nunca.*

La investigación del Colectivo Útero-Fractal, se ha enfocado siempre a provocar sensaciones en el espectador a través de las imágenes que construye, buscando la imagen “imperfecta”, es decir, aquella que se mantiene abierta, permitiendo que cada espectador pueda generar su propia lectura de la misma.

El trabajo del colectivo se ha desarrollado siempre en espacios no convencionales para la representación teatral, en caso de presentarse dentro de un teatro, explora otras posibilidades en el uso del espacio, buscando que la imagen y el espacio tengan la posibilidad de multiplicarse.

El director del colectivo, Francisco Arrieta, cree en componer la escena, siempre en la búsqueda de esa imagen imperfecta que tiene la capacidad de multiplicarse, que permite diferentes tipos y niveles de lectura teniendo el espacio, la iluminación, el video y la música como elementos “vivos” que componen junto con el actor la imagen poética.

Las obras del Colectivo Útero-Fractal son siempre inacabadas en el sentido que dejan un espacio abierto para el juego y la composición, aunque claro está, anclado siempre a una estructura.

Arrieta cree en el actor-creador, y si bien la figura del director funciona como guía al establecer una línea de entrenamiento e investigación, el actor es libre de desarrollar su capacidad imaginativa y componer con su cuerpo el espacio.

La investigación tiene un papel fundamental para los miembros del Colectivo útero-fractal, ya que lo ven como un medio de complejizar la reflexión en torno a lo que intenta decirse de problematizar lo que se está haciendo sobre la escena.

Teatro Cuerpo Social

Teatro Cuerpo Social es dirigido por Carlos Cruz, actor, director y danzante egresado de la Licenciatura en Arte Dramático de la UAEH, ha estudiado con Diego Piñón, Eugenia Vargas, Norah Maneck y Ricardo Díaz. Viajó a Alemania donde tomó talleres de Danza Butoh y Danza Contemporánea con Tadashi Endo, Atsushi Takenouchi, Kinya Zulu Tsusuyama, entre otros. Se ha presentado en Alemania y Estados Unidos así como en otros estados de la República Mexicana como Coahuila, Baja California Norte y el Distrito Federal. Ha sido beneficiado del FOECAH, de la *International Youth Foundation Laureate Education INC* y la UVM, e incluso fue reconocido en *The Rolex mentor and protege Arts Initiative* en Suiza. Carlos ha trabajado en diferentes comunidades indígenas del estado de Hidalgo, donde además de realizar su investigación imparte talleres.

Teatro Cuerpo Social, busca generar un espacio en el que se recupere la convivencia y el intercambio con los otros, tomando elementos del teatro, la Danza Butoh y el ritual, los trabajos de este colectivo conectan directamente con el espectador, permitiéndole reconocerse en el ser humano que tiene enfrente.

Durante 2010 trabajaron en el proyecto *Corazón sin violencia*, junto con el Instituto Hidalguense de las Mujeres. El proyecto consistió en llevar a las comunidades indígenas un espectáculo hecho a partir de testimonios de mujeres que sufrieron violencia de género. El trabajo se hacía con toda la comunidad, no sólo con las mujeres generando un registro que se quedaba dentro de la comunidad para recordarles las reflexiones a las que se llegaban a partir del espectáculo.

Teatro Cuerpo Social se acerca a los ideales de Artaud en su *Teatro de la Crueldad*, en el cual pedía que se regresara el lenguaje original al teatro, es decir, la expresión del gesto y el pensamiento en el espacio, retomando la dimensión

mágica/ritual valiéndose de otras disciplinas artísticas, en la búsqueda de alcanzar lo más íntimo para ponerlo todo en juego.

Los montajes del colectivo recurren a la danza Butoh y a una extensa investigación sobre la cosmovisión indígena. Por medio del ritual, los artistas/danzantes de Teatro Cuerpo Social establecen una comunicación profunda y elemental con el espectador, las relaciones se establecen en un mapa que está más allá del lenguaje y de los signos.

A través del ritual, lo mágico se hace presente, lo invisible se hace evidente y así surge lo indeterminado. Por medio de la acción, se genera un nuevo nivel de conciencia donde el colectivo establece el intercambio, dando paso al reconocimiento de los otros en un mutuo devenir.

Bibliografía

Arrieta, Francisco, *Memoria*, <<http://comunidaduterofractal.blogspot.com>>, 2007-2010. Consultado el 20 de Mayo de 2011.

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*. México, Grupo Editorial Tomo, México, 2002.

Gardner, Howard, *Mentes Creativas*, Ed. Paidós, Barcelona, 1995.

Margules, Ludwik, “El conflicto como estímulo para la creación”, *Principios de Dirección Escénica*, Edgar Ceballos (comp.), Grupo Editorial Gaceta, México, 1992.

Perspectiva histórica del arte I
se terminó de imprimir en el mes de marzo de 2016
en los talleres gráficos de la Editorial
Universitaria de la UAEH.
Tiraje de 570 ejemplares.