

México, que insiste en la necesidad de estudiar al clero indígena para comprender mejor la historia de la Iglesia mexicana y que, si bien nos entrega muchas respuestas, no deja de apuntar a muchos interrogantes que se plantean como temas sustanciales para futuras investigaciones.

Daniela Traffano

*Centro de Investigaciones y Estudios Superiores
de Antropología Social-Unidad Pacífico Sur*

MARÍA DEL CONSUELO MAQUÍVAR, SOFÍA VELARDE CRUZ, JESÚS PALOMERO PÁRAMO, GABRIEL RIVERA MADRID, BEATRIZ SÁNCHEZ NAVARRO DE PINTADO, NATALIA FERREIRO REYES RETANA y REBECA KRASELSKY, *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*. México, Gobierno del Estado de México, Museo Nacional del Virreinato, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, 205 pp. ISBN 978-968-03-0275-8

Una nueva historiografía ha puesto al concepto de representación y con él a las prácticas sociales y a las imágenes, en un lugar central de la investigación en las ciencias sociales y las humanidades. De manera especial el gremio de los historiadores que, salvo honrosas excepciones, había considerado a las imágenes como una referencia o simples ilustraciones de su trabajo, se encuentra hoy en la disyuntiva de reconsiderar el estatuto de las imágenes así como la renovación en las herramientas teórico-metodológicas para abordar el problema de su estudio. En esta línea ocupan un papel fundamental los catálogos de obras de museos y colecciones que

se convierten para especialistas y estudiosos, en un instrumento de trabajo.

Escultura. Museo Nacional del Virreinato, según advierten los prologuistas y presentadores oficiales, forma parte de un largo esfuerzo de catalogación de las colecciones de ese museo, que se vio materializado en los conocidos volúmenes dedicados al estudio de la pintura y platería. Vale la pena señalar que entre aquellos esfuerzos iniciales —el primer tomo de pintura se publicó en 1992—, y éste, ha pasado un tiempo que permitió madurar una concepción distinta del catálogo, que es más que un número de inventario, o el rótulo de las técnicas y materiales y una síntesis iconográfica, sino una comprensión más amplia de los problemas de las obras estudiadas.

Algunas veces se entiende mal el concepto de libro de arte, se ve una buena impresión (en este caso realizada en China), buen papel, diseño claro, limpio e imágenes excepcionales y se piensa, de manera inmediata, en un libro “bonito” o como se ha dado en llamar el “coffee table book” por la manía que tienen algunos de convertir a los libros de arte en un objeto decorativo de la mesa de la sala. Sin embargo, éste no es un libro de ornato: por el contrario, es un libro de trabajo, fundamental desde ahora para quien quiera estudiar seriamente sobre métodos, materiales, técnicas y procedimientos en la escultura novohispana. El libro se complementa con un glosario que acerca al lector los términos más especializados y un generoso disco compacto que permite ver con cuidado y en gran formato, las imágenes de la colección, seleccionadas por materiales, técnicas, etcétera.

El libro está formado por seis trabajos que presentaré a continuación, para referirme después a cada uno de ellos. Se trata de la primera parte dedicada a la forma en que se reunió la colección de escultura del Museo Nacional del Virreinato así como a los problemas específicos de esta manifestación artística, escrito por Consuelo Maquívar; el segundo capítulo, cuya autora es Sofía Velarde, quien trata la imaginería en pasta de caña; un trabajo

sobre el comercio entre Sevilla y la Nueva España de Jesús Palomero Páramo; le sigue un análisis de los sistemas constructivos de las esculturas escrito por Gabriel Rivera Madrid, para terminar con dos capítulos dedicados a los marfiles, uno general sobre la escultura realizada en este material, de Beatriz Sánchez Navarro de Pintado y otro dedicado al análisis de algunas piezas de la colección de 46 marfiles que conserva el Museo Nacional del Virreinato y las dificultades de su estudio, escrito por Natalia Ferreiro Reyes Retana y Rebeca Kraselsky.

Es necesario destacar en un lugar de privilegio las maravillosas fotografías de Dolores Dalhaus, sin las cuales este libro no sería el mismo, perdería parte de su texto, diría mucho menos de lo que dice. Las fotografías amplían el texto, hacen que cada color, cada textura, cada recurso técnico y formal entre por los ojos y abra nuevamente el debate sobre la importancia de los sentidos. ¿Qué se acerca más a las emociones, aquello que entra por los oídos o por los ojos?

Es conocida la posición que expresara Santo Tomás de Aquino, quien consideraba que había tres razones que justificaban la existencia de imágenes en la Iglesia:

Primera, la instrucción de los analfabetos, que podrían aprender en ellas como en los libros, segunda, el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los santos podrían perdurar más firmemente en nuestra memoria viéndolos representados ante nosotros a diario y tercera, las emociones se estimulan más eficazmente con cosas vistas que con cosas oídas.¹

Santo Tomás y San Buenaventura fueron las voces que dieron forma a la transformación que se cristalizó a mediados del siglo XIII sobre la justificación del uso de las imágenes. Como

¹ Comentarios sobre los *Libros de las Sentencias* de Pedro Lombardo. Citado por David FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 197.

ha observado David Freedberg, la práctica de la meditación asistida por imágenes reales para producir imágenes mentales estaba completamente desarrollada en la Edad Media. Tenía como objetivo partir del plano real, físico, para llegar al mental y, en algunos casos si la concentración era exitosa y si la personalidad del individuo lo permitía, alcanzar el plano espiritual.

La otra forma de meditación estrechamente ligada con ésta, no necesita de una imagen física, real, sino del recuerdo al que se puede acudir para representarse escenas mentales, agradecer los milagros, emocionarse con el dolor y los sufrimientos, ver con los ojos del corazón.

Para salir del debate de los sentidos —tan difícil de demostrar la primacía de uno sobre otro, de los ojos sobre los oídos, de una escultura o una pintura frente a un sermón— proceso que los más reconocidos autores de la teoría de la recepción consideran “relativamente indemostrable”— lo que importa no es la mayor eficacia de la imagen sobre la fuerza de las palabras, sino creer en sus posibilidades afectivas. Las imágenes no sólo consolidan nuestra memoria, nos mueven a la empatía.

A partir de esta concepción de la imagen se entiende al pintor o al escultor, “como un visualizador profesional de las historias sagradas” que se dirige a un público que las conoce, como dice Baxandall. Por lo tanto, lo que se necesita es el ajuste entre el relato conocido, de un pasaje de la pasión de Cristo, con el modo técnico de expresar por medio del material los sentimientos que induzcan a la emoción. Si a la *devotio* se agrega la *imitatio*, podemos reconocer la enorme responsabilidad que tenía el creador de imágenes: por medio de la contemplación, se podía o se debía pasar de la meditación a la imitación de Cristo, a sentir como propios los detalles de sus sufrimientos, vivir la humildad de los santos, la vida virginal y de martirio de algunas santas.

Si la eficacia de la imagen está directamente relacionada con su particularidad, la respuesta que evoca alimenta la expectativa sobre

el nombre. Si nombrar es identificar, conocer, poseer, cuando la imagen de Cristo no es cualquiera, sino el de Papalotla, o el Santo Niño Cautivo, cada una de ellas tendrá una particular eficacia, o la posibilidad de provocar movimientos positivos del alma, como dejó enunciado el Concilio de Trento. La adecuación entre la materia y la técnica, la imagen y el lugar, es lo que se llamó en ese momento “decoro”. La teoría del *decorum*, ya estaba implícita en Cicerón, quien en *El Orador* defendió la *varietas* en el discurso adaptándolo a las circunstancias, al sujeto y al público. El humanismo recuperó este concepto, y Alberti en su tratado de c. 1435, lo expone con la intención de acentuar el componente narrativo en las artes visuales, en particular la composición.

En aras de lograr ese necesario decoro, la Compañía de Jesús contrató a los más renombrados arquitectos, entalladores y pintores para construir, en distintos momentos, el colegio de San Francisco Javier, según relata Consuelo Maquívar. En ese edificio se aloja el Museo Nacional del Virreinato, donde se conserva este tesoro patrimonial. La riqueza del conjunto escultórico que conserva Tepotzotlán, nombre de la población donde se encuentra y nombre con el que generalmente se lo conoce, descansa sobre una muestra de materiales como piedra, pasta de caña de maíz y madera, así como de técnicas, labrado, tallado, modelado y vaciado.

De la relación entre la imagen y sus funciones en el proceso de evangelización, Consuelo Maquívar decidió destacar algunas procedentes de retablos, como el caso excepcional del relieve policromado del siglo XVI que representa a San Antonio de Padua que procede de una de las capillas posas de San Andrés Calpan, en el estado de Puebla. En cuanto a la piedra, dos de los ejemplos estudiados nos ponen frente al problema tanto de la formación de los maestros indios en la escuela de San José de los Naturales, donde se enfrentaron con las tradiciones occidentales de las formas de representación, que llevaba siglos de formación desde la codificación que Roma hizo del legado griego. Pero también

nos muestra la manera en que algunos de los nuevos artesanos siguieron usando elementos de los sistemas de representación más abstractos y ligados a la cultura prehispánica. Maquívar discute que algunos autores llamaron a este arte *tequitqui* y otros *indocristiano*. Sea cual fuere el nombre que se le dé, lo que importa es el problema estético que pone frente a nosotros y que seguramente se relaciona con otro mayor, que es el proceso por medio del cual una cultura traduce el mundo —su universo por grande o pequeño que éste sea— en imágenes, los códigos de representación que genera, tanto para el espacio habitable como para el cuerpo, ese desconocido espacio del alma.

Con la claridad que caracteriza su trabajo, Consuelo Maquívar nos pone frente a otro de los problemas fundamentales del estudio de la escultura: la posible convivencia de los talleres *frailunos* con los talleres gremiales, aquellos que debían darse ordenanzas para realizar su trabajo, pagar impuestos para tener derechos para contratar aprendices, obras y al mismo tiempo tener tienda a la calle. El asunto no es menor porque sabemos que a finales del siglo *xvi* con el optimismo acerca de la posibilidad de tener un clero integrado por la población indígena, también se perdieron estas escuelas especializadas en su enseñanza. Sin embargo, no sabemos exactamente qué pasó con estos artesanos, escultores, pintores, que, debido a la inmensa demanda de las nuevas ciudades, siguieron produciendo quizá al amparo de las órdenes religiosas y fuera del control gremial de los ayuntamientos.

El estudio le dedica atención a la cuestión de las ordenanzas gremiales, vistas en comparación con las españolas y en especial las sevillanas, así como al problema de los nombres o títulos de los maestros y el área específica que comprometía su labor, hasta llegar a diferenciar entre los carpinteros, entalladores y escultores, en un proceso que la autora aclara de manera definitiva. Además de estas diferencias, subraya otras preocupaciones: por ejemplo, del lado europeo, la introducción de maderas preciosas que llegaban

de África y América, y de ambos lados del Atlántico, la competencia con maestros que no eran “de la tierra”. Es evidente que en el caso sevillano se trata del influyente grupo de artesanos de los Países Bajos, así como de las distintas regiones italianas que se contrataban en el siglo XVI en las cortes de los reinos que formaban la monarquía compuesta católica. En el caso americano la competencia que representaron indios, mestizos, negros y mulatos, a quienes se les permitía en las ordenanzas trabajar en los obradores, pero no ser maestros examinados. Con justicia, menciona el nombre de Juan Correa (1646-1716), pintor mulato que fue sin duda uno de los más prolíficos del periodo virreinal.

¿Hasta dónde llegaba el trabajo del escultor? Las ordenanzas de la ciudad de México le prohibían policromarlas, debía dejarlas en blanco. Allí, en esa frágil barrera gremial se encubren las complejas diferencias entre ambos oficios, si los entalladores eran los “adornadores del Credo Divino”, los pintores abrían un cielo de colores para sus sagrados moradores.

El trabajo comparativo entre las ordenanzas españolas y las que rigieron en México ilustra de manera excepcional aquellas frases escritas por el maestro inglés John Elliott

[...] como historiadores, todos hacemos comparaciones, sólo que algunos somos más conscientes que otros. Si hemos de comparar, es importante que lo hagamos con toda conciencia. La comparación puede tomar formas diversas y ser utilizada para varios fines. [...] El objeto de la historia comparativa no consiste exclusivamente en dar con semejanzas, sino también en identificar diferencias. [Como concluye el mismo Elliott.] Los sonidos que emergen de este proceso algo laborioso pudieran a menudo parecernos un poco más que tentativos. Sin embargo son sonidos que, hoy más que nunca, merecen escucharse por encima de la cacofonía de voces históricas que compiten por hacerse oír.²

² John H. ELLIOTT, “La Historia Comparativa”, en *Relaciones*, xx:77 (invierno 1999), pp. 229-247.

Desde esta perspectiva, se hace evidente que el trabajo de Consuelo Maquívar para el libro que estoy comentando pasará a ser tan paradigmático como el que escribiera hace unos años Rogelio Ruiz Gomar sobre el gremio de pintores y sus ordenanzas.³

Lo mismo podría extenderse al apartado que se refiere a las técnicas y los materiales de las esculturas, que comenzaba desde el dibujo o boceto en barro o cera. El tema del dibujo en relación con las artes visuales es uno de los más difíciles de aprehender para el periodo novohispano. Si bien formaba parte de la formación de los aprendices en los obradores, hay obvias falencias que permiten por lo menos dudar de las habilidades en el dibujo, durante el siglo XVII. Que no en el XVI y tampoco en el XVIII, como puede verse en la magnífica calidad que tiene el único dibujo de ese siglo que se conoce hasta ahora, de José de Ibarra.⁴

Sin embargo, el procedimiento habitual tanto para el barro como para el papel era trazar una cuadrícula que permitiera transportar el diseño al tamaño seleccionado. Si bien ésta parece haber sido una manera habitual de trabajar, solamente la obra y los nuevos métodos de análisis, que hacen visible lo invisible (como el uso de la sofisticada reflectografía infrarroja), nos permitirán encontrar estos rasgos. En algunas colecciones europeas se conservan ejemplos de estos procedimientos,⁵ y cada vez se conocen más

³ Rogelio RUIZ GOMAR, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", en Elisa VARGAS LUGO y Gustavo CURIEL, *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, t. III, pp. 203-222.

⁴ Paula MUES (estudio introductorio y notas), *El arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, *Estudios en torno al arte*, 1, 2006, Museo de la Basílica de Guadalupe.

⁵ *Salzillo, testigo de un siglo: Museo Salzillo, Iglesia de Jesús, Iglesia de San Andrés, marzo-julio, 2007*, Murcia, Región de Murcia, Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Fundación Caja Murcia, Ayuntamiento de Murcia, Museo Salzillo, 2007, pp. 178 y 279-280.

tratados que estaban a disposición de los artesanos para aprender a hacer su trabajo.

Cabezas y manos se separaban del conjunto y se reintegraban después del proceso de la policromía, aunque la autora menciona varios procedimientos considerados “chapuceros” o de mala calidad, pero que formaban parte de la cocina del escultor (como borrar errores con cola y tela, agregar alguna parte necesaria, etc.). Las herramientas y las maderas, pueden dar mucha información si están bien analizadas. Un caso interesante por la coincidencia entre el tipo de talla y la madera es la escultura que representa a San Pablo Miki, mártir de Japón, compañero de san Felipe de Jesús en Nagasaki. El tipo de madera con la que se hizo la escultura no se encuentra en México y por lo tanto, se refuerza la hipótesis de una composición formal extraña a las tradiciones occidentales, y quizá —concluye Consuelo Maquívar—, la imagen llegó a la Nueva España como parte de algún cargamento del galeón de Acapulco.

La policromía es, sin duda, uno de los platillos fuertes del artículo que comento, tanto en el estofado de las vestimentas como en las encarnaciones del cuerpo (cabezas, manos y pies). Después de analizar con cuidado las ordenanzas que regían para los “pintores de esculturas”, Maquívar describe la técnica del estofado con la misma minuciosidad y delicadeza que caracteriza al procedimiento mismo. Con las encarnaciones y las aplicaciones auxiliares, esto es, gotas de sangre, lágrimas de cristal, pestañas naturales, ojos de vidrio, huesos, uñas y espejos insertados en las esculturas, se despliega el mundo del imaginero que tiene la posibilidad (o por lo menos lo intenta) de acercar al fiel al mundo de la sensibilidad religiosa con la que se siente identificado. Poner frente a sus ojos a la imagen para provocar emoción y gestar la imitación o impregnarlo en su memoria para que acuda a este recuerdo en su oración mental.

La lectura de todos estos elementos: el diseño de los estofados, el tipo de encarnación (brillosa, de pulimento o mate), así como los

añadidos enumerados, forman el mundo de elementos con los que tiene que trabajar el investigador de escultura. Como lo explica Consuelo Maquívar, a menos que pueda encontrarse el documento de contrato de un retablo que todavía hoy mantenga las imágenes en su sitio, que no hubieran sido remplazadas (a causa de desastres naturales o incendios), podríamos quizá llegar hasta el escultor, hasta el ensamblador que raramente y en partes de difícil acceso, firmaba su obra. A estas dificultades hay que sumar el cambio de gusto, que a menudo repintó las esculturas, las desbastó para vestir las y aún más, el deterioro producido por el tiempo y la incuria que en muchas oportunidades convierte a las imágenes en auténticas ruinas culturales.

En el texto preparado por Sofía Velarde, “Del corazón del maíz al arte novohispano”, la autora retoma el tema de la sacralidad del maíz en el mundo prehispánico y la adaptación entre las nuevas imágenes cristianas y ese medio orgánico y frágil. Con el conocimiento del tema que adquirió en años de estudio y las aportaciones que han hecho algunas investigaciones recientes, Sofía Velarde afirma que hay diversas formas de usar materiales que permiten distinguir entre aquellas imágenes que siguen la tradición prehispánica de la pasta del maíz mezclada con un aglutinante natural (baba de nopal o una orquídea de la zona lacustre) y policromada con tintes vegetales o minerales y otra donde se ve la influencia de artistas con otras tradiciones, es la que usa cola de conejo como material aglutinante, colores importados y el uso de tela y papel.

Sin embargo, una de las conclusiones interesantes del trabajo de Sofía Velarde es considerar a la imaginería realizada en pasta de caña de maíz como un arte mestizo, por el entrecruce de tradiciones materiales y culturales de ambos lados del Atlántico. Ésa será una importante línea de investigación, cuando se analicen los pigmentos usados en las esculturas, amarillo, rojo y negro, que al mismo tiempo son propios de la cerámica purépecha.

La propuesta de Gabriela Siracusano, que parte de considerar a los colores como “aventuras ideológicas en la historia material y cultural de occidente”, es fundamental para esta línea de investigación. Si los pintores y escultores trabajaban con una gama de modelos que provenían de libros y grabados impresos en blanco y negro, el color asume el espacio de la *invenzione*, entre la praxis y el *disegno*, en el sentido vasariano de los conceptos.⁶ De manera tal que el cruce de saberes y experiencias provenientes de una y otra cultura, podrían haber encontrado en el color el espacio de creación entre la ciencia y la alquimia, entre la práctica y el conocimiento teórico y libresco. Hacen falta pruebas materiales, tomas de muestras de pigmentos de cerámicas y de esculturas, análisis con microscopio electrónico y un enorme y sistemático trabajo de comparación. Algo parecido podría suceder con el diseño de las mariposas, insectos sagrados en el área mesoamericana, pero incorporados a las imágenes crísticas de pasta de caña. ¿Se reviste de la misma sacralidad el objeto que lo lleva aun cuando no pertenezca a la misma cultura? Sin duda, un punto importante para la reflexión y el debate y una posibilidad de entender el color y el diseño tanto en su dimensión material como simbólica.

El Cristo de Papalotla es un magnífico ejemplo del problema del modelado con pasta de caña de maíz y el tallado en la madera. Diferencia que no radica solamente en el mayor o menor peso o ligereza de la imagen, sino en la plasticidad de la materia, en la calidad suave de los acabados. Es evidente que aún quedan muchas preguntas sin contestar que darán luces sobre el tema, por ejemplo, comprobar la existencia de un gremio de entalladores en Pátzcuaro.

El reconocido especialista de la Universidad de Sevilla, Jesús Palomero Páramo, dedicó su artículo al estudio de los marchan-

⁶ Gabriela SIRACUSANO, *El poder de los colores*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 18-21.

tes de la Carrera de Indias y por lo tanto, lo tituló “El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo xvii”. El objeto de este documentado trabajo, es el éxito de la imagen del Niño Dios, a la que se conoció también como el Niño Montañés (por la que hiciera el célebre escultor Juan Martínez Montañés), así como el Niño Sevillano o los de Sevilla. Palomero pudo documentar gran cantidad de imágenes de Niños que se enviaban a la Nueva España donde funcionaban tanto en los altares catedralicios, como en los conventuales (femeninos y masculinos) y también domésticos. Sin embargo, el precio de las producciones montañesinas así como su elevada demanda produjo un fenómeno de envergadura para el arte novohispano. En la primera década del siglo xvii, el flamenco Diego de Oliver se encargó de abaratar el precio de estos Niños mandándolos a hacer de plomo y en serie. En un procedimiento que da pavor por lo actual que resulta, le pidió al criado de un noble que le prestara una imagen del Niño original de Martínez Montañés, la tuvo durante un mes, la copió y así comenzó su gran negocio. Cuando la clientela americana (en un caso paradigmático de modificación de modelos a partir de la presión del mercado) le pidió que aumentara el tamaño a una vara (c. 85 cm) le encargó a Juan de Mesa, notable discípulo de Montañés, que hiciera un boceto de barro. El mercader fue uno de los capitanes de las naves de la Carrera de Indias, y en 1619, embarcó para la Nueva España 26 imágenes de Niños Jesús. El autor arriesga la hipótesis de que el éxito de estas imágenes dependió de su espléndida belleza y también que su gracia podía alegrar las almas de los devotos novohispanos sacudidas por los azotes de epidemias y plagas que hicieron mella entre la población infantil. Sin embargo, creo que este éxito necesita todavía una interpretación que involucre no solamente a los padres pesarosos por la muerte de sus hijos, sino también a otros grupos sociales usuarios de la misma imagen, por ejemplo, las monjas, las esposas de Cristo

que a imitación de los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría, de Santa Inés, de Santa Rosa de Lima, en el momento de su ingreso al convento aparecen al lado de su esposo, el Niño Jesús: se ha consumado la unión mística.

El artículo escrito por el restaurador mexicano Gabriel Rivera Madrid, está dedicado al análisis del “Sistema constructivo de las esculturas”. Dice el autor comentado que la actitud y los gestos cambian los mensajes formales. En efecto, le da una merecida importancia al tema de la gestualidad, a la que relaciona con el tratado de Quintiliano. Sin duda, los moldes retóricos fueron utilizados por los tratadistas de artes plásticas, como Alberti, quien estructuró su tratado *De pictura* siguiendo la tríada *ars/opus/artifex* presente en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano y Ludovico Dolce había hecho coincidir la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* de los retóricos romanos con tres momentos clave de la pintura, *inventione*, *disegno* y *colorito*.⁷ El objetivo de todo este dispositivo visual era lograr la persuasión del espectador, “mover el ánimo de quien mira” diría Francisco Pacheco, “acercar las almas a Dios” según Jusepe Martínez, en clara alusión a la renovada preocupación por las pasiones a las que, desde el último tercio del siglo XVI se les dedicaron numerosos tratados. Gianbattista della Porta, autor de la obra *De Humana Physiognomía*, el tratado sobre fisiognomía que alcanzaría mayor popularidad de todos los escritos en el siglo XVI, publicó su obra en Nápoles en 1583. Al año siguiente, Giovanni Paolo Lomazzo publicó el *Tratado sobre la pintura, escultura y arquitectura* (1584).⁸ Al

⁷ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, introducción y notas de María Elena Manrique Ara, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 64-65.

⁸ G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura*. Milán, 1584. (Ed. cit. R. P. Ciardi, G. P. Lomazzo. *Scritti sulle arti*, vol. 2, p. 25. Citado por María del Mar ALBERO MUÑOZ, “Las pasiones del alma según Sabuco en su Nueva Filosofía de la naturaleza del Hom-

poco tiempo, en 1587 en la ciudad de Alcaraz, vio la luz la *Nueva Filosofía de la Naturaleza del Hombre*, obra de Miguel Sabuco, la mitad de cuyo texto fue dedicado por el autor a desarrollar un verdadero tratado de las pasiones titulado *Coloquio del conocimiento de sí mismo*, donde se analizan los distintos movimientos del alma y su repercusión en la vida de las personas que sienten estos afectos, como el enojo, la ira, la tristeza, el miedo, el amor, el deseo, el placer o la alegría.⁹ Los distintos movimientos del alma se expresan en el cuerpo humano, modifican los rasgos de un rostro y la gestualidad de un individuo.¹⁰ Si las pasiones eran consideradas los movimientos del alma y tal como se ha dicho, era una de las funciones de la imagen conseguir que éstos fueran positivos, es decir, generar pasiones positivas para el hombre, parece claro que hay que volver la mirada hacia esa tratadística para tratar de comprender mejor el mundo de los gestos en la escultura. Universo formal que tuvo además dos profundas renovaciones en la retórica de la imagen a mediados y finales del siglo XVII: una de ellas es la que toma en cuenta la gestualidad para la comunicación no verbal, representada por la *Chirologia*, publicada en Londres por John Bulwer en 1644, que lleva como subtítulo revelador “El lenguaje natural de las manos”. En esta obra, además de describir los gestos por medio escrito, unos claros grabados ejemplifican cada uno de los movimientos de las manos, necesarios para expresar algún sentimiento. Este conjunto de gestos es denominado por el autor como Chiro-

bre”, en IMAFRONTE, 18 (2006), p. 16.

⁹ ALBERO, ALBERO MUÑOZ, “Las pasiones del alma según Sabuco en su Nueva Filosofía de la naturaleza del Hombre”, en IMAFRONTE, 18 (2006), p. 16.

¹⁰ ALBERO, ALBERO MUÑOZ, “Las pasiones del alma según Sabuco en su Nueva Filosofía de la naturaleza del Hombre”, en IMAFRONTE, 18 (2006), p. 16.

nomia; o el arte de la retórica manual.¹¹ En el mismo siglo XVII, años después, Charles Le Brun, dedicó una serie de dibujos a atrapar las pasiones del alma expresadas por el movimiento de los rostros. La obra grabada y publicada después de su muerte tuvo gran influencia que es necesario intentar medir en el ámbito del arte novohispano. Las esculturas dotadas cada vez con más posibilidades de movimiento por medio de articulaciones y variados artilugios, parecen estar muy cerca de los postulados tridentinos —buscar movimientos positivos del alma— y por lo tanto, de las conocidas teorías de las pasiones y de la expresividad necesaria para lograr el *pathos* barroco.

En cuanto a los marfiles, Beatriz Sánchez Navarro de Pintado realiza una interesante introducción al problema de la escultura denominada ibero-oriental y desde allí, la chino-hispánica, con ejemplos de imágenes completas y de vestir (es decir solamente caras y manos) y la indo-portuguesa. La complejidad de los nombres está en relación directa con la dificultad del tema y de su abordaje. Esta reconocida complejidad y la falta de firmas, marcas o indicio alguno de autoría en las piezas, obligaron a Natalia Ferreiro y a Rebeca Kraselsky, a recurrir a los más tradicionales métodos de la historia del arte: los muy buenos análisis formales. De esta manera, revisan la colección formada por Cristos (en distintos momentos de su tránsito por la cruz); Niños, en sus dos modalidades, el Salvator Mundi y el Niño de cuna (conocido también como el sueño premonitorio del Niño),

¹¹ John BULWER (1606-1656) publicó cinco libros sobre la semiótica del cuerpo humano, y puso gran atención en el gesto. Bulwer fue discípulo de Francis Bacon, quien en un pasaje de *De Augmentis Scientiarum* (1605) caracterizó al gesto como un jeroglífico abreviado que pretendía simbolizar cosas y nociones. Bulwer, ignoró la concepción baconiana y se concentró en el gesto, porque era médico y pensaba que las bases neurofisiológicas del gesto lo confirmaban como lenguaje universal de la humanidad.

María y santos. Uno de los casos más interesantes es el de la imagen de la virgen de Guadalupe, con manos y cara de marfil y un cuerpo de madera tallada que algunos autores consideran posiblemente novohispano. Los ejemplos seleccionados por las investigadoras ponen en evidencia que la finalidad de su texto es más que eso. Dicen que las obras de marfil “se erigen como un recordatorio y una síntesis de los vericuetos de la creación artística y sus múltiples lecturas; es necesario, así, revisar el capítulo historiográfico dedicado a marfiles en México para hallar caminos de análisis aún no recorridos”.

Una importante renovación historiográfica, le ha dado centralidad al concepto de representación y con él a las prácticas sociales y a las imágenes. Con la necesaria reformulación sobre su identidad, marcha una renovación en los elementos teórico-metodológicos para abordar el problema de la imagen. Los catálogos son como la obra negra de esta enorme tarea: es donde más se invierte y poco se ve. Por eso es el momento de terminar con una amplia felicitación a todas las agrupaciones estatales y organizaciones civiles que han intervenido para publicar este libro, de manera especial a la Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato que sigue firme desde aquella primera publicación de 1992 hasta hoy. El patrimonio no es una cuestión de especialistas, nos incumbe a todos y a todos nos compromete. El resultado está a la vista: Tepo —como se lo conoce entre los amigos— es hoy uno de los museos más importantes de América Latina. La publicación que estudia la colección de escultura está a la altura del museo que la conserva.

Nelly Sigaut

El Colegio de Michoacán