



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

“VÍRGENES APOCALÍPTICAS:
ICONOGRAFÍA MARIANA EN UN LIBRO HÍBRIDO”

TESIS

que para obtener el título de
Licenciada en Artes Visuales

presenta

Verónica Yuritzi Zenteno Calderón



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICA
XOCHIMILCO D.F.

Director de tesis: Dr. en BB. AA. José Daniel Manzano Aguila

Asesor: pintor Pedro Ascencio Mateos

México, D.F., 2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi padre, por ponerme en el camino
A mi madre, por acompañarme en todo el trayecto
A mis hijos, Axel, por ser mi orgullo, y Joseph por ser mi alegría.*

Agradezco el inestimable apoyo en la realización de este trabajo a Sonia, mi hermana, Ana Lilia Dávila, Gerardo Vázquez, Eduardo Llanes y Guillermo González.

Gracias a Víctor Manuel Petrone por estar conmigo en este momento.

También mi profundo agradecimiento a los profesores, José Daniel Manzano Aguila, Pedro Ascencio Mateos, Víctor M. Hernández, Eduardo Ortiz Vera, Arturo Miranda Videgaray, por su crítica constante.

ÍNDICE GENERAL

Introducción	7
Capítulo 1. El origen del culto a la imagen mariana.....	11
Capítulo 2. El libro alternativo.....	55
Capítulo 3. Desarrollo de la propuesta de un libro híbrido.....	87
Conclusiones	109
Índice de ilustraciones.....	111
Bibliografía.....	115

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación se fue perfilando cuando realicé mi servicio social dentro del archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. En la sección de escultura colonial, específicamente. Fue entonces cuando comencé a preguntarme cómo fue que los modelos iconográficos del arte sacro, realizado durante los tres siglos que duró la Colonia, trascendieron en el tiempo y el espacio hasta nuestra época, y cómo se transmutaron de imágenes locales a universales.

¿Cómo y por qué conservaron sus atributos formales y las características que las hacen plenamente identificables? Y de qué manera esos modelos se fueron adaptando a las nuevas tendencias del arte, sin perder su esencia primaria.

Lo cual me llevó a revisar un poco la historia sobre el origen de estas imágenes religiosas. Y me pude dar cuenta de que todo comenzó a partir de la necesidad que tiene el ser humano de traducir en imágenes visuales sus creencias y reconocerse en ellas así mismo, además de que por medio de imágenes se introduce con mayor facilidad a cualquier culto.

El caso del cristianismo católico es especial, ya que éste ha sido prolífico en las imágenes, que siempre han sido utilizadas para la evangelización.

De tal manera que a la par del culto religioso las imágenes también trascienden en el tiempo y van teniendo una biografía propia.

El universo iconográfico religioso era demasiado extenso, así que había que acotarlo, para lo que elegí unas cuantas advocaciones de la Virgen.

Fue entonces cuando mi investigación, comenzó a girar alrededor de aquellas imágenes marianas que por su iconografía, estaban relacionadas con la mujer que san Juan menciona en su Apocalipsis. Las que elegí son aquellas cuyo estudio era accesible para mí, como es el caso de la Guadalupana.

La elección de las otras tres advocaciones que represento, se fue dando en el transcurso de la investigación. Hasta quedarme finalmente con una imagen central primigenia de la que se derivan otras cuatro, jerárquicamente dispuestas.

Mi interés por realizar esta investigación iconográfica, dentro de un libro alternativo, surge a partir de la idea de descontextualizar un tema religioso, para desarrollarlo dentro de la forma de arte considerada como la quintaesencia del arte del siglo XX. Considero importante que nuestra obra nos represente a nosotros mismos, y al tiempo y lugar que nos tocó vivir.

Estoy consciente de que existen algunos importantes antecedentes del libro de artista con temas religiosos como los manuscritos religiosos ilustrados del siglo VIII por Beato, Abad del Monasterio de Liébana, en Cantabria. Pero la finalidad de estos manuscritos era totalmente narrativa y evangelizadora.

En cambio mi propuesta estética, tiene su fin en sí mismo, con ella pretendo analizar el significado de la simbología de las vírgenes derivadas de la mujer apocalíptica y su transformación de imagen local a universal dentro de una forma autónoma, que se integra en el espacio como un objeto palpable, ocupando un volumen y que se considera como una secuencia espacio-temporal autónoma.

Este libro alternativo es un híbrido que tiene su espacio fuera de la subjetividad. Por lo tanto tiene cualidades de objeto, pero también parte del libro de artista, porque sus imágenes están realizadas con la técnica del huecograbado.

Un alto porcentaje de los artistas que hacen libros siguen utilizando esta técnica de reproducción a pesar de los avances tecnológicos de nuestra época, y siguen imprimiendo sus obras sobre papeles buenos, cuando no son hechos por ellos mismos. De tal manera que estas obras siguen conservando su calidad de originales, ya que se producen en tirajes reducidos o, incluso, son ejemplares únicos.

Por otro lado, existe otra razón por la que elegí el huecograbado como técnica para realizar mi investigación. Y ésta es porque de alguna manera quise hacer alusión a la época Colonial en México, donde esta técnica fue muy utilizada para difundir el culto católico, debido a su fácil reproducción y por ser el mejor medio de importación de los modelos iconográficos desde Europa. Incluso el primer grabado conocido en Europa es una madona del siglo XV.

La información que obtuve para desarrollar mi investigación fue sustraída de muy diversos medios.

En cuanto al material literario que consulté están los que hablan sobre la historia de la iconografía mariana en España, el escrito por Manuel Trens y *El culto mariano* de José Augusto Sánchez. El libro de David A. Brading acerca del culto guadalupano fue uno de los consultados sobre el culto guadalupano, entre otros.

Además consulté textos sobre grabado religioso como la iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino, *El grabado y los grabadores en la Nueva España* de Manuel Romero de Terreros o el volumen dedicado al arte colonial dentro *Una visión del arte y de la historia* de Jorge Alberto Manrique. También consulté historias generales de iconografía como *El icono* de Michel Quenot o *Diccionario de iconografía y simbología* de Federico Revilla.

Para el segundo capítulo consulté tanto textos literarios, como páginas de Internet. Todas estas fuentes de información hablaban del origen del libro alternativo y sus características.

Fueron muy importantes las lecturas que realicé de textos sobre composición como *Estética de los elementos plásticos*, de López Chuhurra.

Finalmente para redondear la idea y responder a la pregunta ¿cómo es que los modelos iconográficos trascienden en el tiempo? fue básica la lectura de la obra de David Freedberg *El poder de las imágenes* y la del libro de Serge Gruzinski *La guerra de las imágenes*.

CAPÍTULO 1

EL ORIGEN DEL CULTO A LA IMAGEN MARIANA

1. 1. El arte paleocristiano

El cristianismo era considerada una religión prohibida alrededor de los siglos I, II, III y IV, por lo cual, sus adeptos requerían de un tributo muy fuerte a su fe.

Las catacumbas fueron el escenario ideal para que los primeros cristianos rindieran tributo a su Dios, ya que éstas eran cementerios subterráneos en donde la gente se reunían a venerar a sus muertos en privado.

Las pinturas de las catacumbas tienen como tema central la vida de los primeros mártires cristianos y la mediación de Dios, como se describe en el Antiguo Testamento. Con un fin didáctico, este arte catacumbal pretende mantener la fe dentro de un mundo hostil y



Figura 1

paganos que tiene en alta consideración a los filósofos, y como tema predilecto la sabiduría. El cristianismo adopta símbolos paganos pero los transforma dándoles un significado distinto y oculto, por ejemplo, pone a Cristo sentado en un semicírculo con sus discípulos en ademán de enseñar como lo hacían los antiguos filósofos griegos.

Un símbolo muy difundido y el más importante en el siglo II es el pez, éste representaba en la antigüedad la fertilidad y era un símbolo de erotismo para los romanos, pero en la cristiandad es una forma concentrada del Credo que deriva de la palabra griega *ichthys* pez, y al desglosarla significa: *Iesous Cristos Theou Uios Soler*, Jesucristo Hijo de Dios Salvador. Fig. 1.

En el año 312 vence Constantino a Magencio atribuyéndole a Dios ésa victoria, por lo que desde entonces el cristianismo es promovido a religión de

Estado, y su arte sale a cielo abierto fuera de las catacumbas, para expresarse y atraer a nuevos adeptos entre, los cuales los emperadores formaron parte importante. Constantino el Grande, seguido por otros mecenas, edifican iglesias en donde se fabrican reliquias de objetos que estuvieron en contacto con los santos, con la finalidad de venerarlos y reafirmar la fe de los creyentes.

En el año 330, la nueva ciudad imperial de Constantinopla mezcla lo divino y lo profano de una manera muy particular. Cristo ya no es representado como un filósofo griego, como se hacía cuando se mantenía el culto en secreto, sino como un héroe o emperador entronizado, y se establece la unión de la Iglesia y el Estado.

A partir de entonces, y durante los siglos IV, V y VI, se realizaron dos tipos diferentes de arte cristiano, uno era el arte de las ciudades griegas de Alejandría, Antioquía y Éfeso, y otro el que se hacía en Jerusalén y en las regiones sirias.

El arte griego oriental aparecía aún penetrado por el antiguo espíritu helénico. Los griegos sólo tomaron en cuenta el aspecto lumínico del Evangelio ignorando así el aspecto doliente de éste. Así que, cuando representaban a Cristo con la corona de espinas, éste parece más bien coronado como un héroe, que con carácter triunfal ante sus jueces y verdugos, conserva la actitud del sabio estoico.

Aunque convertidos al cristianismo, los artistas griegos conservaron su imaginación pagana, poblando así su universo de ninfas y dioses. No era raro ver a un Jesús coronado con hojas marinas que era bautizado por el Dios del río Jordán, que en realidad representaba a san Juan Bautista.

Este arte carecía de grandeza, al mismo tiempo que el arte helenístico, como podemos ver en la obra maestra del arte alejandrino, el Génesis de Viena, del pintor Herculano; en el cual no encontramos de ningún modo la sublimidad descrita en la Biblia.

El otro arte cristiano, el de Palestina, exclusivamente realizado para los palestinos, era un arte conmemorativo y destinado a inmortalizar, para innumerables generaciones de peregrinos, los pasajes del Evangelio en el mismo lugar en donde ocurrieron los hechos. El arte de Jerusalén recogía todos los recuerdos y leyendas que los encantaban, pero de una manera verdaderamente grandiosa.

El Evangelio no era para ellos una historia conmovedora, sino una serie de dogmas ya establecidos por los diferentes concilios.

1.1.1. La Virgen en las catacumbas

La figura evangélica que alcanza la mayor y misteriosa grandeza dentro del arte es la Virgen. Una de sus primeras representaciones se encuentra en aquellos lugares subterráneos en donde los cristianos enterraban a sus muertos, llamados catacumbas. La catacumba mejor conservada es la de Priscila en Roma, que pertenece al siglo III y nos ofrece la fórmula helenística original. Ahí está la Virgen sentada con gran majestad en un trono, tiene al niño en su pecho amamantándolo, a su lado está el Papa dando su cátedra a una joven y con un brazo extendido apunta hacia ella en señal de ejemplo. Fig. 2.



Figura 2

Otra importante representación de la Virgen considerada la semilla del arte mariano es la que se encuentra también en Priscila y data del siglo II, en ésta la Virgen está sentada con Jesús en brazos y a su lado está el profeta Isaías de pie y señalado la estrella que brillaría cuando la Virgen diera a luz. Fig. 3.

El arte popular de los primeros siglos también representó a María en muy diversos objetos cotidianos que han sobrevivido y dan fe de esta devoción y de dos modalidades iconográficas fundamentales utilizadas. La primera es totalmente descriptiva: María con el Niño en el pecho, sentada en actitud maternal, pintura que se podría catalogar de género, y la otra muestra a una María orante de pie y con los brazos en alto, como una imagen de culto.

Los templos edificados por iniciativa de Constantino el Grande, en donde se venera a la Virgen, en las célebres ciudades de Nazaret y Belén, están en el mismo lugar en donde ocurrieron los hechos vinculados con la Redención. La Iglesia de Nazaret, que encerraba en sí el culto a la Virgen, fue llamada de la Anunciación del Señor. En cuanto a la de Belén es dedicada al nacimiento de Jesús.

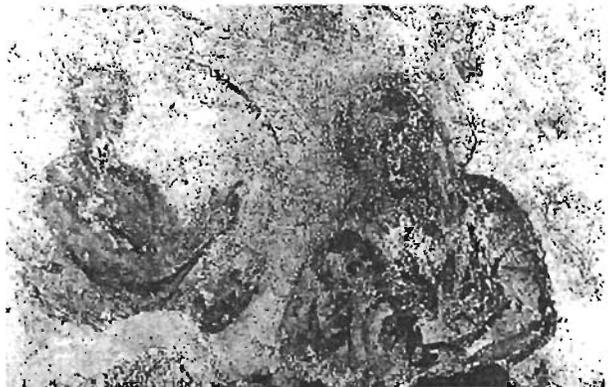


Figura 3

La Basílica Liberiana de Roma (de fines del siglo IV), famosa por que guardaba la reliquia del Pesebre era réplica de aquella de Belén. Por el camino que siguió la Virgen en su huida de Egipto al sur de la ahora Palestina, también vemos rastros del culto en una iglesia llamada “El reposo de la Virgen”. Es la ciudad de Éfeso en la que se sitúa la última morada de la Virgen y en donde murió. Aquí se edificó una catedral incluso antes de que se llevara a cabo el concilio en que se proclamara a María Madre de Dios.

Son muchos los templos paganos que los cristianos a fines del siglo IV, adoptaron para su culto mariano. Tanit, la Virgen celeste arraigada en el templo Byrsa en Cartago, fue suplantada por la verdadera *Virgo caelestis*. Lo mismo ocurrió con el Partenón, el templo de la Acrópolis de Atenas, convertido en templo de la Virgen.

Es hasta el Concilio de Éfeso (11 de julio de 431), donde se reconoce definitivamente a María como la Madre de Dios y es el punto de partida para su devoción, lo que incita a los artistas a dar forma plástica al dogma que surge. Anteriormente, el Concilio de Nicea (año 325) se había encargado de explicarles y definirles con mayor claridad el dogma y para resistir los ataques de los herejes que no se explicaban las dos naturalezas de Jesús, la divina y la humana, en una misma persona, teniendo un efecto favorable para la mariología, ya que explicando las dos naturalezas en la persona de Cristo, se ubica a María más claramente como la Madre de Dios.

Antes de estos hechos la figura de la Virgen María estaba siempre ligada a la vida de su hijo Jesús participando siempre de su liturgia, de su dogmatismo, de su poesía y de su arte plástico.

En Oriente la liturgia católica tenía sólo dos fiestas, Pascua y Pentecostés, dos fiestas judías anteriores al siglo III. Es hasta el siglo IV cuando aparece la fiesta de Epifanía, que abarcaba la Encarnación y Nacimiento de Jesús, su Presentación en el Templo, su Bautismo, el milagro de las bodas de Caná y la Candelaria. La fiesta de Navidad la vemos aparecer en Roma en el año 352 situada ya el 25 de diciembre. Pero es hasta el siglo V cuando se halla una fiesta exclusiva de María, llamada la *Commemoratio Dominae Virginiae Mariae* Conmemoración de la Señora Virgen María, que alcanzó más tarde gran esplendor en los monasterios de Palestina.

Tertuliano (siglos I-III) da en sus escritos varios símbolos de fe que concuerdan con el más antiguo símbolo romano: “La regla de fe es que confesemos que su Hijo Jesucristo fue enviado del Espíritu Santo y por virtud de Dios

Padre, en las entrañas de María Virgen y, hecho carne en su seno, nació de Ella...”¹

Es como san Agustín (siglos IV-V), en su calidad de obispo de Hipona, explica el alcance de este artículo de fe: “Creo en su Hijo, Señor Nuestro Jesucristo, nacido, por gracia del Espíritu Santo, de la Virgen María”.²

Tanto en Oriente como en Occidente, la creencia en la Virgen como Madre del Hijo de Dios, considerada como una criatura inteligente y libre, de la que Dios se sirve para sus grandes propósitos, constituía uno de los más grandes dogmas de fe en el cristianismo que todos los fieles debían conocer y profesar.

En el año 429 san Proclus, patriarca de Constantinopla, proclamó una famosa homilía que dice: “Se alegra la naturaleza, prorrumpe en gritos de júbilo el humano linaje, al ver que también las mujeres son celebradas; la humanidad entera se regocija porque son enaltecidas las vírgenes. Hoy nos ha congregado la Santa Virgen y engendradora de Dios, María, el tesoro inmaculado de la virginidad, el Paraíso espiritual del segundo Adán...”³

Existe otra literatura, con la que se completaron los Evangelios, que constituyen el folclor cristiano al margen del Nuevo Testamento y que está llena de fantasía y de ingenuidad populares. Hablan acerca de personajes de la historia evangélica, éstos eran conocidos como los evangelios apócrifos. En éstos documentos se expresa claramente la necesidad de los fieles por descubrir el origen humano de Jesús y los antecedentes familiares de la Virgen, ya que los evangelios de san Lucas y san Marcos, con sus explicaciones sobrenaturales de la concepción de Jesús, no les satisfacían del todo.

Son el Protoevangelio de san Jaime, la Ascensión de Isaías, o el Evangelio de san Pedro, más que los escritos de los Evangelios canónicos, los que recogen la anhelante devoción popular hacia la Virgen. La propia Iglesia recogió en su liturgia mariana datos biográficos suministrados por estos libros; además de que estos se consideran la verdadera fuente iconográfica de la Virgen María.

Para esta época el arte romano perecía y en cambio surgía con gran sensibilidad el arte bizantino, que era una fusión entre Oriente y Occidente. Los artistas bizantinos recogieron con entusiasmo los primitivos iconos de la Vir-

¹ Manuel Trens, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*, 1946, p. 26.

² *Ibid.* p. 26.

³ *Ibid.* p. 29.



Figura 4

gen y los transformaron para llevarlos a las basílicas y las cortes de los emperadores que se iban convirtiendo al cristianismo con fervor.

En el arte bizantino se funden dos prototipos característicos de la imagen de la Virgen, que cristalizan dos conceptos del arte, en ambos la Virgen es representada como reina o emperatriz con total inmovilidad y simetría, pero en uno conserva la vestimenta clásica latina llena de simplicidad y elegancia, y en el otro porta una indumentaria recargada de pedrería como si fuera una armadura con todo y su corona imperial. Ambos tipos iconográficos latino y bizantino, conviven por largo tiempo más allá

del primer milenio. Fig. 4.

Vemos que desde los inicios del Cristianismo, la figura de la Virgen María gozó de gran estimación entre los creyentes asociándola también con la vida de su hijo Jesús y sus principales efemérides.

1.1.2 El retrato primigenio de la Virgen atribuido a san Lucas

El primer retrato pintado de la Virgen, se le atribuye al apóstol san Lucas que ciertamente conoció y probablemente retrató a la Señora cuando vivía en Éfeso, en casa de san Juan. Fig. 5. Y como según lo relató Teodoro, historiador de Constantinopla a principios del siglo VI, la emperatriz Eudoxia (siglos IV-V) envió a su hija Pulquería en Jerusalén, una efigie de la Madre de Dios. Su hija envió esta tabla pintada por san Lucas a la iglesia de Hodigitria (la que guía). Ahí permaneció hasta que los turcos conquistaron la ciudad y la destruyeron en 1453.

Sin embargo, de esta tabla se conocen muchas copias hechas en pintura y escultura de cuerpo entero o sólo del busto, incluso la advocación del Perpetuo Socorro es una réplica abizantinada de este primer retrato de la Virgen.

En el siglo VI se menciona otra imagen pintada por san Lucas que es llamada la Nicopoya



Figura 5

(La de la Victoria), llamada así porque los cruzados la llevaban a combate y al alcanzar la victoria sobre Constantinopla la llevaron a Venecia donde todavía se venera en la Iglesia de San Marcos.

Un tercer retrato hecho en mosaico que es atribuido a san Lucas es la Blaquernitisa (El signo) Pulquería la llevó a una iglesia de Constantinopla que ella misma mandó construir. Constantino Coprónimo, en el siglo VIII, dio la orden de destruirla, no pudiendo impedir que continuaran reproduciéndola.

Santa María la Mayor, *Santa María in Via Lata*, *Santa María in Trastevere*, *in Ara Cœli*, *Santa María Nuova* y San Silvestre, de Roma. Fig. 6. Estos son los tipos fundamentales de los retratos de la Virgen atribuidos a San Lucas. Al principio su número oscilaba entre cuatro y siete, posteriormente se contaron más de seiscientos.

A esta clase de retratos de la Virgen hay que añadir las imágenes *aquiropéites*, es decir, no hechas por las manos del hombre. Una de ellas era la Panagia “la Santa de las Santas”, de Dióspolis (Lydda), que quedó grabada en una columna de la iglesia, al apoyarse María contra ella, según versión propagada por la leyenda.

En Europa entre los santos y santas la más amada es la Virgen, las órdenes religiosas contribuyeron a la exaltación de la Virgen, por medio del arte con los millares de escritos en prosa, himnos y pequeños poemas escritos en su mayo-



Figura 6



Figura 7

ría por monjes, la elevan por encima de todas las criaturas. En España la producción de estos manuscritos profusamente ilustrados ayudó a divulgar una visión plástica de la Historia Sagrada y sus destacados personajes. Además de contener un alto valor plástico, estos manuscritos llamados *Beatus*, son Biblias catalanas de los siglos X y XI, y están constituidos por una amalgama del libro de Daniel y comentarios del Apocalipsis, probablemente recopilados por el monje de Liébana Asturias que escribió en el siglo VIII. Fig. 7.

Figura 8



Dichos manuscritos no son una creación espontánea de la época, su valor iconográfico incalculable estriba en que son copias evolucionadas de miniaturas muy antiguas ya desaparecidas. Un importante documento que se considera el eslabón entre las imágenes marianas de las catacumbas y las de los *Beatus*, es una miniatura originaria de la abadía de Kells, ubicada en Meta, Irlanda, y considerada de los siglos VII-VIII.

En estos manuscritos la Virgen tiene el lugar preponderante que ocupa también en los Evangelios, hecho que podemos constatar por la representación de cuatro escenas en particular en

donde vemos a la Virgen como centro devocional. Estas son: la Adoración de los Reyes Magos, de esta escena pintada en las catacumbas de Domitila en Roma siglo III, se desprende la Virgen Entronizada. Las otras tres escenas recurrentes son: la Ascensión de Jesús, la Asunción de la Virgen y la mujer apocalíptica considerada la más importante de todas las representaciones contenidas en la Biblia de Ripoll, llamada de Farfa, siglo XI Biblioteca Vaticana. Fig. 8.

Más tarde, las más famosas imágenes conocidas de la Virgen procedieron de finales del medioevo. Pero a pesar de que en ocasiones se les atribuía un origen milagroso, la Edad Media no solicitó nunca continuos milagros de parte de ella, amándola siempre con desinteresado amor.

Sin embargo existen varios ejemplos del origen milagroso; uno entre tantos es La Santa Casa de Loreto, que se dice fue transportada por los mismos ángeles desde Nazaret, donde sirvió de morada a la Sagrada Familia. La imagen de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza fue dejada por la Virgen María cuando se le apareció a Santiago Apóstol durante su misión en España. Envuelta en música del cielo estaba de pie sobre una columna de jaspé y le dijo así: “Yo, hijo Diego, soy vuestra protectora [...] me edificareis una iglesia en mi nombre [...] obraré maravillosas señales especialmente en beneficio de aquellos que en sus necesidades acudiesen a este lugar”.⁴

La Virgen partió dejando esta imagen de sí misma, coronada y con el niño Jesús en brazos, se mostraba posada sobre una columna de jaspé, pequeña

⁴ David A. Brading, *La Virgen de Guadalupe*, 2002, pp. 74-75.

escultura confeccionada en madera que al darla a Santiago dijo: “hasta el fin del mundo preservaré este pilar en el mismo lugar que está ahora”.⁵

“La devoción a esta imagen de la Virgen se confirmaba con la aparición de la biografía de la Virgen María, *Mística ciudad de Dios*, escrita por sor María de Jesús Ágreda, la más célebre y visionaria monja franciscana de la época.”⁶

En 1681 comenzaron los trabajos de construcción del santuario que tardaron un siglo en completarse y erigir una nueva catedral, para albergar la imagen. Durante este periodo los santuarios rivalizaban por obtener distinciones en Roma. Nuestra Señora de Loreto fue la primera imagen sagrada en ser canonizada otorgándole en 1699 un día de fiesta para celebrarle misa y oficio propios.

En España casi todas las imágenes sobresalientes se convirtieron en símbolos de identidad cívica o provincial. Tenemos un ejemplo de esto en 1641, con la Virgen del Pilar que fue aclamada como patrona de la ciudad de Zaragoza, y sólo entonces las cortes de Aragón la nombraron patrona del reino.

En cambio dentro del reino de Castilla, el santuario mariano más importante era el de Nuestra Señora de Guadalupe, una imagen que tenía la fama de haber sido tallada por san Lucas y que más adelante el papa Gregorio Magno entregara a san Leandro, el arzobispo de Sevilla.

Cuando los moros tomaron la ciudad, un grupo de clérigos escapó hacia el norte llevando consigo ésta imagen, que después enterraron en las colinas cerca del río Guadalupe en Extremadura. Se dice que a principios del siglo XIV, la Virgen María se le apareció a un pastor pobre que había perdido su vaca, y le ordenó decirle a los sacerdotes que cavasen en el mismo lugar donde ella apareciera. De esta manera encontraron la imagen y construyeron un santuario para albergarla.

En los primeros años del siglo XVI aparece en Francia una imagen de la Virgen, una muchacha casi niña con largos cabellos esparcidos sobre sus hombros, y con las manos unidas en plegaria. La Virgen Niña parece estar suspendida entre el cielo y la tierra y Dios aparece encima de ella exclamando las palabras del *Cantar de los cantares*: *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*. El artista también hizo uso de las metáforas bíblicas... Ha dispuesto en torno a ella el Jardín Cerrado, la Torre de David, la Fuente, el Lirio de los valles, la Estrella, la Rosa y el Espejo sin mancha.

San Juan Damasceno (675-749) teólogo sirio que acabó sus días en un monasterio situado cerca de Jerusalén, en ese entonces bajo dominio musulmán, asignó a María un sinnúmero de tipos de figuras bíblicas, objetos sagra-

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

dos del Antiguo Testamento considerados prefiguraciones de la participación de María:

Eres el Real Trono rodeado por los ángeles, tu propio Rey y Señor vigila desde lo alto. Eres un Edén espiritual, más santo y divino que el Edén pretérito. Aquél Edén fue morada del mortal Adán, mientras que el Señor descendió de los cielos para habitar en ti. El Arca te anunció, tú que guardaste la simiente del nuevo mundo. Distes luz a Cristo, la Salvación del mundo, que destruyó el pecado y a sus iracundos huestes. La Zarza Ardiente te prefiguró, y las Tablas de la Ley, y el Arca del Testamento. La Urna Dorada y el Candelabro, la Mesa y la Vara Florida de Aarón fueron tipos significativos de ti.⁷

1.2. La importancia de la imagen para el cristianismo

El argumento contra las imágenes reaparece en todos los periodos de la historia cristiana y especialmente en el contexto de la iconoclasia. Es para el cual lo divino, por ser inmaterial e imposible de delimitar, no puede ser representado en forma material. Constantino V es el tajante emperador iconoclasta por excelencia que dijo: “Cristo no puede representarse, quien circunscriba, esa persona ha circunscrito claramente la naturaleza divina, que es todo punto imposible de circunscribir”.⁸ Todas las principales figuras de la Reforma adoptan esta posición, desde Lutero pasando por Zuinglio, hasta Calvino y muchos otros.

El lema de todos es que Dios no puede ser representado por objetos sin vida, de piedra o de madera y fabricados por la mano del hombre, mucho menos puede estar presente en ellos y ser adorados. Los iconoclastas bizantinos y los Reformistas comparten incluso con los escritores más ortodoxos y filósofos paganos el miedo a materializar de forma ruin lo divino y contaminar la facultad divina con los esfuerzos de la mano humana.

Con la blasfema destrucción de las imágenes sagradas, los iconoclastas arremetían contra la doctrina del Concilio de Calcedonia (450) según el cual Jesús era “una persona con dos naturalezas”, Dios verdadero y hombre verdadero.

En el año 787 durante el segundo Concilio de Nicea se puso fin a la primera gran etapa de la iconoclasia en Bizancio. A fin de refutar los argumentos de los iconoclastas comprendidos en el primer concilio iconoclasta de 754, se reunió un vasto material a favor de las imágenes y la adoración de éstas.

⁷ *Ibid.* p. 55.

⁸ David Freedberg, *El poder de las imágenes*, 1992, p. 84.

Un ejemplo es el argumento de san Juan, quien decía: “el sentido de la vista es el más noble y el que ilumina al alma”. En una época cuando los libros solo eran leídos en voz alta él decía: “Lo que el libro es al letrado, la imagen es para el iletrado. Así como las palabras hablan al oído, así la imagen habla a la vista, nos da entendimiento”. Pero repudiar los iconos no solo impide la devoción y el entendimiento, es aún más grave, impugna la encarnación de Cristo. Si Cristo es humano puede representarse materialmente, y su imagen puede venerarse, puesto que no se adora la materia, se adora al creador de la materia encarnada.

La importancia de los signos materiales también está justificada por nuestra condición humana, ya que estamos constituidos por un alma y un cuerpo, y nuestra alma no es un espíritu desnudo, sino que está cubierto con un velo de carne llamado cuerpo, por lo cual nos es imposible pensar sin usar imágenes físicas. Esto explica porque el hombre para habérselas con la divinidad debe representarlo en la única forma que conoce a fondo, que es la del hombre mismo, o una imagen glorificada de él, ya sea ungido, entronizado o coronado. Como lo hacían en las culturas griega y judeocristiana, en las que el hombre era el ser más elevado y la imagen de Dios. Pero al mismo tiempo aceptar la similitud del hombre con la divinidad era llenarse de miedo.

El papa Gregorio Magno también en su tiempo habló a favor de las imágenes: “la pintura es al hombre llano lo que la escritura es al letrado”. En efecto, un icono se define en términos de representación como un incitante de la imaginación e induce a la devoción de los fieles en cuyas mentes moraban los originales divinos de las pinturas que miraban. En Roma, la efigie de Cristo impresa en el paño de la Verónica fue un icono muy venerado, y se creía que el antiguo icono de María conservado en la Iglesia de Santa María Maggiore, era obra de la propia mano de san Lucas. Ambas fueron llevadas en procesión por las calles y se convirtieron en objetos de profunda devoción.

En el cristianismo primitivo, san Teodoro el Erudito (759-826) monje de Constantinopla, se puso a rebatir la posición iconoclasta de que una imagen verdadera debía encerrar la esencia misma de su prototipo. Reiterando los argumentos de san Juan Damasceno, de que un icono era como la sombra de su prototipo celestial, o para emplear otro símil, semejava una efigie estampada en cera. De modo que en los dos casos su existencia dependía del prototipo. Sostu-

⁹ David Brading, *op. cit.* p. 39.

¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

vo que: “Cristo es el prototipo de su imagen [...] la imagen artificial es igual a su arquetipo por su semejanza, pero distinta por su esencia [...]. No veneramos la esencia de la imagen, sino la forma del prototipo que está estampado en ella [...] la imagen comparte una sola forma con un prototipo; por tanto, comparten la misma veneración”.¹¹ De esto se sigue que “si bien su naturaleza es doble, el prototipo y la imagen son uno por su semejanza hipostática”;¹² por lo tanto, los iconos debían recibir idéntica veneración que la rendida a Cristo o a María.

Vemos que la historia del cristianismo está repetidamente salpicada de críticos en el sentido del culto a las imágenes, como lo hacen los católicos, que adoran a la imagen no a lo que representa, o los ortodoxos que dicen venerar el prototipo de la imagen, pero en la práctica se fusionan imagen y arquetipo. Aún así, esto no duró para siempre; después del Concilio de Trento el dilema se fue aclarando, comenzando la bendición en este tono: “Dios Todopoderoso y Eterno que no repruebas que se pinten o esculpan imágenes y efigies de tus santos”. Por sí sola esta frase constituye un testimonio del poder que contienen las imágenes. “De modo que siempre que las veamos con nuestros ojos corporales podamos meditar sobre ellas con los ojos de nuestra memoria e imitar sus obras y su santidad”.

1.2.1. El acto ritual y la mimética de las imágenes

La creencia de la capacidad de las imágenes para ayudar a la memoria y llevar al espectador a imitarlas se encuentra desde los primeros tiempos del cristianismo, y aquí es donde se cree que radica su gran poder. Entre los siglos II y IV numerosas teorías sobre el valor de las imágenes fueron un elemento fundamental de la respuesta de los paganos al cristianismo. Desde los defensores de la religión romana tradicional hasta los neoplatónicos, desde los exponentes de la liturgia hasta los practicantes del sincretismo, todos insistían en que las imágenes permiten a los hombres y mujeres percibir y entender lo divino. Por otro lado, está otro poder que detentan las imágenes, y es el de obrar milagros.

1.2. 1.1. La imagen consagrada

Ciertas imágenes cristianas pueden obrar milagros sin haber sido consagradas. La consagración o convierte a la imagen en sagrada o confirma su santidad ya presente en ella, realizándola en una ceremonia pública.

¹¹ *Ibid.* p. 41.

¹² *Ibid.* p. 42.

Pero lo que invariablemente sucede es que antes de su instalación en la iglesia, el acto siempre va precedido por un rito de consagración, tal como ocurre con el traslado de una imagen desde su lugar de origen hasta su colocación en el hermoso santuario de una iglesia o capilla, especialmente construida para albergarla.

Desde el antiguo Egipto, tanto en Babilonia, como en Sumeria y en Asiria, la etapa final en la fabricación de la imagen de un Dios o de un hombre, en el caso de las momias, consistía en el rito de lavarla y abrirle la boca. Era el rito que identificaba a la imagen con la divinidad.

El rito babilonio constaba de diez fases: barrer el suelo, unguir, ofrecer, lavar la imagen, y abrirle la boca; incensar, rociar agua bendita, libar, ofrecer una comida, adornar con finos tejidos, etcétera. Transforma la imagen construida por el hombre e invita a la divinidad a habitar en ella. La consagración de una imagen le da vida, la hace funcionar. Es un acto implícitamente físico, pero también puede ser un acto verbal. De hecho, los elementos litúrgicos y orales nunca están ausentes por completo.

La imagen en Bizancio una vez preparada, montada, adornada y ataviada adecuadamente se convierte en el cuerpo del espíritu. La imagen sólo adquiere poder después de haber sido consagrada, rito que confiere a la materialidad de la imagen poderes no atribuibles al material por sí solo.

En el caso de los objetos hallados, el objeto obra milagros y da pruebas de haber sido investido por la divinidad antes de la consagración. Pero la consagración únicamente confiere esta propiedad.

1.2.1.2 La peregrinación

El elemento clave en toda la peregrinación es la esperanza; el centro de todas ellas es el santuario y el elemento central de nuestra esperanza, deseo y gratitud, es la imagen que está en ese santuario.

Viajamos hasta esa pintura o escultura; nos detenemos ante ella en el camino; erigimos otros nuevos santuarios y de regreso nos llevamos copias como recuerdos de nuestras imágenes santas. Estas imágenes obran milagros y dejan constancias de ellos; median entre nosotros y lo sobrenatural. En todas las etapas es indispensable la imagen con su variedad. Esta imagen venerada en el santuario muchas veces es *acheiropoietica* (llegó del cielo, no fue hecha por ningún ser humano), o por lo menos es verdaderamente arcaica. Siempre está adornada y por el camino están las imágenes más sencillas, amarradas a estacas

Pero lo que invariablemente sucede es que antes de su instalación en la iglesia, el acto siempre va precedido por un rito de consagración, tal como ocurre con el traslado de una imagen desde su lugar de origen hasta su colocación en el hermoso santuario de una iglesia o capilla, especialmente construida para albergarla.

Desde el antiguo Egipto, tanto en Babilonia, como en Sumeria y en Asiria, la etapa final en la fabricación de la imagen de un Dios o de un hombre, en el caso de las momias, consistía en el rito de lavarla y abrirle la boca. Era el rito que identificaba a la imagen con la divinidad.

El rito babilonio constaba de diez fases: barrer el suelo, ungir, ofrecer, lavar la imagen, y abrirle la boca; incensar, rociar agua bendita, libar, ofrecer una comida, adornar con finos tejidos, etcétera. Transforma la imagen construida por el hombre e invita a la divinidad a habitar en ella. La consagración de una imagen le da vida, la hacer funcionar. Es un acto implícitamente físico, pero también puede ser un acto verbal. De hecho, los elementos litúrgicos y orales nunca están ausentes por completo.

La imagen en Bizancio una vez preparada, montada, adornada y ataviada adecuadamente se convierte en el cuerpo del espíritu. La imagen sólo adquiere poder después de haber sido consagrada, rito que confiere a la materialidad de la imagen poderes no atribuibles al material por sí solo.

En el caso de los objetos hallados, el objeto obra milagros y da pruebas de haber sido investido por la divinidad antes de la consagración. Pero la consagración únicamente confiere esta propiedad.

1.2.1.2 La peregrinación

El elemento clave en toda la peregrinación es la esperanza; el centro de todas ellas es el santuario y el elemento central de nuestra esperanza, deseo y gratitud, es la imagen que está en ese santuario.

Viajamos hasta esa pintura o escultura; nos detenemos ante ella en el camino; erigimos otros nuevos santuarios y de regreso nos llevamos copias como recuerdos de nuestras imágenes santas. Estas imágenes obran milagros y dejan constancias de ellos; median entre nosotros y lo sobrenatural. En todas las etapas es indispensable la imagen con su variedad. Esta imagen venerada en el santuario muchas veces es *acheiropoietica* (llegó del cielo, no fue hecha por ningún ser humano), o por lo menos es verdaderamente arcaica. Siempre está adornada y por el camino están las imágenes más sencillas, amarradas a estacas

o árboles; luego vienen las imágenes votivas, mediante las cuales se expresa el agradecimiento y por último los *souvenirs* que nos llevamos a casa.

Desde los primeros años del cristianismo, mujeres y hombres se han llevado consigo imágenes de Cristo, de la Virgen o de sus santos adquiridos en los lugares de peregrinación y en cementerios, pero también se han llevado ampollas llenas de sustancias relacionadas con los santuarios o tumbas. Y se han colgado al cuello medallas del santo al que veneraban. Todos estos objetos pertenecen a la categoría conocida como eulogia.

Estos son al menos tres pasos para conseguir los favores de la imagen venerada: en primer lugar está la fe, que es imprescindible, luego está la peregrinación al santuario y por último está la devoción a la prenda votiva, sustancia u objeto, que del santuario se lleva el peregrino.

En términos estrictamente teológicos es la Virgen o el santo representado por la imagen quien realiza los milagros, quien suscita veneración y atrae a las masas, el objeto es reforzar la afirmación implícita de que esta imagen en concreto y no otra es la que actúa de tal o cual manera benéfica o milagrosa y, por tanto, hay que asegurarse de que todo el mundo sepa que es esta Virgen de este lugar o aquel lugar determinado la que realiza el milagro. Mejor dicho, no es la Virgen o san Francisco, Cristo muerto o Resucitado; sino más bien la imagen determinada de la Virgen, san Francisco o Jesús, a la cual acuden en masa hombres y mujeres a venerar en su santuario, depositan sus esperanzas y manifiestan sus peticiones. Y la razón de esto estriba en que las imágenes son objetos con características específicas que podemos ver en forma variada. Es importante que la gente sepa distinguir una imagen de otra, para diferenciar el milagro. Como quien dice, cada santo tiene su clientela.

La eficacia de algunas imágenes de peregrinación parece depender en parte de la fidelidad con la que están reproducidas otras imágenes milagrosas conocidas. El mismo problema se presenta con los recuerdos o *souvenirs* que se llevan de los santuarios. Cuando se está en ellos todo el mundo sabe por los ritos de adoración y la ropa con la que viste el santo o la Virgen cuál es la imagen que actúa; pero con las imágenes menores, se agudiza la necesidad de identificación. Por eso se les añaden unas palabras, a fin de garantizar la correcta identificación de la imagen o para alentar la devoción, que como algo inevitable, disminuye con la distancia. La importancia de los signos materiales también está justificada por nuestra condición humana, ya que estamos constituidos por un alma y un cuerpo, y nuestra alma no es un espíritu des-

nudo, sino que está cubierto con un velo de carne llamado cuerpo, por lo cual nos es imposible pensar, sin hacerlo usando imágenes físicas. Esto explica por qué el hombre para habérselas con la divinidad debe representarlo en la única forma que conoce a fondo, que es la del hombre mismo, o una imagen glorificada de él, ya sea ungido, entronizado o coronado. Como lo hacían en las culturas griega y judeocristiana, en las que el hombre era el ser más elevado y la imagen de Dios.

Estas reproducciones menores nos sirven de pequeños recordatorios de los viajes, pero también esperamos nos den algo de la gracia que poseen las imágenes y figuras de mayor tamaño que ellas reproducidas. Protegen nuestros hogares y son testimonio de la presencia de lo sagrado. Están hechas de papel, plomo, latón, peltre, bronce, plata, cuero, crin, piedra, cristal y de todos los materiales imaginables. Casi no existe técnica con la que no se fabriquen.

A estas también las llamamos imágenes secundarias, cuyas funciones varían, pueden ser recuerdos de viaje y del santuario, hasta fetiches, amuletos o talismanes. Se cree que estos objetos poseen al menos parte del poder que tiene el arquetipo sobre todo si ha estado en contacto con él, e incluso se les considera un *apotropaia*, capaz de alejar el mal.

Es el caso de las estampas de oración, las *santjes* y *bidp prente* de Holanda, los *santini* de Italia y las *Kleine Andachtsbilder* de Alemania, que también estuvieron presentes generalmente en los santuarios y altares. Tienen un pasado remoto y un uso más reciente que las imágenes de peregrinación. Son de forma rectangular y pequeñas, con imágenes de vírgenes y santos preferidos hasta innumerables crucifixiones, instrumentos de Pasión y corazones sangrantes.

A menudo son adaptaciones de pinturas o esculturas famosas o de ciertos elementos presentes en ellas; y, por esa razón, también son indicadores del consumo y el gusto popular; así como los aspectos más profundos del potencial con que cuentan para actuar.

Las peregrinaciones contribuyeron a enriquecer a la iconografía y al arte en general. Las rutas de peregrinación fueron sobre todo en la Edad Media los grandes caminos de todos los pueblos; por esas rutas se esparcieron por el mundo las nuevas creaciones de la literatura y las artes plásticas.

El Monte Mario antes llamado Monte Gaudii, es el promontorio que domina la tierra prometida y desde ahí podía divisarse la ciudad eterna de Roma, con sus grandiosos monumentos y templos todavía adornados con revestimientos de mármol, elevados entre lugares desiertos.

La primera visita del peregrino era a San Pedro en Roma. En esta Basílica se veneraban los restos del apóstol y una reliquia famosa, que era la faz de Jesús impresa en el velo de la Verónica.

Era la iglesia edificada más antigua del mundo. Constantino el Grande, el primer emperador cristiano, fue quien le dio al papa el palacio y la iglesia.

Pero también entre los peregrinos que iban a Roma había juglares que cantaban epopeyas francesas. Epopeyas que fueron las que originaron en algunos casos las obras de arte a lo largo de las rutas de peregrinación.

Eran poemas llenos de novedad, en donde se centraba un mundo encantado. Pero en este mundo de fantasía el centro era la hermosura de la mujer y el amor era el fin supremo de la vida. Un mundo en donde el poeta era amo y señor, llevando como cetro la varita mágica de la virtud.

Estas epopeyas y relatos novelescos dieron forma al genio occidental a través de los siglos. Don Quijote y su noble locura son un claro ejemplo de la escuela de los más bellos sentimientos, que dejaron las novelas de caballería.

1.2.1.3. El arte de dar las gracias

La costumbre de hacer exvotos abarca desde la más lejana antigüedad de los *tammata* y *anathémata* de Grecia hasta los milagros de España, los *alminhas* de Portugal y los *wotums* de Polonia.

Hay fuentes desde el siglo VI que manifiestan objeciones a esta práctica de dar gracias, con el argumento de que tienen un origen pagano o porque simplemente se dice que no dan ningún resultado.

Se sabe que san Eligio, muerto el año de 661, ordenó talar los árboles sagrados y quemar todo aquello donde se hallaran las figuras de pies hechas de madera que se colocaban en los cruces de caminos.

Sin embargo, nunca se erradicó del todo esta costumbre de dar gracias mediante objetos que representaban la parte del cuerpo curado después de haber sufrido una enfermedad o un accidente del cual el protagonista salió ileso.

Tan es así, que incluso a mediados del siglo XVII, la costumbre de elaborar una imagen como señal para dar las gracias era cosa de todos los días, hasta el punto que se creía que el salvarse y el hacer una pintura o escultura, estaba totalmente relacionado. También hasta cierto punto absolvía a una persona de futuras demostraciones de agradecimiento, pues el cuadro seguiría siendo un recordatorio perpetuo de agradecimiento. Mientras que las oraciones siempre son temporales.

Encontramos muchos ejemplos famosos de imágenes investidas con las emociones de alivio y agradecimiento, como la *Madonna di Foligno* de Rafael, *La Virgen de la Victoria* de Mantegna, *La Virgen del Rosario* de Van Dyck o la pintura que hizo Tiziano para su propio funeral, en donde se muestra en la parte inferior del cuadro la imagen votiva de sí mismo y su hijo orando a la Piedad. También muestra la leyenda exigida en las obras votivas, la cual garantiza la eficacia de la pintura. Fig. 9.



Figura 9

Ya vimos que hay una gama extensa de imágenes que sirven para expresar agradecimiento, que va desde las grandes obras maestras de los artistas ya mencionadas, hasta cuadros pintados sobre latón o cristal. Pero si queremos definir una fórmula figurativa que englobe a todas las imágenes votivas para que éstas sean infalibles, la principal sería la descrita por Kriis Bettenbeck:

- 1) La representación del operario, ya sea un santuario, imagen milagrosa, figura celestial o lugar sagrado.
- 2) El retrato de la figura que vuelve los ojos al cielo, como rezando por el suplicante.
- 3) El suceso o motivo causante de la comunicación entre el solicitante y el personaje o símbolo divino.



Figura 10

- 4) La narración escrita que deja huella del suceso. Fig. 10.

1.2.1.4. La imagería

El imagero sagrado es un artista con plena competencia escultórica y pictórica dotado, además, de la creatividad necesaria para cumplir su misión. La imagen tiene en la iglesia una función docente, al servicio de su magisterio y ha de adaptarse a su quehacer, de similar modo que la oratoria, la música, el canto y la danza sagradas. Considerada la imagen un vehículo de adoctrina-

Figura 11



miento, sus autores, los escultores imagineros, deben poseer una amplia formación catequética, no bastando la simple información del tema a representar, pues el mensaje debe calar profundamente en el alma del fiel cristiano y decirle algo a cualquier otro espectador.

De un modo exagerado se ha repetido en varias ocasiones que los imagineros eran verdaderos teóricos. Pero tal vez no sea una exageración decirlo en el caso de los imagineros de Sevilla, que poseían una cultura plural humanística, adquirida en las academias o tertulias doctas de las cuales existían varias en el antiguo reino; y conocían, estudiaban o investigaban temas de doctrina morales o hagiográficas, como lo revelan las bibliotecas que poseían sobre el tema, artistas como el Greco, Velásquez, Jerónimo Hernández, Andreas de Ocampo, Montañés y otros. Por otro lado está el *Libro de los retratos* del pintor Francisco Pacheco, como testimonio evidente de los doctos hombres que vivieron en la Ciudad de la Giralda, que con sus sermones y coloquios, lograron un alto nivel cultural, que repercutió de modo directo en la plástica. Fig. 11.

La imagen es un medio y nunca un fin, es el caso de la imaginería, un puente que conduce a lo sobrenatural. San Juan de la Cruz en la “Subida del Monte Carmelo” declara que “sirven para reverenciar a los santos en ellas y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas o ellos”. Aunque, aclara, cada cual debe “buscar dentro de sí mismo la imagen de la Divinidad”. San Francisco de Borja dijo que: “el santo oficio que hace la imagen es como dar guisado el manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo”.¹³

Los autores del Concilio de Trento en el decreto *De sacris imaginibus* recogen la doctrina expresamente desarrollada al respecto.

Enseñan, además, que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, imágenes de Jesucristo de la Virgen Madre de Dios y de los demás santos y que se les ha de tributar el honor debido, no porque se crea haber en ellos

¹³ José Hernández Díaz, *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los siglos de oro*, 1986, p. 3.

divinidad o virtud alguna por la que merezcan el culto... sino porque el honor que tributa a las imágenes se refiere a los prototipos que ellas representan.¹⁴

En contrapunto con esto, Cipriano de Varela (1588) expuso la teoría disidente, cuando se refirió a las “visibles imágenes que quitan la honra que sólo a Dios se debe y la dan a una imagen de palo hecha por mano de hombre”.¹⁵

Si el arte cultiva la imaginería ha de cuidarla de la pública contemplación al exhibirse. De esta forma fray Juan de Segovia (1573) afirmó que “si la imagen es fea o está mal pintada, instintivamente los ojos se cierran o se vuelven a otras partes”¹⁶. También hay documentos que afirman que la imagen ha de ser tan bella que con la modestia, gravedad, devoción y hermosura de su rostro, vivifiquen las almas, así queda esbozado un repertorio iconográfico, pero también estético.

En la documentación contractual de la época, se exigen condiciones en la ejecución de la imágenes. Exigiendo que fueran muy devotas figuras, honestas, que muevan a la devoción y que diera mucho gusto a las personas que las vieran. Además de poseer lindos vestidos, hermoso rostro; advirtiéndoles, “que les va su honor en hacerlas con perfección porque cuando no hay esto de por medio ninguna de las bachillerías que podemos poner por escrito aprovecha para los que quieren hacer mal estas particulares obras, especialmente en historias”.

Las imágenes son ejecutadas en diferentes materiales: barro cocido, piedra y, de manera particular, en madera policromada —estofado y encarnación—. Con la teatralidad, en muchas ocasiones muchas de ellas fueron vestidas y pintadas para ser vistas con ricas telas y adornadas tan recargadamente, que en ocasiones todo fue en detrimento de su morfología con tal de que la vestimenta cayera bien.

Es bien sabido cómo este arte y la respectiva iconografía, se traslada a Canarias y a Hispanoamérica, enviando allí obras de imagineros de toda Andalucía, trasladándose algunos a residir a esas las tierras lejanas y surgiendo así imitadores indígenas o foráneos. Es rica la producción de esculturas marianas en los siglos XVI y XVII, originales o atribuibles a Balduque, Vázquez, Hernández, Montañés, Mesa, Cano, y otros tantos.

¹⁴ *Op. cit.* p. 4.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

La habilidad pictórica en la colonias era rara, por lo cual el pintor se convierte en el objeto de la curiosidad general. Algunos la consideraban una ofensa contra la ley de Moisés, e incluso una burla que se hace del Creador, al crear imágenes tan vivas de sus criaturas. Otros, aterrados ante un arte que hacía surgir fantasmas a voluntad y conservaba la forma de los muertos entre los vivos, tendían a considerar al pintor como un mago.

Aún en los círculos superiores se investía al pintor con un halo de misterio y miedo, que en parte se elevaba y tenía principalmente su origen en los diversos conocimientos y talentos que el pintor ponía al servicio de su profesión.

Nathaniel Hawthorne en su obra *The Prophetic Pictures* (Los cuadros proféticos), enuncia algunos de los temas más cruciales de la historia y la etnografía de las imágenes y subraya la importancia del efecto que produce las pinturas. Es consciente del aura que envuelve a los imagineros; y habla de la dialéctica entre la sensibilidad ante la forma y la pericia artística por un lado y, por otro, las respuestas que no parecen depender tanto de factores normales y técnicos de las imágenes.

1.3 El arte mariano

En el siglo XIII se revelan los primeros síntomas del despertar de la pintura como tal. Entre las vírgenes ejecutadas al margen de las tradiciones bizantinas, cabe citar la de fra Jacopo de Turríta, mosaico existente en Santa María la Mayor en Roma. Y la de Guido, *La Virgen y el niño rodeados de las jerarquías celestes*, cuadro que se guarda en San Doménico de Siena. De aquí a las grandes obras del Renacimiento sólo hay un paso.

1.3.1 La Virgen en la pintura y los grandes maestros

Giotto fue el pintor que cumplió la misión de romper con los moldes bizantinos y acabar con las tradiciones hieráticas, sacando directamente de la naturaleza, el sentimiento de la vida y uniendo la elegancia de las formas con la fuerza de la expresión. Las pinturas de la Virgen que pintó Giotto están llenas de dulzura y de candor; uniendo a la pureza virginal con un cándor noble y distinguido. Desgraciadamente alguna de las obras fueron destruidas, por ejemplo, los frescos de Santa Clara de Nápoles que pintó sobre la vida de la Virgen, quedando solo una figura de Madonna, que los devotos llamaron Virgen de las Gracias. Sin embargo los frescos que pintó en la iglesia de *Santa Maria dell'*

Arena, en Papua, permanecieron intactos y en ellos representó 14 escenas de la Historia de la Virgen. Es también de Giotto *La Virgen y el niño*, del Museo del Louvre, en que la representa con el infante divino sentado en su brazo izquierdo y rodeada de ocho ángeles orantes. Fig. 12.

El Santo Fraile de Fiésole, Fra Angelico, imprimió a sus vírgenes suave ternura y carácter profundamente religioso. Su Coronación de la Virgen es de las joyas del Museo del Louvre; pero en Florencia existen obras de Fra Angélico de mucho más valor. En las iglesias de Santo Domingo y San Girolamo de Cortona hay otras



Figura 12

Madonnas muy hermosas del fraile. En el Museo de San Marcos de Florencia, y en la Real Academia Antigua y Moderna, dos pinturas sobre el mismo tema: la Virgen en un trono con el Niño y rodeada de diversos santos; el Nacional Gallery guarda un cuadro de este género.

Fra Filippo pintó dos cuadros de la Virgen que destacan sobre todo: uno se guarda en el Museo de Louvre y en el que se representa a Virgen de pie en las primeras gradas de un trono rodeada de gran muchedumbre de ángeles y presentando al Niño a la adoración de dos santos abades puestos de rodillas. El cuadro del Louvre sigue los pasos de Fra Angélico, presentando las figuras y fondo de un modo semejante al que este tiene en Florencia en la Galería Antigua y Moderna. Fra Filippo pintó varias Madonnas pero la de la iglesia del Espíritu Santo en Florencia destaca entre todas. La Nacional Gallery posee un cuadro de Filippino con la Virgen y el Niño adorados por San Jerónimo y Santo Domingo. A este pintor se le debe *La aparición de la Virgen a san Bernabé*, obra maestra existente en la iglesia de la Badía, en Florencia. Una de las vírgenes más célebres de Mantegna se encuentra en el Louvre, y es la *Virgen de la Victoria*, ejecutada en 1495 para el altar mayor de la iglesia de Santa María de la Victoria, que Juan Francisco de Gonzaga había hecho edificar en conmemoración de la batalla de Taro. *La Virgen con el Niño* en brazos está sentada en un trono de mármoles de varios colores, adornado con bajorrelieves de oro, en una hornacina decorada con guirnaldas de follaje entreveradas de flores, frutas, corales, perlas y pedrería. De Mantegna dice Vasari que sus vírgenes tienen algo de la inflexibilidad del mármol, debido a su obsesión por la perfección de los



Figura 13

bajo relieves y las esculturas antiguas. Hay *madonnas* de Mantenga en las colecciones de la Nacional Gallery, en el Museo de Brera, en el Museo de Berlín y en la Pinacoteca de Munich.

Las dos vírgenes más notables de Leonardo da Vinci son: *la Virgen de las Rocas*, Fig. 14, y *La Virgen, Santa Ana y el Niño*, Fig. 13. La primera obra está en el Museo del Louvre. En una gruta formada de rocas y estalactitas tapizada de flores y follaje el Niño Jesús está sentado en el suelo sostenido por un ángel, bendice a san Juan, que está de rodillas ante él. La Virgen, también de rodillas en medio del cuadro, atrae

dulcemente al precursor e inclina hacia él su semblante encuadrado por una larga cabellera rubia y ondulada. En el fondo, a través de las rocas de la gruta, se ve el horizonte lejano. De este cuadro se conocen varias copias, una de ellas atribuida a Nicolás dell' Abate, que se encuentra en el Museo de Nápoles.

Rafael es el pintor de la Virgen por excelencia, a él se le debe el tipo de Madonna. Rafael logró reunir todas las perfecciones humanas en un tipo celestial. Algunos críticos distinguen entre las vírgenes de Rafael dos tipos muy distintos una de otra: una es la representación de María desde el punto de vista humano ó terrenal, es la mujer, la madre, pero la reina de los Cielos; la otra es la Madre del Salvador, la Virgen divinizada. A esta segunda

categoría pertenecen la Virgen de Foligno, la Virgen de San Sixto, la Virgen del Pez; y a la primera, la Virgen de la Silla, la Bella Jardinera y la mayor parte de las que guardan en los museos. La Virgen de San Sixto, la última que realizó, se considera tal vez la de mayor grado de perfección. Parece tener el único objetivo de agradar al espectador, por sus rasgos de incomparable inocencia y dulzura.



Figura 14

Rafael, dice Gruyer, nos ha facilitado, en sus vírgenes, una enseñanza incomparable: aceptó liberalmente todas las condiciones del progreso

sometiéndolas religiosamente a todas las exigencias de la tradición. Ningún artista triunfó como Rafael en esta empresa [...] Las vírgenes de Leonardo se alejan demasiado de la sencillez tradicional, y a fuerza de misterio y fascinación, a menudo son impenetrables; la vírgenes de Miguel Ángel a menudo hacen una excesiva ostentación de ciencia, tienden demasiado abiertamente a la grandeza para poder llegar a ella desde el punto de vista religioso; finalmente tienen en demasía para ser verdaderamente humildes; las vírgenes de Tiziano se complacen demasiado exclusivamente en la realidad para llegar al ideal [...].¹⁷ Fig. 15.



Figura 15

Rafael es el primero entre los pintores, porque mejor que ninguno de ellos, gozó de este sosiego y esta paz profunda. Sin perder de vista la Naturaleza, esta en adoración continua delante del ideal; considera a este como la ley suprema y convencido de que no penetrará jamás su esencia, tiende hacia él incansable y con humildad.

Las vírgenes pintadas por Rafael son innumerables. Mencionaré a continuación sólo algunas: *La Virgen de la Condesa Alfani*, *La Virgen con San Jerónimo y San Francisco*, *La Virgen con el Niño*, *La Virgen del Gran Duque*, *Madonna del Vaggio*, *La Madonna Ansidei*, *La Virgen de la Casa de Orleáns*, *La Virgen de la Casa de Alba*, *La Virgen con los Dos Niños*, *La Virgen del Velo o de la Diadema*, *La Virgen del Pez*, *La Virgen de la Cuna*, *La Virgen de la Cortina o de la Tienda*. Fig. 16, 17, 18 y 19.



Figura 16



Figura 17

¹⁷ Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe, vol. 69, España, 1958, p. 255.



Figura 18



Figura 19

1.3.2 La Virgen en el grabado

Entre los grabadores de vírgenes el más destacado es Alberto Durero, cuya obra más importante es la *Vida de la Virgen* plasmada en 28 planchas. Distinguiéndose entre otras: *El Encuentro de Joaquín y Ana en la Puerta de Oro*; *Nacimiento de María*; *La Visitación*; *La Circuncisión*; *La Huida de Egipto* y *La Muerte de la Virgen*. “La vida y naturalidad de la figuras, los finos detalles, y la belleza de los paisajes son las cualidades más relevantes de estas composiciones”.¹¹ De Durero se conservan muchas otros grabados de vírgenes hechos sobre cobre ó en madera, con títulos como: *Virgen de la Pera* (1511), *La Virgen de la corona de estrellas* ((1508), *La Virgen del Sueño*; *La Virgen de los cabellos largos*; *La Virgen dando pecho al Niño* (1503); *La Virgen sentada al pie de la muralla* (1514); *La Virgen del cetro* (1516); *La Virgen coronada por un ángel* (1520), etcétera. El parmesano dejó algunas Madonnas grabadas por él mismo al aguafuerte. Además las obras de los grandes pintores han tenido grabadores que con su buril han inmortalizado sus pinturas. El cuadro de Leonardo Da Vinci *La Virgen el Niño y Santa Ana*, fue grabado por J. N. Laugier y por Juan Cantina; *La Virgen de las rocas*, del mismo artista, por Boucher- Desnoyers; *Los Desposorios de la Virgen*, de Rafael, por José Longhi; *La Virgen de la silla*, del mismo pintor, por Calamatta, Lorenzini, F. Bartolozzi, V. Van, Lasinio, Lizzi Guidotti, C. Schuler, E. Schaffer, A. Contradí, etc.; *La Virgen del Racimo de Mignard*, por Laudon y Filhol. Mantenga grabó *La Virgen rodeada de una gloria de ángeles*. Lecomte grabó, con el Título de *Virgen del Pájaro*, una madonna de Francisco Francia. Varias de las madonnas de Tiziano fueron grabadas por eminentes artistas del grabado como: P. de Jode, *La Virgen dándole pecho al*



Figura 20, 21 y 22

Niño; F. J. Oberthür, Dirk Mahatma, P. Van Lisebetten, C. Bloemaert, Ch. Pudran, Juan Bein, J. V. Langier, *La Virgen del conejo blanco*; J. N. Lerouge y Langlois. Pascal. P. Bettelini. Fig. 20, 21 y 22.

A principios del siglo XX, el pintor José Kitchell, de Nueva York, concibió la idea de sintetizar en un cuadro la imagen de la Virgen representada por los pintores más famosos. En las primeras etapas de su trabajo recurrió a la fotografía científica compuesta, inventada por él. Por este procedimiento unas trescientos vírgenes célebres fueron fundidas en una sola imagen compuesta y en esta unidad dominaron las principales características de la interpretación individual. La Vírgenes que sirvieron de modelo fueron distribuidas en 19 grupos distintos, de cada uno de los cuales nació un tipo de Virgen, y del conjunto de esos tipos la imagen sintética definitiva.

1.3.3 La estampa en la Nueva España

La Iglesia católica siempre ha precisado en su culto de imágenes. Para la Nueva España no fue la excepción; tan necesarias para convertir como para difundir el culto, los franciscanos, dominicos y agustinos que tenían la tarea evangelizadora y no estaban en posibilidades de traer objetos muy voluminosos desde Europa. Traían sólo libros de catecismo y de teología, que consistieron en la única fuente iconográfica de la Nueva España.

Debido al reducido paso de artistas durante los primeros años e incluso décadas de la Nueva España, hubo necesidad de acudir a la mano de obra de los neófitos locales, y no como erróneamente se ha dicho de los tlacuilos. Los frailes enseñaron a los hijos de caciques las diferentes artes, valiéndose de la

Figura 23



estrecha relación del arte y religión que observaron de los aztecas; entonces la escuela que fundó fray Pedro de Gante en San José de los Naturales no era una escuela de artistas, sino de gente capaz de leer la iconografía y de no errar en interpretaciones dogmáticas para no cometer irreverencias.

Dado a que los libros-fuente eran de los siglos XV y XVI con formas tipográficas renacentistas y góticas entremezcladas, las obras de la Nueva España viven formalmente en una a temporalidad. La tipografía que se realizaba en grabado sobre madera consistía en un tipo formal de líneas rectas generalmente y con simulación de volumen por medio de achurado.

Figura 24



A partir de 1570 la situación en la Nueva España tuvo un cambio repentino, debido a alteraciones de orden económico, social, cultural, administrativo, etcétera dejando atrás el orden de corte frailuno. El cambio más drástico fue la presencia de artistas europeos; pintores, escultores arquitectos, que tuvieron una educación en Europa y trajeron con ellos modelos artísticos que enseñaron en las escuelas. Pasando a ser el arte ya no una actividad evangelizadora, sino una actividad de “señores civiles o eclesiásticos”. Los llegados artistas traían con ellos grabados en metal que recogen la obra de afamados artistas. Algunos de estos artistas manieristas fueron: Simón Perines, Andrés de Concha, Juan de Arrúe, Baltasar Echave Orio, etcétera, que fundan una tradición de arte de culto a principios de siglo XVII, pero desde luego ajeno a las misiones anteriores.

Figura 25



Después de un tiempo éstos artistas quedan aislados de la Europa que los formó, para lo que la estampa grabada fue el mayor contacto con el proceso artístico europeo, por su fácil modo de transportación a través del océano. El flujo de grabados,

ausentes de color y tratamiento de la luz que son hechos sobre metal, es frecuente en los siglos XVII y XVIII. Fig. 23, 24, 25.

1.4. La mujer apocalíptica

San Agustín consideraba que la participación de María era similar a la de la Iglesia y prototipo de ésta. Él sostenía que la Iglesia era la madre de Cristo en el mundo, así como María había alumbrado a Jesús en la carne. La Iglesia y María eran vírgenes sin corrupción por el pecado, y a ambas las animaba el Espíritu Santo.

Durante el siglo V que era la época de San Agustín, también se identificó a María con la mujer del Apocalipsis.

San Juan en su Apocalipsis dice así:

Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. Y estando encinta, clamaba con dolores de parto, en la angustia del alumbramiento. También fue vista otra señal en el cielo: he aquí un gran dragón escarlata, que tiene siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas... Y el dragón se paró frente a la mujer, que estaba de parto, a fin de tragarse al hijo luego de que ella lo hubiese parido [...]. Después hubo una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón, y luchaban el dragón y los ángeles; pero no prevalece [...]. Y cuando vio el dragón que había sido arrojado a la tierra; prosiguió a la mujer que había dado a luz al hijo varón, que había de regir todas las gentes con vara de hierro... Y se le dieron a la mujer las dos alas de la gran águila para que volase delante de la serpiente al desierto.¹⁸ Fig. 26.

Los autores eclesiásticos identifican a esa mujer apocalíptica como la persona de María, o bien como la representación de la comunidad de los fieles, o quizá las dos cosas a la vez.

Como San Agustín dice: "Ninguno de nosotros ignora que este dragón era el diablo, y que la mujer representada era la Virgen María, la cual siendo virgen,



Figura 26

¹⁸ Manuel Trens, *op. cit.* p. 56.

dio a luz a nuestro Redentor; Virgen que, además en su persona representaba a la Iglesia".¹⁹

En el arte español se representa de tres maneras diferentes a esta mujer apocalíptica alegoría de la Virgen. La primera es la representación de la Virgen orante que permanece parada sin el niño y con los brazos abiertos; alrededor de la cabeza, las doce estrellas; rodeada por un disco solar que se relaciona iconográficamente como una aparición y con los pies sobre una luna creciente. Esta figuración se adoptará mas adelante en el arte de toda Europa, para representar a la Virgen en su misterio de la Inmaculada Concepción.

La segunda es la mujer con los mismos símbolos astrales que le dan su carácter de divinidad y la glorifican, además de que tiene medio abierto su seno, en cuyo interior se deja ver a su hijo rodeado por rayos solares; es una imagen en actitud orante, con los brazos abiertos.

Una tercera manera de representar a la Virgen apocalíptica, es la que tiene los ornamentos de estrellas, sol y luna, colocados a sus pies o sobre su cabeza sin ningún rigor establecido, sostiene en sus brazos a su hijo, lo cual le quita el carácter de Virgen orante. Es la conocida Virgen románica de todos los tiempos.

Pero la escena apocalíptica tiene una segunda parte, en la que la mujer huye del dragón que arrastra con su cola la tercera parte de las estrellas del cielo:

Y cuando el dragón vio que había sido derribado en tierra, persiguió a la mujer que parió el hijo varón. Y fueron dadas a la mujer dos grandes alas de águila. Para que volase al desierto, a su lugar... Y la serpiente lanzó de su boca, en pos de la mujer, agua como un río, con el fin de que fuese arrebatada de la corriente. Mas la tierra ayudó a la mujer, y abrió la tierra su boca, y sorbió el río que había lanzado el dragón de su boca.²⁰

Hay una explicación de lo que significan los símbolos de la Virgen Apocalíptica: Las doce estrellas son las doce tribus de Israel, o/y los doce apóstoles. El sol es Jesucristo. La luna es san Juan Bautista, que se esfuma cuando aparece el "Sol de Justicia".

1.4.1 La Virgen de la Esperanza o de la O

Nuestra Señora de la Esperanza o de la O es también otro tipo iconográfico que procede directamente de la Virgen Apocalíptica, pero hoy en día resulta

¹⁹ *Ibid.* p. 54.

²⁰ *Ibid.* p. 62.

muy rara, ya que en los siglos XVIII y XIX las imágenes de este tipo se mandaron a retirar del culto en muchas diócesis, siendo quemadas en algunos casos, y en otros resguardadas solo por los anticuarios.

La idea de esta imagen fue tomada de la mujer apocalíptica que daría a luz al niño. Un velo pintado del siglo XIII guardado en el Museo Diocesano de Vich confirma su origen iconográfico. En él aparece la Virgen confiada, sentada en un trono y rodeada por siete palomas que convergen hacia su seno, como símbolo de los siete dones del Espíritu Santo. Dentro de la iconografía cristiana es común ver rodeada a la Virgen por las siete palomas.

Gabriel Guardia pintó en 1501 un retablo de bella composición en donde modifica la escena de la Virgen, que sentada en un trono tiene a su izquierda a santa Inés y a su derecha probablemente representado el arcángel san Gabriel, con centro y una banda en la que se leen las palabras del profeta Isaías *Ecee Virgo Concipiet et Parlet Filium ...* “He aquí que una Virgen concebirá y parirá un hijo...”²¹

La Virgen de la Esperanza se presenta con vaguedad, tanto así que incluso en ocasiones tiene a su niño en brazos como aparece en la imagen del convento de San Buenaventura, de Sevilla. Para hacerla fácilmente identificable se le puso un áncora en la mano, símbolo de la esperanza.

Este tema de la Virgen de la O se sale de los límites de la iconografía devocional y entra en la historia como la vemos en la Visitación del retablo mayor de la catedral de Tudela (siglo XV), María presenta sobre su vientre un sol radiante, mientras que en el mismo lugar santa Isabel tiene a un niño desnudo por completo y rodeado por una aureola de rayos.

Este recurso plástico es utilizado también en las representaciones de santa Ana la madre de María para mostrar la figura embrionaria de la Virgen. Sirve para expresar gráficamente el encendido amor abrasador de sus entrañas en ambos casos.

En el monumento de El Escorial se guarda un libro de horas, de origen flamenco, que había pertenecido a Doña Margarita de Austria. En una de sus miniaturas, la Virgen no está sentada en un rico trono, sino está al aire libre sentada sobre un rústico banco. Una verja al fondo nos indica que está en un *Hortus conclusus*, huerto cerrado, que sólo el Espíritu Santo ha podido franquear y que pertenece a una de las varias mariologías.

²¹ *Ibid.*, p. 88.

Otra Virgen de la Esperanza que podemos recordar es la representada sobre una tabla gótica del siglo XV, que forma parte de las colecciones del Museo Episcopal de Vich. Lleva una inscripción en catalán que dice así: *Nostra Dona desparanca*. La actitud de esta imagen es de recogimiento gozoso, inclinada con gesto sacerdotal sobre el sacramento resguardado en sus entrañas. Un ángel despliega su filacteria que dice: *In octava dies paries filium et vocabitur nomen eius* “Dentro de ocho días parirás un hijo y de nombre será llamado Jesús”, aureolada con una inmensa O.

La típica y primitiva Virgen de la Esperanza tiene un aspecto más realista. En un miniatura de un cantoral de Sevilla del siglo XVI, vemos a María sentada en un trono gótico, tiene sobre su vientre el disco solar radiante, con facciones humanas y en su centro la embrionaria figura del Niño Jesús. María sostiene en su mano izquierda una filacteria con la siguiente leyenda: *Expectans expectavi Dominum...* “Aguardando aguardé al Señor”. Como si estuviera tirada en uno de los lados inferiores está la media luna, de la mujer apocalíptica, y del otro lado está el dragón amenazante.

1.4.2 La Inmaculada Concepción y el árbol de Jesé

Tal vez la Virgen Apocalíptica preexistente tenga su más definitiva y maravillosa culminación en la advocación de la Inmaculada Concepción. Pero antes de llegar a la típicamente identificable y moderna imagen de la Inmaculada, el arte empezó a representar el hecho de su concepción inmaculada de una

manera descriptiva y genealógica. Uno de los recursos que adoptó fue la representación del llamado árbol de Jesé que forma parte del ciclo de vida de la Virgen María. *Virga lesse significat Mariam* “La Vara de Jesé significa a María”: dice una Biblia ilustrada del siglo XIII existente en la catedral de Toledo. Este árbol de familia está inspirado en las palabras de Isaías (XI, 1): “Y saldrá una vara de la raíz de Jesé y de su raíz subirá una flor”. San Jerónimo en sus comentarios al profeta Isaías, dice textualmente: “Los judíos entienden por la vara se muestre el poder fe la reina, y en la flor su hermosura”. Pero los cristianos entienden por la vara de la raíz de Jesé, a la Virgen

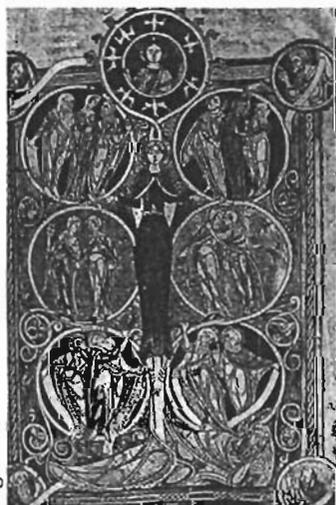


Figura 27

María la cual no tiene ningún tallo adherido, y la flor se entiende que es el Salvador como dice el Cantar de los Cantares: “Yo soy la flor del campo y el lirio de los valles”.

La composición del árbol de Jesé es de origen medieval y la idea es atribuida al francés abad Suger siglos XI-XII, que mandó se ejecutara en un vitral de su abadía en la catedral de Saint-Denis. De Jesé se origina una generación santa que culmina en Jesús. Las raíces arrancan de partes diferentes del cuerpo de Jesé. Fig. 27.

La Virgen Apocalíptica y La Inmaculada Concepción tienen externamente casi el mismo aspecto. Ideológicamente la Inmaculada es casi su última derivación dogmática y artística. La Inmaculada es la nueva Eva que vence a la serpiente. El hijo de la mujer desaparece y al desaparecer, deja a María envuelta por un halo de dogmatismo.

España ha sido el país que más ha defendido este culto a María Inmaculada alcanzando su máxima floración en Sevilla en el siglo XVII, hasta el punto de que autores extranjeros no han dudado en afirmar que: “España ha sido el instrumento de la Providencia para allanar el camino a la definición del misterio”.

El arte español pintó y esculpió el tema de la Inmaculada Concepción de María, no expresable aparentemente con elementos plásticos; mediante una niña o joven glorificada en medio de ángeles y nubes, parada sobre una luna creciente, con expresión a la vez humana y celestial.

Nadie ha aventajado al pintor Murillo en el número y la calidad de las representaciones que hizo de esta advocación. El museo del Prado guarda tres de éstas pinturas ricas en colorido, en donde predominan matices dorados, pero la más hermosa es la que fue pintada para el hospital sevillano de los Venerables Sacerdotes en el año 1678. Fig. 28.

1.4.3 *La Virgen tota pulchra*

Existen una serie de obras literarias y plásticas, precedentes al tema de la Virgen tota pulchra. Tratados, miniaturas, pinturas, etcétera; que fueron llamadas mariologías por el profesor Henry Cornell en su obra *Iconography of the Nativity of Christ*. Estas mariologías tienen como propósito ensalzar la inmaculada



Figura 28

virginidad de María, tanto en las obras literarias como más adelante se hizo en el arte plástico. Añadiéndole a la imagen aislada de María, a la de la Virgen con el Niño o a la del Nacimiento, una serie de símbolos relacionados con la virginidad.

Desde principios de la época medieval en el siglo XII, san Bernardino utilizó en sus sermones, la figuración de las escenas tipológicas para hablar de la pureza de la Virgen. También vemos documentos de los siglos XII y XIII en donde se presentan diferentes símbolos sobre ésta pureza, transferidos de escenas del Antiguo Testamento como por ejemplo; la zarza ardiendo sin consumirse, la vara de Aarón, el nacimiento de Isaac y Sansón o de Isaac y Samuel; Ezequiel enseñando la puerta cerrada; el vellón de Gedeón, y el unicornio. Así como las tipologías del siglo XIV contenidas en el *Defensorium inviolatæ virginitatis Mariæ*; una obra de gran difusión entre los libros xilográficos y tipográficos, miniaturas y pinturas murales que estaban a favor de la tesis de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Escrita por el teólogo dominicano Francisco de Retz, en 1400, para por medio de suposiciones increíbles comprobar la maternidad virginal de María. Y utilizando fábulas referentes al reino animal y al vegetal plasmadas en pinturas o en obras xilográficas en donde la figura principal es la Virgen con el Niño rodeados por una aureola o rosario y con un pie de imagen compuesto de dos hexámetros rimados, por ejemplo:

*Leo si rugitus proles suscitare valet,
cur vitam a Spiritu Sancto Virgo non generaret?*

Que quiere decir:

Si el león con sus rugidos puede resucitar a sus cachorros, ¿por qué la Virgen no había de engendrar la vida por obra del Espíritu Santo?

De la iconografía de la Biblia *pauperum* que fue de gran divulgación por sus imágenes, se arrancan todas las mariologías que se dividen en tres grupos:

- 1o. Tipos del Antiguo Testamento.
- 2o. Los cuatro símbolos animalistas recurrentes en el Antiguo Testamento; El ave fénix, el león, el unicornio y el pelícano.
- 3o. Las fábulas.

Más tarde en el siglo XV, este tipo de mariologías quedó rezagada y se sustituyó por otras de origen literario, que proceden de seres o detalles impresos en el Antiguo Testamento, tales como la luna, el sol, un pozo, etcétera. Todos estos temas se reúnen alrededor de la figura de la Virgen María, y es en el siglo XVI que por medio del grabado, se difunde rápidamente la definitiva composición iconográfica de la Virgen *tota pulchra*.

El más antiguo grabado que se conoce de este tipo es el del Libro de Horas francés de Thilman Server del año 1505. En España existe unos grabados posteriores del año 1531 y 1534, impresos en Zaragoza y otros del año 1518 de Valencia. Pero hay una fuente más antigua, que es la pintura del retablo mayor de la iglesia del Cerco de Artajona Navarra, pintada en 1497, donde aparece la Virgen sola, vistiendo una túnica sin velo y donde su cabello le cae sobre los hombros. En la parte superior aparece Dios Padre con una filacteria que dice: *Tota pulchra es, amica mea et macula non est in te* “Toda eres hermosa, amiga mía, y mancilla no hay en ti”, Cantar de los cantares, IV, 7. Este ejemplo de la última alegoría de la Inmaculada Concepción, agrupa alrededor de la Virgen varios símbolos como títulos de honor, que según se cuenta la composición fue inventada por la religiosa abadesa de la Trinidad en Valencia, sor Isabel de Villena: el sol, *Electa ut sol* “Escogida como el sol”, Cant. de los Cant., VI, 9; la luna, *Pulchra ut luna* “Hermosa como la luna”, *idem*, ; una puerta murada, *Porta caeli* “Puerta del cielo”, Gen., XXVIII, 17; una cedro, *Cedros exaltata* “Alta como cedro”, Eccles., XXIV, 17; un rosal, *Plantatio rosae* “Planta de rosa” *íd.*, 18; un pozo, *Puteus aquarum viventium*, Pozo de aguas vivas, Cat. de los cant., IV, 15; un árbol, *Virga Jesse floruit* “Floreció la vara de Jesé” Ezech., VII, 10; un jardín cerrado, *Ortus conclusus* “Jardín cerrado”, Cant. de los cant., IV, 12; una estrella, *Stella maris* “Estrella del mar”, Himno litúrgico; un lirio, *Sicut lilium inter spinas*, “Como lirio entre espinas”, Cant. de los cant., II, 2; un olivo, *Oliva speciosa* “Oliva vistosa”, Eccles. XXIV, 19; una fortaleza, *Turris David cum propugnaculis*, “Torre de David con baluartes”, Cant. de los cant., IV 4; un espejo, *Speculum sine macula*, “Espejo sin mancha”, Sap., VII, 26; una fuente, *Fons ortorum* “Fuente de huertos”; Cant. de los cant., IV, 15; una ciudad, *Civitas Dei*, “Ciudad de Dios”, Salmo LXXXVI, 3.

El padre Martí Alberro, de la Compañía de Jesús, contempló una visión estando un día de pie junto a un naranjo, en el patio del Colegio de San Pablo, que fue fundado por un discípulo de san Ignacio de Loyola en 1552, cuando de pronto se le apareció la Virgen y le pidió se le pintara de la misma manera

como se le apareció. Fue entonces que le encargó al pintor Juan de Juanes trasladar la imagen narrada al lienzo; el pintor hizo muchos bocetos pero no le fue fácil pintar en la tabla, la imagen de la Concepción que le describió el padre. Un día por fin dio con la imagen que el jesuita consideraba la ideal imagen de la Inmaculada. El pintor introdujo en la composición a la Santísima Trinidad acompañada por ángeles. El Padre y el Hijo están en actitud coronando a la Virgen y sobre su cabeza está el Espíritu Santo, esta iconografía de la Inmaculada hace que muchos la confundan con otro tema parecido que es la coronación de la Virgen. La tabla pintada por Juan de Juanes se conserva actualmente en la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, de los padres jesuitas en Valencia.

A pesar de la gran aceptación de esta composición, poco a poco fue evolucionando hasta perder su rigidez y obtener una apariencia más natural, donde la Virgen pierde su fría frontalidad, al mismo tiempo que se humaniza. Además de que las notas aclaratorias sobre los símbolos desaparecen, para dar cabida sobre su cabeza, a la imagen del Espíritu Santo junto al Padre Eterno.

En la Real Academia de San Fernando, en Madrid, hay un lienzo del siglo XVI, pintado por Giuseppe de Arpino en donde los símbolos quedan disminuidos y esparcidos en medio de un paisaje lleno de realismo. Se introducen nuevos símbolos marianos, tales como el vellón de Gedeón, la zarza ardiente, el dragón de la mujer del Apocalipsis y el manzano sobresaliendo del huerto cerrado. El pintor complementó la composición con dos ángeles que abren el manto de la Virgen, y otros dos que la coronan, quedando así, la imagen de la Inmaculada mejor establecida.

Conforme los teólogos fueron depurando el misterio de la Inmaculada Concepción, los artistas también fueron precisando y sintetizando la imagen que mejor describiera el misterio, sin conglomerados simbólicos y dando una interpretación sencilla de esta mujer ideal.

La fiesta de la Concepción de María data del siglo VIII, el 9 de diciembre, bajo la denominación de Concepción de Santa Ana, y aludiendo desde entonces a la divina maternidad de la misma María.

Desde el siglo IX se celebra la fiesta de la Concepción de María en las ciudades de Sicilia y Nápoles antes incluso que la misma Roma, debido a que aquellas ciudades estaban bajo el dominio del imperio Bizantino. Pero es hasta el siglo XV, cuando queda fijada en el arte religioso, la imagen que personifica a la Virgen sin mancilla. Liberándose de todo lo superfluo, la pintura y escultura

dejan la historia y el símbolo para quedar completamente sola la figura de la Virgen María.

Sin embargo hubo una lucha que dividió a los teólogos, concilios y universidades. En la misma Iglesia había la postura de la razón que era la de los franciscanos y por otro lado la de la emoción de los dominicos. Todos coincidían en que María fue santificada antes de nacer, pero muchos discutían que fuese santa y sin mancha desde el primer momento de su concepción. En los siglos XVII y XVIII, este altercado sobrepasó las fronteras de las altas esferas intelectuales y pasó a ser la comidilla de los simples fieles.



Figura 29

Los caballeros de Calatrava en 1652, los de Alcántara en 1653 y los de Compostela también en 1653, se comprometieron a defender, hasta derramar la última gota de sangre, el dogma de la inmaculada concepción de María,

Existen variadas obras que retratan esta batalla piadosa. Como la que pintó Juan de las Roelas en el siglo XVIII llamada *Disputa* es una tela recargada de personajes y pancartas rotuladas, en donde María permanece al centro de la revuelta en que participan tanto las esferas celestes, del Antiguo y Nuevo Testamentos, así como todas las escuelas teológicas y el clamor de los simples fieles que exclaman a favor de la concepción inmaculada de María. Fig. 29.

1.4.4 La Virgen de la Inmaculada Concepción

Desde el siglo XVII ya se habían puesto de acuerdo fieles y pintores en la idea de la concepción inmaculada de María, lo único que debían de hacer era buscarle una forma sensible y personificada para darle plasticidad a un tema nada fácil de representar, una interpretación que no tuviera ni narrara anécdotas, ni recurriera a rebuscados símbolos.

Como ya mencioné, la figura de la mujer que san Juan describe en su Apocalipsis, facilitó la empresa de darle forma a esta advocación. Al tratarse de un privilegio anterior a su maternidad divina, se representa a la Virgen sin Niño, con las manos juntas en posición orante, tiene una aureola solar al fondo con doce estrellas alrededor de su cabeza y una luna a sus pies. Pero al mismo tiempo María es identificada con la mujer mencionada desde el paraíso que debía aplastar la cabeza de la serpiente. María es la nueva Eva que deberá repa-

rar los estragos de la primera Eva. Y para caracterizar a esta nueva Eva se le pone a los pies una serpiente paradisíaca que ofrece entre sus mandíbulas el fruto de la perdición, en lugar del dragón apocalíptico.

Fray Juan Interián de Ayala, mentor de pintores cristianos, fallecido en 1730, fue quien dio la pauta para pintar la imagen de la Inmaculada Concepción. El padre Ayala sugirió pintarla a una edad de diez o doce años vestida con una túnica blanca bordada con flores de oro y con un manto azul ancho. Pues de esta forma la describe la portuguesa virgen Beatriz de Silva, fundadora de la orden de la Purísima Concepción, cuando se le apareció. Lo cual fue confirmado por el Papa Julio II en 1511.

Las características típicas de la representación personal de la inmaculada son las doce estrellas, el sol, la luna, la serpiente y en algunos casos, el globo terráqueo.

Las doce estrellas son elementos de la mujer Apocalíptica, pero estas aureolas fueron suprimidas definitivamente al paso del tiempo. El detalle de la luna es otro tributo apocalíptico pero éste se ha mantenido casi constantemente, este no es un elemento exclusivo de la Inmaculada, cualquier otra advocación puede tener este símbolo. Según el padre Ayala, esta luna debe pintarse en su cuarto menguante con las puntas hacia abajo porque si el sol y la luna aparecen juntos, la luna estaría iluminada por su parte superior y la Virgen parada en el lado convexo de ella. En los grabados y las composiciones pictóricas es más común ver la luna de esta manera, a diferencia de las escultórica que, seguramente por problemas técnicos, la presentan con la puntas hacia abajo.

El dragón que nos recuerda a la mujer del Apocalipsis tiene una mezcla de serpiente, águila y lobo, carga sobre su espalda el globo terrestre o lunar, tiene algo de pájaro con alas de murciélago; algo de grifo, arrastrándose en dos o cuatro patas; es símbolo de orgullo y dureza de corazón; tiende a desaparecer de las composiciones en donde la Virgen lo aplasta con su pie en señal de humildad. También existió representado el basilisco, rey de las serpientes, que personifica la agria y venenosa envidia que la Virgen destrozó. Pero esta fauna fabulosa, estrado de las primitivas purísimas, desapareció desde el siglo XVII, cuando la Virgen se asemeja más en aspecto a la nueva Eva, para dejar a un lado su aspecto de mujer apocalíptica. Y en lugar del dragón, vemos a la serpiente, típica figura del ángel rebelde, que tentó a Adán y Eva en el paraíso.

A veces la serpiente no está directamente debajo de los pies de la Virgen, sino enroscada alrededor del globo terrestre o en los cuernos de la luna, como se presenta en la Purísima del Puerto de Santa María en Cádiz.

En las inmaculadas que pintó Zurbarán aparecen detalles nuevos en la composición, como el corazón por debajo de los pies de María o la que está en la iglesia de los padres jesuitas de Salamanca, en donde la Virgen esta posada sobre un árbol de la vida, mientras que debajo de las ramas de éste se representa la imagen del paraíso con Adán y Eva tentados por la serpiente con la cabeza de un negro.

Existen composiciones del siglo XVII propagadas por los franciscanos y jesuitas, cuya novedad consiste en la Virgen adopta una posición agresiva empuñando una lanza con la mano derecha e hiriendo con ésta la cabeza de la serpiente, un modelo de estas vírgenes es la de la colección del señor Miralles en la provincia de Barcelona y data del siglo XVII. Otra variante de esta imagen es en la que aparece la Virgen cargando a su Hijo, que con una lanza terminada en cruz hiere a la serpiente mientras María la sujeta debajo de su pie.

Este tema de gran popularidad en Europa, no sólo representaba a la nueva Eva sino al mismo tiempo la gloriosa triunfadora de las herejías. Para poner más énfasis a esta idea, tanto la Madre como el Hijo aplastan al mismo tiempo la cabeza del monstruo, como se muestra en la pintura de la Galería Borghese, de Roma, pintado por Carvaggio, que estaba destinado a la Basílica de San Pedro, pero los canónigos lo rechazaron por representar la escena sin ninguna muestra de misticismo, ni trascendencia sobrenatural.

El Barroquismo recibió con alegría a esta Inmaculada combatiente, en medio de un sinfín de símbolos y emblemas, rodeada por enemigos y defensores como los ángeles del cielo. Pero los fieles prefirieron cada vez más en devoción de la Inmaculada Concepción, a una Virgen apaciblemente extática, como la plasmaron los escultores Hernández, Cano, Montañés, etcétera. O Murillo en su tela del Museo del Prado, que deja a la Inmaculada Virgen sola excluyendo a la serpiente que empañaría sólo esta imagen de pureza, para poner énfasis en los ángeles que juega, incautos alrededor de ella, con los últimos y más decora-



Figura 30

Figura 31



tivos emblemas marianos. María entre niña y adolescente, entre humana y divina, fija su mirada en el sol. Fig. 30, 31.

1.4.5 La Virgen de Guadalupe

La doctrina de la Virgen de Guadalupe fue adoptada en parte por Miguel Sánchez, que vivió de 1594 a 1674, que en su texto *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (1648), llama a sus compatriotas a reconocer que la Virgen mexicana era copia fiel de la imagen de María que viera san Juan el Evangelista, y describió en el capítulo 12 del Apocalipsis [...]. Motivos como la zarza ardiente

y el Arca de la Alianza, elementos aplicados a María desde la Iglesia primitiva eran considerados regencias específicas de la Virgen del Tepeyac.

Para explicar la significación de estos acontecimientos se invoca a la tipología, pues el indio suponía al Santiago de México, su san Diego, y es revestido con mayor trascendencia, como el Moisés que llevó a la Guadalupana, el Arca de la Alianza mexicana al Tepeyac, descrito alternadamente como el Sinaí o el Sión mexicano.

Como buen discípulo de san Agustín a Sánchez también lo animó un sentimiento patriótico y religioso. Tenía gran interés en demostrar que toda la Iglesia mexicana debía su fundación a la intervención directa de la Madre de Dios, con lo cual la declaraba patrona especial y madre de los mexicanos.

Estos argumentos de Miguel Sánchez sólo pueden entenderse en el contexto de una cultura hispánica en la cual la monarquía católica de los Habsburgo se consideraba elegida por la Divina Providencia para defender la fe católica de musulmanes y protestantes. En 1517 Carlos V ascendió a los tronos de Castilla y Aragón. España se convirtió entonces en el centro del patrimonio de las Habsburgo, que abarcaba Países Bajos, Austria, Bohemia, Milán y Nápoles. Durante su reinado Hernán Cortés conquistó México y Francisco Pizarro el reino Inca. A Carlos V se le proclamó como otro David y a Felipe II como a un segundo Salomón, tan es así, que el palacio de El Escorial es considerado la edificación más parecida al Templo de Jerusalén.

Pero la historia viene de más atrás cuando Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), que fue el primer cronista de las Indias, relata que durante el

sitio de México-Tenochtitlán, algunos españoles afirmaron haber visto a Santiago montado en un caballo blanco, y otros, que afirman haber visto a la Virgen María lanzar polvo a los ojos de los indios.

Esta parte de la crónica de Oviedo no fue publicada en el siglo XVI, pero Francisco López de Gómara (1511-1566) hace hincapié en su *Historia de la Conquista de México* (1552) que el apóstol Santiago socorrió a los españoles durante la batalla. De igual manera narra como Hernán Cortés colocó una imagen de la Virgen María en un altar de la gran pirámide de México-Tenochtitlán, y que cuando los indios quisieron quitarla, no lo consiguieron. Añade que durante la siguiente batalla los indios azorados vieron que Santa María y Santiago en un caballo blanco peleaban junto a los españoles, y los indios decían que el caballo hería y mataba a tantos con la boca y con las patas, como el caballero con su espada, a la vez que la mujer del altar echaba polvo a los ojos de los indios y los cegaba. Así como Santiago y la Virgen bajaron del cielo para ayudar a los españoles para derrotar a los moros en la reconquista, también la aparición de esta ayuda celestial contribuyó en México a desalentar a los indios y aseguraron las victoria de Hernán Cortés y los conquistadores.

Además López de Gómara afirmaba que la mayor cosa después de la creación del mundo y la encarnación y muerte del que lo creó, fue el descubrimiento de Indias, o así lo llamen Nuevo Mundo. Porque Dios había elegido a los españoles y a su rey, para someter a estos amplios territorios de modo que sus habitantes pudiesen ser conducidos al redil de la Iglesia católica.

Juan de Torquemada en 1615 describió la conquista de México en *Monarquía Indiana*, y al igual que historiadores anteriores, equiparó la caída de Tenochtitlán con el sitio de Jerusalén, a Cortés lo eligió como el Gideón a quien Dios había destinado para conducir una pequeña cuadrilla de seguidores a la victoria, para prevalecer sobre las hordas de indígenas. También recurrió a las previsiones de fray Toribio de Benavente, conocido como Motolinía, para presentar a la conquista como un gran éxodo, en donde los indígenas de la Nueva España salían del Egipto idolátrico para entrar en la tierra prometida de la Iglesia cristiana.

Por otro lado Torquemada identifica al dios Huitzilopochtli, con Satanás, quién guió a su nuevo pueblo elegido por medio de los oráculos y augurios.

Torquemada examina la magnificencia de la ciudad, que contaba con más de sesenta mil viviendas, todas dominadas por el gran templo de Huitzilopochtli, que se elevaba sobre el recinto sagrado central donde se erguían otros

cuarenta templos. Los franciscanos describieron al imperio azteca como una resplandeciente Babilonia; la horrible dimensión de su idolatría y los sacrificios humanos eran prueba del dominio del Diablo.

Después de la destrucción de sus ídolos y templos, los indios se congregaron para escuchar a los mendicantes colaborando en la edificación de iglesias y conventos. Los frailes reunían a los hijos de los nobles para instruirlos en las doctrinas de la Iglesia cristiana y el idioma español, para que más tarde les sirvieran de interpretes en la catequización.

Los franciscanos atrajeron a los nuevos conversos explotando todos los recursos de la liturgia católica, reemplazando el ciclo pagano de festividades por el calendario cristiano. Como Torquemada señaló: “por ser su natural tan ceremoniático”, mediante la construcción de grandes iglesias adornadas con ricos altares y pinturas [...] A partir del siglo XVII las ceremonias de Semana Santa en la ciudad de México se distinguieron con la presencia de varios miles de indígenas que portaban crucifijos por las calles”.²²

Juan de Grijalva (1580-1638) también fue testigo de que a principios del siglo XVII la iglesia mexicana se caracterizaba por su ferviente culto a las imágenes, que unía a los indios con los españoles, al clero con el pueblo y a la elite con las masas. Las iglesias estaban llenas de imágenes y altares ricamente decorados. Cada pueblo, cada distrito poseía santos patronos cuyas imágenes desfilaron por las calles en los días de fiesta durante Semana Santa y Corpus Christi. “los indios en el culto y la reverencia de las imágenes son extremados”, ya que las familias en sus casas habían erigido un altar en el que colocaban figuras de la Virgen María o de los santos y crucifijos.

Antes en la Nueva España tenían estos indios gentiles y ceremoniosos, tres lugares en los cuales honraban a tres dioses diversos, y les celebraban fiestas; el uno de los cuales estaba situado en las faldas de la sierra grande, que se llama de Tlaxcalla, y los antiguos le llamaron Matlacueye. En ese lugar hacía fiesta a la diosa llamada Toci, que quiere decir nuestra abuela. Otro lugar que se llama Tianquizmanalco, que quiere decir lugar llano, o hecho a mano, de los mercados y ferias, estaba a medio día; seis leguas, poco más o menos. En este lugar hacían fiesta a un dios que se llamaba Telpuchtli, que quiere decir mancebo. Y en otro que está a una legua de esta ciudad de México, a la parte del norte, hacían fiesta a otra diosa, llamada Tonan, que quiere decir nuestra madre, cuya

²² David A. Brading, *La Virgen de Guadalupe*, 2002, p. 79.

devoción de dioses prevalecía cuando los frailes vinieron a esta tierra y a cuyas festividades acudían gentíos desde muchas leguas a la redonda, en especial de Tianquizmanalco. Venían a él desde Guatemala que está a trescientas leguas y de partes más lejos aún para ofrecer presentes.

En esos lugares, los mendicantes edificaron iglesias y reemplazaron a Toci con un templo dedicado a Santa Ana, la abuela de Cristo. En Tianquizmanalco contruyeron una casa en honor a San Juan Bautista y una capilla junto a México en Tonantzin, para la Virgen Santísima, Señora y Madre.

La historia del culto a Nuestra Señora de Guadalupe comienza un sábado a principios de diciembre en 1531, cuando un indio pobre de nombre Juan Diego pasaba por el cerro de Guadalupe, a una legua de la ciudad de México, escuchó una música suave y vio a una mujer, la cual le dijo que era la Virgen María, Madre de Dios verdadero; le ordenó que fuera a ver al obispo de México para expresar su deseo de que construyese una capilla en su honor en el Tepeyac. Pero cuando el indio acudió con Juan de Zumárraga, el obispo le dijo que volviera otro día. El domingo siguiente la Virgen le pidió volviera a ver a Zumárraga con la misma petición, pero el obispo le solicitó una prueba de la veracidad de dichas apariciones. La Virgen tranquilizó al indio, que se pasó el lunes cuidando a su tío Juan Bernardino, enfermo de peste. El martes Juan Diego salió a buscar a un médico para su tío cuando la Virgen se le apareció de nuevo, y le ordenó que subiera al cerro del Tepeyac a cortar “rosas y flores”. Después de obedecer y llenar su tilma se las llevó a Zumárraga quien se dio cuenta de que la sublime efigie de la Virgen estaba impresa en el tejido de la tilma. Sorprendido ante tal milagro el obispo hizo colocar la imagen en la catedral para su veneración pública. Mientras tanto la Virgen también se le apareció a Juan Bernardino curándolo de la peste y le anunció que su imagen debía ser nombrada “Virgen de Guadalupe”.

La Batalla de Lepanto, esa misma lucha en la que perdió la vida el generalísimo turco Aluch Ali-Bajá y Miguel de Cervantes Saavedra perdió la mano, fue otro episodio de la vida cristiana en donde se dice que tuvo importante participación la Virgen del Tepeyac.

Fue el 7 de octubre de 1571, cuando el esplendor turco se apagaba, y el genovés Gian Andrea Doria sobrino y heredero del gran almirante Andrea recibió de manos de Felipe II una pintura que le había enviado el sucesor de fray Juan de Zumárraga, monseñor Muntafar; probablemente la primera copia hecha de la Virgen de Guadalupe. Doria la puso como estandarte en su

Figura 32



nave capitana y los cristianos empezaron el combate antes de mediodía, rezando en voz alta el rosario (manejo de rosas) a la Virgen María, y terminando a las 5 de la tarde, liberando más de 1200 cristianos cautivos.

Doria siempre le adjudicó su triunfo a la Guadalupana, para él fue ella quién infundió valentía a sus hombres; llevó siempre con honor el pendón con la Virgen, hasta dejarla finalmente entronizada en San Esteban d' Aveto. Al mismo tiempo que San Pío V, pontífice en aquella época, estableció para celebrar la victoria, la fiesta de la Virgen del Rosario, que es la misma del Tepeyac. Puesto que todas las advocaciones marianas son la misma Madre de Dios.

En su obra *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe*, Miguel Sánchez describe la pintura de la misma, haciendo notar que el tejido del lienzo en primera instancia es de maguey formando así mismo un *ayatl*, con medidas de 91 cm de ancho por 1.8 de largo. La imagen de la Virgen es la de una mujer joven de pie sobre una luna creciente, sostenida por un ángel de rasgos infantiles y con las alas extendidas, su figura está envuelta en un tabernáculo o nicho aureolado con cien rayos dorados, su rostro coronado del color “de la plata morena”. Su manto azul celeste está decorado por cuarenta y seis estrellas y la túnica rosada se pliega a sus pies. Sánchez dice que los cien rayos en torno a la Virgen bendecían la tierra que gobernaba “la monarquía católica” de España, reyes que él comparó con el sol. La luna a sus pies representaba para él a México, territorio regido por aquel astro sometido a las aguas. La estrellas de su manto hacen referencia a los conquistadores; aquella tropa de ángeles que según él había vencido a Lucifer en la forma de Huitzilopochtli. Finalmente, el ángel que sostiene a la Virgen lo considera la representación de san Miguel; mientras que sus alas recordaban al águila azteca, símbolo de México. Fig. 32.

CONCLUSIONES

Las imágenes fueron para el cristianismo desde sus primeros tiempos, material muy importante y esencial para su labor evangelizadora. Los primeros cristianos por medio de las pinturas de las catacumbas, pudieron introducirse mejor y con mayor tranquilidad, dentro del nuevo culto que surgía de manera clandestina. Además el dogma ilustrado era la vía más accesible para el aprendizaje de todas aquellas personas, ya fueran letradas o no, por su fácil comprensión; y porque el sentido de la vista es considerado el mejor vehículo para llegar con mayor rapidez a las emociones, y así provocar estados anímicos.

Pero las imágenes, no sólo en el paleocristiano tuvieron su efecto evangelizador, también lo vemos en el arte religioso durante la época colonial, en donde los frailes introdujeron las técnicas andaluzas de la imaginería, para enseñarle a la gente del nuevo mundo, el culto que ellos traían y desde su propia perspectiva, darles imágenes con las que los pueblos dominados pudieran identificarse. De tal manera que fueron sustituyendo a cada uno de los dioses prehispánicos, por imágenes equiparables dentro del cristianismo. Un ejemplo muy particular es el caso de la *Tonan* (la madre), que fácilmente fue desplazada por la Virgen de Guadalupe.

De esta forma llegó la Virgen María a ser la nueva madre, y a ocupar un lugar preponderante dentro del arte. Y con ella, ese culto enriquecido por todas sus advocaciones y tipologías; unas traídas desde Europa, pero otras, las nacidas en estas tierras, con las características físicas de los pueblos dominados. Para después ser conocidas e identificadas en todo el mundo cristiano por medio de la propagación de imágenes plasmadas ya sea en pintura, escultura o grabado, y llevadas a santuarios, para ser visitadas en peregrinación.

Con un sinfín de recuerdos, prototipos de esas imágenes, los peregrinos vuelven a su lugar de origen y continúan desde ahí venerando aquellos iconos objetos de su culto. Para más tarde correr el rumor del milagro obrado por la imagen.

Pero no es cualquier imagen la que obra el milagro, sino una en específico con vestimenta y características físicas muy particulares, cada tipo de Virgen tiene su propia especialidad, y por eso es importante saber cuál de ellas será objeto de devoción. Para lo cual, la iconografía juega un papel importante, sin ella no distinguiríamos a una de otra, ni podríamos transmitir el culto a través del tiempo y de lugar. Se necesita un material imperecedero, un material de

lectura fácil para seguir propagando, un objeto transmisor del dogma, como el que hicieron los primeros artistas cristianos, pero uno aún más actual.

Para ello yo propongo el libro alternativo, como medio para el desarrollo de este análisis iconográfico y retomo el grabado porque fue una de las técnicas dentro de las artes plásticas más utilizadas para la propagación del culto mariano. Los artistas de la época colonial, tanto en España como en América, echaron mano de ese recurso por ser un vehículo de rápida difusión y múltiple reproducción.

Dentro de los tipos de libros alternativos el que más se adapta a mi propuesta es el libro híbrido. Por ser objetos cada uno de los pequeños retablos, que conforman mi libro y conteniendo a su vez diferentes versiones de advocaciones de la Virgen, consideradas provenientes de la mujer apocalíptica, plasmadas con la técnica del huecograbado. Para con una lectura visual recorrer y conocer esta iconografía mariana.

CAPÍTULO 2 EL LIBRO ALTERNATIVO

2.1 Los antecedentes del libro alternativo

Los libros alternativos, también llamados “otros libros”¹ poseen características muy particulares, que los diferencian de los libros que tienen páginas impresas y encuadernadas, generalmente por el lado izquierdo. A éstos, los llamaré desde ahora “libros tradicionales”, por tener características físicas, que reconocemos todos como libros, sin importar la cultura a la que pertenecemos.

Para conocer el origen de los libros alternativos, necesitaríamos irnos mucho más atrás, viajar a través del tiempo y buscar en la historia de las culturas o de la humanidad misma.

Puedo comenzar a mostrar diversos ejemplos de ellos, pero antes es importante destacar la necesidad que siempre ha tenido el ser humano de comunicarse con sus semejantes. Conforme a la evolución del hombre, también se fue perfeccionando el lenguaje y los diferentes medios materiales para conservarlo. En este sentido el arte jugó siempre y desde el principio un papel muy importante, constituyendo así el origen de todos los sistemas representados visualmente, de lo que se podía expresar por medio de la palabra.

Esa necesidad es la energía que impulsó al ser humano antes y ahora a crear múltiples medios de comunicación, ya fueran escritas en pictogramas como lo hicieron en nuestro pasado los antiguos mexicanos, que hacían sus propios libros, pintando diversas figuras humanas y de los universos animal y vegetal; sobre papel de amate o piel de venado, formando unas tiras largas de 20 a 25 centímetros de ancho y de 100 a 125 centímetros de largo, hasta llegar a los 100 metros de largo cuando su “autor” lo requería. Estas tiras se doblaban formando pliegues como hojas y eran leídas primero de un lado de la tira y después de otro.

Otros ejemplos de lo que podemos llamar también “prelibros”² por ser éstos anteriores a lo que conocemos nosotros como libro; son “el Corán escrito

¹ Raúl Renán, *Los otros libros*, México, UNAM, 1988, Biblioteca del Editor, p. 14.

² *Ibid.*, p. 18.

Figura 1



por Mahoma sobre omóplatos de carnero, los escritos de los hindúes sobre hojas de palmeras, o los de los babilonios y asirios en arcilla”.³ Fig. 1.

“El papiro lo inventaron los egipcios, tenía 10 a 45 metros de largo y 25 centímetros de ancho y estaba escrito por una sola cara; iba enrollado en una varilla central que era de madera o de marfil, lo cual hacía un rollo de hasta 6 centímetros de espesor para que cupiera en una sola mano. [...] Al papiro lo sustituye lo que tal vez fue el origen más certero de lo que hoy conocemos como libro; los pergaminos muy refinados y elaborados como respuesta del rey Pérgamo a la prohibición de la exportación del papiro por Ptolomeo el egipcio”, éstos, a su vez, son sustituidos más adelante por los códices, otro libro de la antigüedad, que se conforma por varias hojas sueltas cosidas por el costado izquierdo y con tapas de piel o de madera.⁴

También desde la antigüedad existen los ideogramas que componen la escritura china. Sus figuras significan palabras, morfemas o frases, sin necesidad de utilizar sílabas ni letras; expresan ideas u objetos, sobre su gran invento aportado a la humanidad, el papel.

Inventado desde antes de nuestra era; lo elaboraban con fibras de bambú, hierbas o viejos trozos de tela, y ya lo usaban para escribir, cuando aún los griegos y romanos escribían sobre papiro. Su ductilidad y la absorbente porosidad de su superficie se impone, por lo cual el principio de elaboración de este papel es el que se conserva en gran medida hasta la época actual, y es la materia prima con la que se elaboran los libros que conocemos como tradicionales. Fig. 2.



Figura 2

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

Tal vez, el origen más antiguo del libro ilustrado de artista, del que más tarde se van derivando los diferentes tipos de libros de artista, está en los manuscritos hechos por los monjes cristianos que se dedicaron a copiar textos del griego y el latín muy útiles en el uso diario de su liturgia.

“Manuscrito religiosos profusamente ilustrados con materiales altamente preciados como el lapislázuli y el bermellón; y elaborados con metales preciosos como el oro y la plata. Cuando con la caída del Imperio Romano se traslada la vida desde las ciudades hasta el campo, girando alrededor de un monasterio.”⁵

Un ejemplo de éstos libros, son los “Comentarios de San Juan sobre el Apocalipsis, realizado a fines del siglo VIII por el beato, Abad del Monasterio de Liébana en Cantabria. Éstos comentarios alcanzaron gran éxito llegando a conocerse hasta 24 ediciones”,⁶ fue en la época medieval, cuando se realizaron la mayoría de ellas, quizá porque la descripción que san Juan hace sobre el infierno era parecida a la vida llena de hambrunas y guerras de la cotidianidad de aquellos hombres.

“Otro libro incunable fue el realizado por Durero en la ciudad de Nüremberg en 1498, acompañado por 15 grabados realizados en madera. Y revolucionó la técnica del grabado en madera al conseguir un fuerte efecto pictórico y de luces y sombras sólo con el contraste del negro de la tinta de impresión y el blanco del papel”.⁷

Entre 1796 y 1798, surge una nueva forma de impresión inventada por Alois Snefelder, que será ampliamente utilizada hasta nuestros días para realizar libros de artista. Se trata de la litografía, que es una impresión en plano sobre piedra y que utiliza por primera vez, un medio químico en su proceso.

Más tarde “el movimiento *Art and Crafts*, encabezado por Morris y su grupo de Prerrafaelistas, surge durante la revolución tecnológica del siglo XIX”,⁸ como reacción contra el maquinismo, poniendo las bases para lo que luego sería el Libro de Artista ilustrado.

⁵ Candela Vizcaíno, *Libros de Artista: Una Pequeña historia*, www.hibris.com/articulos/013librosdeartista.asp, p. 1, 16/07/04.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁸ *Ibidem*.

“Los libros salidos de la imprenta de Morris, Kelmscott Press, se miran en los métodos tradicionales: tipos fabricados ex profeso, buen papel, cortas tiradas, profusión ornamental...”⁹

En el siglo XX, las ilustraciones ya no son una ornamentación del texto, el trabajo del artista plástico en forma de ilustraciones y la del escrito en forma de texto, tiene el mismo valor. Debido al intercambio de expresión entre artistas, los franceses nombran a este tipo de libro “Libro de Diálogo”.

Los libros de artista tienen otro origen más contemporáneo que los libros del Beato. Éstos datan de los años treinta cuando Marcel Duchamp publicó un libro; que en realidad era una caja verde, firmada bajo el seudónimo de Rose Selavy, llamada *La mariée mise a nu par ses célibataires, même*. Ésta estaba compuesta por cien páginas sueltas, que parecen ser las notas de Duchamp sobre “el gran vidrio”, tal y como él las escribió, en reversos de sobres, fotografías, partituras musicales, diagramas trozos de papel, y cualquier otro material utilizado durante el proceso de elaboración de la obra.

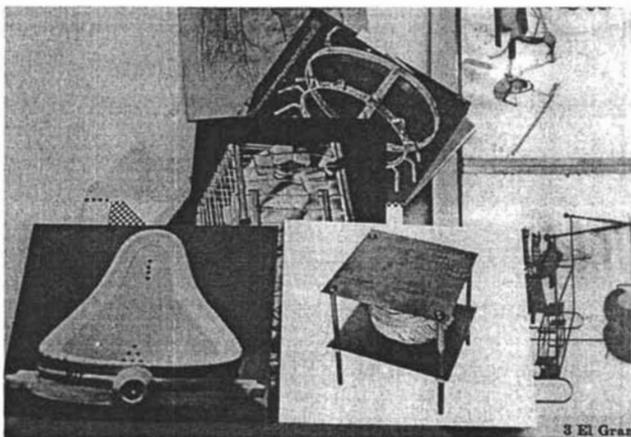


Figura 3

“La Caja Verde se define como un libro de artista desde antes de existir; cuando los futuristas por el año de 1909, en su Manifiesto de la primera plana de *El Figaro* dieron a conocer que la página puede ser un legítimo espacio artístico, que el espacio puede ir encarnado como arte”.¹⁰ Fig. 3. El

Manifiesto del futurista Marinetti aparece como cualquier artículo de periódico, pero por este hecho mismo, su arte conceptual se difundió por toda Europa, llevando la página como espacio artístico en potencia, haciendo asequible el arte a un público de masas, trascendiendo así la posición elitista que el arte

⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰ Martha Wilson, *La página como espacio. Catálogo de la exposición Libros de Artista*, España, 1982, p. 10.

tuvo por centenares de años. Hasta este momento es cuando los futuristas lanzan su propia publicación, la revista titulada *Lacerba*; con un tiraje de veinte mil ejemplares, y con lectores en su mayoría obreros, cumpliendo su objetivo de llegar a un público no artístico y logrando con éxito cambiar el aspecto del arte y la cultura en Europa y Rusia.

Los futurista rusos enardecidos con la lectura del primer Manifiesto Futurista, publicaron en 1910 una revista llamada *A Trap for Judges* una “trampa para jueces” impresa en el reverso de papel para adornar paredes.

“En 1910 antes de la Revolución rusa los artistas diseñaban su propia sociedad mediante su trabajo encendiendo un movimiento editorial prolífico en donde arte y política significaban una misma cosa dando una experiencia visual a los espectadores al mismo tiempo que expresaban sus ideas sobre política. Los artistas rusos pensaban que el arte y la literatura inspirarían la vida del pueblo.”¹¹

Cuando en 1917 estalló la revolución, y con el nacimiento de la Unión Soviética, se produjo mucha propaganda en revistas, folletos libros, carteles, diseño industrial, vestuario, arquitectura, etcétera.

Por otro lado los surrealistas en los años treinta distribuían revistas entre los artistas de la época, tratando de explotar todos los medios posibles de la nueva tecnología, como eran el cine, la fotografía, sistemas de grabación y publicación, además del sistema de correo y ferrocarril, con el fin de llevar el arte a un público más amplio.

Minotauro era una revista publicada en París, además de la *VVV* que fue lanzada por André Bretón, y que publicaban obra escrita y visual de los surrealistas.

“Durante la segunda guerra mundial, varios artistas fueron a trabajar a Nueva York, donde Charles Henry Ford les publicaba su trabajo en la revista *View* que funcionó de 1940 hasta 1947 [...]. La segunda guerra mundial desplazó el centro del arte de París a Nueva York pero además contribuyó también a perfeccionar las prensas de impresión offset”.¹² La rapidez y economía de esta impresión brindó a los artistas y a la industria nuevas formas de difusión para explotar.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

Sin embargo, los hechos históricos como origen del libro de artista, antes mencionados, son negados por Johanna Drucker, en su ensayo, *El libro de artista como idea y forma*. Ella sitúa el origen de éste tipo de libro en 1890, cuando el francés y comerciante de arte, Ambroise Vollard produce publicaciones con ciertas características que definen al libro de artista. Y diez años más adelante es Daniel Henry Kahnweiler quién inicia la travesía en esta industria de la publicación de libros sofisticados con “todos los elementos del género – tamaño de gran formato, producción elaborada y coloreada a mano, impresión virtuosa, fino encuadernado, uso de materiales raros, textos, o imágenes” “*all of the elements of the genre – large sized format, elaborate production values such as hand coloring, virtuoso, printing, fine binding, use of rare materials, texts, or images*”.¹³

También Drucker señala como un cliché, que las obras del libro *Veintiséis Estaciones de Gasolina* de Ed Ruscha, sea considerada parte aguas en la historia del libro de artista.

Parece más útil y más interesante reconocer que en el tiempo en que la obra de Ruscha fue producida (la fecha de la edición es 1962) había ya un considerable precedente histórico de ejemplos del Futurismo Ruso a través del Surrealismo a la vanguardia americana, desde las tradiciones artística y literaria. Afirmar que el libro de artista viene de la obra de Ruscha, y acreditarle a él la idea, el concepto y la forma es una fundamentación errónea para ésta historia...

*...It seems more useful and more interesting to recognize that by the time Ruscha's work was produced (the date of the first edition is 1962) there was already both a considerable historical precedent in examples from Russian Futurism through Surrealism to the American avant-garde, from both artistic and literary traditions. To state that the artist's book comes into being through the work of Ruscha, and to credit him with the idea, concept, and form, makes an erroneous foundation for his history.*¹⁴

Johanna Drucker propone una nueva forma de seguir la historia del libro de artista, por ser éste un campo diferente dentro de las artes y por su singular lectura; ella propone que no se siga una historia con un solo punto de origen, porque hay siempre inventores, mini genealogías y numerosas agrupaciones, de donde emerge simultáneamente de manera original y espontánea, como nuevo género.

¹³ Traducido de: Johanna Drucker, *The Artist's Book as Idea and Form*, www.granarybooks.com/boos/drucker2/drucker2.html, 24/07/2004, p. 3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

2.1.1 El Libro Alternativo en el extranjero

“A finales de los cuarentas y principios de los cincuentas comienzan grupos de artistas a explorar las cualidades del libro. En Dinamarca, Bélgica y Holanda, Los artistas del grupo COBRA, [...] de igual manera que los letristas franceses encabezados por Isidoro Isou y Maurice Lemaitre, cuya obra experimental es producida desde 1948 hasta los años cincuenta”.¹⁵ Los poetas concretos brasileños Augusto y Haroldo de Campos, empiezan a trabajar con libros desde los cincuentas, a fines de los cincuenta artistas alemanes y franceses comienzan a utilizar música experimental, performance, y otras formas no tradicionales que adoptan las artes del libro.

Al término de la guerra, Rot de nacionalidad suiza, dirigió las nuevas publicaciones del libro-objeto, eligiendo para vivir Reykiavik, Islandia y Stuttgart, Alemania. Entre 1954 y 1957 preparó un libro titulado *Kinderbuch* (libro para niños), con una impresión a varias planchas de 28 páginas y de formas geométricas, cortado en dados, destinado a la diversión de los niños. Es el título de su publicación de 1956 que consistía en páginas escritas a máquina con medidas de 15 x 15 centímetros y encuadrada por medio de tornillos. También *Picture Book* fue publicado en 1956, compuesta por páginas transparentes con agarraderas en forma de dado, de tal manera que mientras el espectador iba dando vuelta a las páginas, se iban creando diferentes imágenes por la yuxtaposición del material transparente.

Dieter Rot hizo investigaciones a fondo de todas las posibilidades del libro, desde el papel hasta la impresión y destrucción de la forma. A partir de 1961 y hasta 1970, no paró de explotar todas las posibilidades, utilizó gelatina, agua y especias para humedecer las revistas y libros que recortaba. Además produjo libros miniatura con papel periódico, entre otros materiales efímeros.

“Al mismo tiempo que Rot, desde 1962, los artistas de *Fluxus* identificados en Japón, Europa y Estados Unidos, con el apoyo de John Cage y Georges Maciunas, reviven las tesis dadaístas al proponer abolir las distancias entre el arte y la vida cotidiana, uniendo al espectador con el autor”¹⁶. Extinguiendo la concepciones aristocráticas de la obra de arte y disolviendo la separación de la

¹⁵ *Ibid.*, pp. 10 y 11.

¹⁶ Martha Wilson, *op. cit.*, p. 12.

vida cotidiana con el arte, a través del uso de medios de impresión en general; tarjetas postales, revistas, etcétera.

La aparición de otro grupo apoya la producción del libro del artista, éste es denominado “los minimalistas”, que luego derivaron en artistas conceptuales que ponderaban una desmaterialización del arte, consagrándose antes que nada a las ideas y al análisis dejando a un lado la prioridad de la producción de objetos de arte. Esta desvalorización de lo bello en clara desventaja ante el significado del contenido y de la multiplicidad ante la obra única, hacen del libro del artista la reivindicación de los principios de los dadaístas, de los futuristas, de los constructivistas rusos y de los surrealistas.

Todos los artistas involucrados en este nuevo planteamiento coincidían en la idea de que lo escrito debía estar al servicio de la práctica artística.

“El Mail Art es considerado como el predecesor del libro de artista. Fue desde 1943, que Ray Johnson es el primero en intercambiar arte a través del correo para lo que funda en 1955 el *New York Correspondence School*. Ésta iniciativa es secundada mundialmente, y para 1972 Antoni Muntadas y Alberto Corazón, artistas del video interesados en las formas no objetuales de comunicación realizan *Documento I* y *Documento II*, a través de una convocatoria de correo”.¹⁷ Otros grupos y artistas que se interesaron en el Mail Art fueron Atelier Bosanova, Ricardo Cristóbal, Las Hojas Parroquiales de Alcandoria, el poeta Calleja, etc. Además de la revista fundada en 1973 por Cristóbal, basada en los envíos del correo y con periodicidad irregular.

El Mail Art es de los pocos casos que permitió a los artistas del tercer mundo, participar en un fenómeno artístico internacional.

El servicio postal en la década de los sesentas cobró mucha importancia, tanto en el terreno de la estampación, como en el reparto del arte.

Something Else Press fundado por Dick Higgins lanzó obras de artistas al mercado por medio de publicaciones que colocó en librerías normales y de esta manera llegar a las masas. Los libros de *Something Else Press* se encuadernaban en pasta gruesa, con tirajes considerados grandes y distribuidos en las librerías de las calles de Nueva York y Europa.¹⁸

Grapefruit fue un libro con una suerte sui generis. Publicado en 1964 por Yoko Ono, la pareja de John Lennon, cuando los Beatles estaban en el apogeo

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸ *Ibidem.*

de su éxito, *Grapefruit* se benefició de la popularidad de la música, para ser el libro más vendido desde que salieran los primeros manifiestos futuristas.

Salieron otros libros publicados en la década de los sesentas, del autor citado anteriormente, Ed Ruscha. Eran libros acerca de la cultura del aparcamiento de automóviles; éstos fueron por lo menos una docena de títulos. Por mencionar sólo algunos, están: *Veintiséis estaciones de gasolina*, 1963; *Algunos apartamentos de Los Ángeles*, 1965; *34 aparcamientos*, 1967; *Petardos*, 1969; *Unas cuantas palmeras*, 1971. “Ninguna explicación ni historia acompaña a las imágenes progresivas de éstos libros, dejando que sea sólo el espectador el que saque sus propias conclusiones”.¹⁹

Hubo en particular uno que gustó mucho y se convirtió en el libro con mayor éxito de ventas, el denominado *Todos los edificios de Subset Street*; constaba de fotografías desde todos los ángulos del coche y con números del inmueble. La demanda fue tal que Ruscha siguió sacando reediciones del mismo libro.

Para 1968 hubo una gran actividad de los artistas en el mundo editorial; debido a la misma importancia que se le daba al artista que hablaba por medio de la imagen y la idea encarnada en ese lenguaje.

Hubo una obra escrita en donde su autor resumía el arte conceptual en un libro de bolsillo que costaba 1, 95 dólares, en donde describe acciones que el lector puede ejecutar para participar activamente; este libro fue realizado por Lawrence Weiner y se llamó *Statements* (Afirmaciones). A propósito de esta obra, Weiner hizo la aseveración de que “si las ideas del arte no son para todos, entonces no encierran gran mérito”.²⁰

En 1968 se inicia otro movimiento importante dentro del mundo editorial. Todos los artistas del mundo podían a partir de entonces enviar sus obras a través del correo. Para lo cual el Museo Art y Project de Amsterdam destinaba un espacio único, para exponer éstas obras de artistas conceptuales. De la misma manera y al mismo tiempo que lo hacía en Colonia, Alemania, Walter Koenig con la distribución de libros de artistas, o la *Vitrina pour l'art actuel*, de París.

Como podemos ver, este campo ha estado activo desde principios del siglo veinte e, incluso, desde la última década del siglo XIX, como lo menciona Jo-

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

hanna Drucker, en su libro: *El libro de artista como idea y forma*, debido a las aportaciones de los artistas futuristas rusos, dadaístas, surrealistas, cuando utilizaron métodos de impresión masiva, que hicieron posible la rápida distribución de las obras, y cuando establecieron un valor al arte efímero y a la página hecha por el mismo artista.

Para la nueva forma de hacer libros por artistas ya no existen reglas fijas.

Existen diversos ejemplos de muy diferentes maneras de concebir el espacio, en el Libro de Artista y su lectura visual. La obra de Michael Show, *Cover to Cover* (Portada a Portada) realizada en 1975, es un ejemplo claro del rompimiento con “el convencionalismo occidental de que un libro sea leído de izquierda a derecha, que esté abierto a la derecha encuadrado por la izquierda y que tenga el título por la parte frontal”.²¹

“El espacio en el nuevo libro va más allá de sus páginas y de sus superficies bidimensionales. Existen dos maneras de visualizar su espacio, uno es el interior de sus “páginas” y otro es el exterior del libro que las envuelve convertido en un espacio más público, como se aprecia mejor en la obra de Susanne Lacy, titulado *Rape* (Violación), 1972”²². Este es un libro pequeño, encuadrado con grapas más altas que anchas, cuya cubierta está compuesta por un material pesado muy blanco y brillante, que es abierto por la parte frontal separando dos mitades que dejan al descubierto un sello rojo en donde está escrito el título del libro. Para abrirlo es necesario romper el sello y con este acto se integra efectivamente la forma del libro con el tema del mismo. Manteniéndose estrechamente unidos su contenido o mensaje con el discurso visual y el acto.

Otro ejemplo de espacio, es el nuevo concepto del viaje que maneja Alex Hollweg en su obra *Brick Wall* (Muro de Ladrillo), 1973. Es un Libro de dibujos a la pluma y acuarelas, impreso por un lado de la página pero cada una de las páginas se va convirtiendo en una capa del espacio, porque están recortadas en porciones y esto permite ver a través del espacio cada página, una vez que se abre la pesada cubierta de ladrillo.²³

La primera página resume el espacio que será recorrido por la mano del espectador y por su ojo.

²¹ Bárbara Tannenbaum, *el medio es sólo una parte, pero una importantísima, del mensaje. Catálogo de la exposición Libros de Artista*. España, 1982, p. 21.

²² *Ibid*, p. 22.

²³ *Ibidem*.

“La obra de Carol A. Forjes *A little Light Sumer Reading* (Una ligera lectura de verano) es ejemplo palpable de un libro congruente con su tema, como su nombre lo dice, literalmente se trata de un libro en forma de abanico con una cubierta de dibujos en madera chapada y nueve páginas xerox a color como abanicos en la mano”.²⁴

“*Sin título n° 56* es la obra de Lee Ruelle, no tiene palabras ni ilustraciones, sólo el folio de las páginas está impreso en aguafuerte. Aún así las formas que se crean al pasar las páginas son las que nos van narrando una historial con secuencia en la lectura. En este tipo de libros con mayor claridad que en otros, las páginas son fragmentos de un todo”.²⁵ La progresión del libro depende de la interpretación que el lector haga; la sucesión de trozos de página van dando forma a una variedad de cuadros, según el orden en que se vayan pasando las páginas, y la relación de cada fragmento con los otros.

En la lectura de la mayoría de los libros, el espectador tiene que hacer un resumen y un esfuerzo de memoria visual, para comprender y organizar los elementos individuales que componen el libro.

Un ejemplo claro es la obra de Dieter Roth, *Sobre el comportamiento de la generalidad hacia...* (el título que sigue y sigue) es elocuente con la ilustración del libro que contiene una sola frase, desglosada por todo el libro letra por letra, cada página contiene una letra o signo de puntuación, y cuando se requiere un espacio la página se queda en blanco. Originalmente es una frase en alemán, por eso es larga; y si se desea leer el libro en su totalidad es necesario sentarse a hacerlo sentado e ir escribiendo letra por letra hasta a completar la frase; pero aún terminada esta frase no es del todo comprensible.

En el caso de España, abundan ejemplos de producción de libros de artista y libro-objeto de edición limitada o única por elección del mismo autor. El *Metrónom* (*Centro de Documentació d'Art Actual*), de Barcelona funge como un archivo importante dentro del país, pero no puede abarcar los problemas de distribución. Por lo cual la única manera actual de distribución masiva es el correo local.

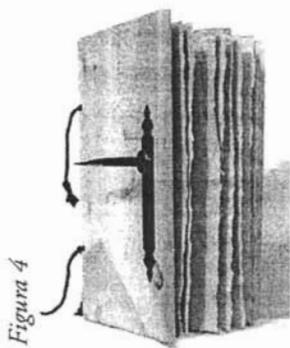
Al igual que España, Francia no cuenta con la estructura editorial sofisticada que hay en otros países como lo son: Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, Italia; países industrializados y grandes productores de los libros impresos. Es

²⁴ Anne Rosenthal, *Libros únicos. Catálogo de la exposición Libros de Artista*, España, 1982, p. 26.

²⁵ *Ibidem*.

por la carencia de esta estructura editorial que en Francia y España este creciendo el gusto por el libro-objeto, además de la tradicional bibliofilia que existe en ambos países".²⁶

Es el motivo por el cual, galerías como la madrileña Galería Estampa, editara obras como, la denominada *Protocolo de Actividades Intimas*, que es una mezcla de libro-objeto con poesía visual; con unos extraños recortes y troquelados en relieve hechos por Akido Kudo y textos de Óscar Alonso Molina y con tirada de 100 ejemplares.



Otra razón para que España sea más amante del libro-objeto que del impreso, es que España estuvo muy al margen de los movimientos que se fueron dando en los años sesenta y setenta, que se orientaban a la desmaterialización del objeto artístico. "El libro-objeto contradice la filosofía del libro como espacio alternativo, desarrollada por M. Wilson; es un objeto precioso, lo contrario del planteamiento del arte conceptual, *Fluxus*, *Performance*, video y las otras expresiones multimedia".²⁷ Fig. 4. Sin embargo:

...la estampa popular en España, comparte la idea original de *Fluxus*, que habla de la democratización del arte, y su difusión por medio de la multiplicidad. Porque en España la estampa popular en su forma tradicional de edición de lujo ideológicamente es la respuesta contra el franquismo de los años sesenta y setenta en donde el realismo social es su principal tema y no el objeto artístico.²⁸

La realidad política española no permitió sino hasta el año de 1976, el espectáculo público en un contexto crítico, la prensa marginal de las ideas de vanguardia, ni la auto publicación. Esto explica la inexistencia casi total del libro del artista.

En la década de los sesenta el poeta experimental es el que comprende las posibilidades no solo literarias del libro. Es con la publicación del libro de poesía visual *Nou plast poèmes* (Argamunt), escrito por Guillem Vilador que la poesía experimental se convierte en una investigación alternativa a la poesía discursiva, que organiza la imagen y la palabra escrita.

²⁶ Catherine Coleman, *El Libro de Artista en España. Catálogo de la exposición Libros de Artista*. España, 1982, p. 37.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibid.*, p. 38.

“En 1965, Dick Higgins distribuye su ensayo *Intermedia*, en donde plantea que el libro del artista no es sólo terreno del artista plástico. *Intermedia* es la esencia del arte multifacético en los años setenta: cine, video, música, poesía teatro, pintura, instalaciones y todas las artes visuales en general”.²⁹

En la obra de pintores-poetas como J. M. Iglesias, Luis Muro, Ráfols Casamada, Elena Asinsi; artistas del performance: Zaj, Paz Muro, Pedro Garho, Grupo Texto Poético; o poetas experimentales estrechamente ligados con Fluxus antes de formar Zaj, en Madrid, 1964: F. Millán, F. Pino, A. Bouza, Brossa, Calleja, G. Colomer, J. Maderuelo, Felipe Boso. Se nota el carácter multidisciplinario del libro. “Tienen la poesía experimental y el libro-objeto, un origen común en las vanguardias clásicas: las poesías concreta, visual y experimental son descendientes de la *parole en liberté* futurista y los *poèmes-peintures* surrealistas”.³⁰

La fotografía en blanco y negro es utilizada con mucha frecuencia por Antoni Muntadas y muchos otros artistas que la prefieren por su rápida y económica distribución. El libro *On Subjectivity* (1978) explora la lectura de participantes de los cinco continentes sobre una misma imagen, fotografía documental seleccionada por el mismo Muntadas.

En cambio, hay otros artistas que prefieren la fotocopidora; como Ricardo Cristóbal o T. Carr que aprecia las texturas que le da la imagen ampliada en sus *Texturas oníricas*. Eugenia Balcells hace variaciones sobre una misma imagen con una Xerox 9200, en 1979, y utiliza diferentes papeles con diferentes texturas.

Así podría seguir dando ejemplos de artistas españoles que se han interesado por las infinitas opciones que encuentran en el libro alternativo. Cuya proliferación nunca ha mermado desde que apareció como consecuencia lógica de las tendencias del arte de los sesenta y setentas, y que sigue hasta los albores del siglo veintiuno con renovado espíritu. Por poner un ejemplo está la serie de libros del artista español Miguel Ángel Blanco que desde el año 1997 y con apoyo de la Galería Gráfica La Caja Negra en Madrid, ha realizado numerosos libros-objeto con muy diversos materiales, en su mayoría de origen natural; pedazos de

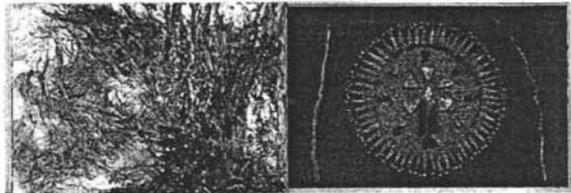


Figura 4.5

²⁹ *Ibid.*, p. 39.

³⁰ *Ibidem.*

madera, rocas, plantas, huesos, piel, etcétera, intercalados con imágenes impresas en fotografía, serigrafía o hueco grabado. Fig. 5.

Nieves Fernández es una galerista española que lleva 27 años dentro del quehacer artístico. Amante de la tradición de editar y exhibir libros de artista en su galería ubicada actualmente en las calles de Madrid y fundada en 1977; en realidad nació en Murcia bajo el nombre de *Yerba*, en los comienzos de la democracia con la idea de mostrar las obras de los artistas que nunca habían expuesto sus trabajos. En la colección de libros de artista de la galerista está *Petrificado, petrificante* de Tápies; es un libro de grabados y textos de Octavio Paz, y hay otro del mismo pintor con textos de José Miguel Ullán.

Eduardo Chillida es uno de los artistas con mayor tradición en este tipo de obras. Existe otro libro de Miró con textos del poeta surrealista René Char, es un libro firmado y numerado por escritor y pintor. Otro libro raro es uno pequeñito que parece acordeón, realizado por José Abad.

Para ella los “libros de artista son joyas de arte que hermanan a la palabra con el dibujo, se pueden tocar, palpar su textura, se disfruta hoja por hoja y por no colgarse en las paredes el libro de artista es para ser tocado”;³¹ en toda la extensión de la palabra. También el libro de artista, es el mejor medio para acceder a la obra original de un creador cuyo trabajo, bajo otras circunstancias, pudiera ser inaccesible.

En cuanto al libro de artista ilustrado, en la actualidad existen editoriales que sacan de vez en cuando algún ejemplar. Son versiones mejoradas o más lujosas de libros editados en un tiraje más extenso, de la cual se reservan algunos ejemplares para encuadernar en tela y numerarlos, son libros acompañados de alguna obra gráfica firmada y numerada por un artista de renombre. Es el caso de la editorial Galaxia Gutenberg perteneciente a un grupo editorial fuerte, junto con *Un hombre sólo*, de Mingote o con *Sobre los ángeles/Sermones y moradas* de Rafael Alberti.

Pero obras más vanguardistas salen de editoriales independientes como es el caso de la villasoletana El Gato Gris, que muy interesada también por el libro objeto y la poesía visual, ha sacado *Cima del canto*, serie de poemas autografiados por José Ángel Valente y acompañado por dos aguafuertes de Coral Valente, cuya originalidad estriba en el soporte empleado para estampar los poemas:

³¹ Julia Luzán, “Libros objeto de deseo”, *El País Semanal*, España, 11 de enero de 2004, p. 26.

loneta color avellana y guardadas un estuche de madera que los protege, hecho por un artesano, con el sello de la casa.

En América Latina tenemos conocimiento de varios movimientos que han generado la proliferación del libro alternativo.

Por ejemplo, sabemos que en Colombia, y “en la ciudad de Bogotá para ser precisos, el taller *ARTE DOS GRÁFICO* fue fundado en el año de 1978 por María Eugenia Niño y Luis Ángel Parra, mientras realizaban sus estudios en la Facultades de Bellas Artes e Ingeniería respectivamente, dentro de la Universidad Nacional de Colombia”.³²

“Durante los primeros años del taller se produjeron más que nada carpetas con serigrafías originales de diferentes artista como por ejemplo: *Sextante*; de María Eugenia Duque, Hernando Carrizosa, Pedro Miranda, Gustavo Zalamea, Olivia Miranda y Armando Martínez, elaborada en 1980. *El sueño en el espejo*; de Leonel Góngora, de 1981, y *Diálogos* De Yairo Mejía realizada en 1979”³³.

“Con el objetivo de difundir más el trabajo de impresión y de edición que se realiza en el Taller, ellos mismo fundan durante 1981 un centro de obra gráfica al que pusieron por nombre *SEXTANTE*. En el mismo 1981 *ARTE DOS GRÁFICO* montó talleres para grabado en metal y publica Historias de Amos del artista Leonel Góngora”.³⁴ Entre los años de 1983 y 1984 se crea un taller de litografía; y es en estos años cuando se realizan los primeros libros de artista; entre los que destacan: *Neruda y la alegría del mundo*, en el que participaron 21 artistas, de diferentes países latinoamericanos y *Memoria del tiempo* de Gustavo Zalamea. Para 1985 se logró reunir las cuatro principales técnicas de la gráfica dentro del taller, al incluir talleres de xilografía y litografía. Mientras que para 1986 se desarrollan talleres de tipografía y encuadernación permitiendo con esto reunir a escritores y autores plásticos en un mismo proyecto, y así optimizar las condiciones para el desarrollo de libros de artista.

Durante los años de 1986 a 1994, el taller *ARTE DOS GRÁFICO* y *SEXTANTE* han editado, comercializado e impreso alrededor de 30 libros de artista, un sinnúmero de carpetas y grabados de artistas de toda América Latina. Al mismo tiempo y desde su fundación el taller no solamente se ha preocupado

³² Luis Ángel Parra, *El libro de artista*, Colombia, Ediciones de Arte Dos Gráfico. 9ª Feria Internacional del Libro, 1994, p. 44.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibid.*, p. 47.

por montar la infraestructura física, sino que además siempre ha contado con un gran equipo humano, formado por impresores, maestros, y ayudantes, que en conjunto con los artistas han realizado proyectos editoriales de muy alta calidad.

Por su parte *SEXTANTE*, desde 1981, año de su fundación, ha realizado más de 100 muestras de gráfica contemporánea, colaborando a la difusión tanto de los artistas dedicados a la gráfica, como a las técnicas de ésta, y por medio de talleres, seminarios, exposiciones didácticas acercar a un gran número de coleccionista y público en general, a la obra gráfica y a los libros de artista.

Algunos ejemplos de los libros realizados en *ARTE DOS GRÁFICO*, son: *Del lunario circense*, que consta de una edición de poemas de Juan Manuel Roca y linóleos originales de Fabián Rendón; *Tríptico de Comala*, es una edición de poemas de Juan Manuel Roca y cuatro linóleos originales de Antonio Samudio; *El Libro de las Escrituras*, edición patrocinada por Galería Durbán/ César Segnini de Caracas, Venezuela. Consta de doce serigrafías de Marco Miliani y doce textos de Adriano González León, se terminó de imprimir en los talleres de *ARTE DOS GRÁFICO*, en 1992; *Tierra de Ricardo Benaím* es una coedición de *EDICIONES VIA* Caracas, *MIROMESNIL FINE ART* de París, y *ARTE DOS GRÁFICO* de Bogotá. Consta de una edición en números arábigos de 99 ejemplares y una edición en números romanos de quince ejemplares. La edición con tiene siete obras múltiples realizadas en papeles hechos a mano en diferentes técnicas gráficas, tanto tradicionales como experimentales, este data de 1992; *La piedra y el caracol* es una edición de seiscientos ejemplares que consta de quince grabados y quince poemas en prosa de Hernando Cabarcas. Los textos fueron puestos a mano en tipografía Goudy, sobre papel Torreón de la casa Guarro de España. Formato: 18 x 25 centímetros pasta blanda en cartulina Murillo. Se terminó de imprimir en 1993.

Es en 1996, cuando nace en la ciudad argentina de Buenos Aires, el proyecto denominado *Vórtice*, "vórtice significa el punto muerto de un tornado donde todo gira en torno a ese eje central. El concepto personal de la palabra es que

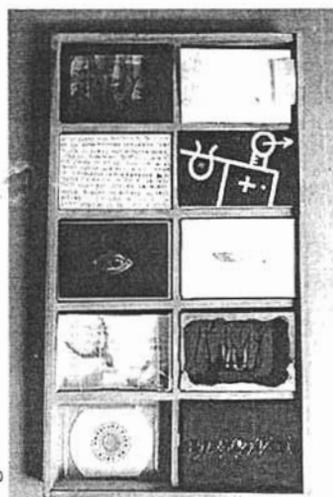


Figura 6

todo gira en torno a uno mismo[...] cada mailartista es un vórtice en potencia, generador de una fuerza que nos une a todos en nuestra actividad: el Arte+Correo”.³⁵ A partir de la entrega vía correo de cinco textos, ilustrados con dos grabados

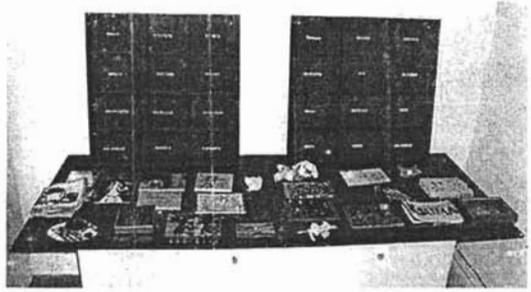


Figura 7

y un dibujo digitalizado, abrió la convocatoria José Emilio Antón, para que los artistas interesados enviaran escritos u obras para conformar el segundo número, en el que el proyecto se fue definiendo con más imágenes, un formato postal y en donde la página central estaba en blanco, para que los artistas incluyeran su dibujo o su texto; hasta llegar a reunir obra de sesenta artistas del correo y de los que destacan artistas recurrentes como: Florencia Crescimbeni, Juan Carlos Romero, Edgardo A. Vigo, Hilda Paz, León Ferrari y Fernando García Delgado. El proyecto *Vórtice* consta de una edición limitada de 300 ejemplares, por cada número, presentado obras originales de artistas argentinos y extranjeros, entre los que se encuentran; notas, ensayos, convocatorias y proyectos sobre Arte Correo y Poesía Visual. Fig. 6 y 7.

2.1.2. Libros Alternativos hechos en México

En México, también tenemos nuestra propia historia en cuanto al libro. Los libros alternativos tienen su auge en México entre 1976 y 1983, época que llamaron “Edad de Oro”, porque en ésta, aparecen los “Otros Editores” y florece el fenómeno editorial en todas sus manifestaciones; revistas, panfletos, libros, carteles, volantes, ediciones de autor, etc. Correspondiendo también a un momento histórico en el que nuestra economía petrolera estaba todavía en auge y los materiales de impresión estaban aún al alcance de casi cualquier bolsillo.

Los libros fueron editados en su mayoría por los mismos autores, los editores que abrazaron la idea de la producción de otros libros y que impulsaron su auge en el breve período de ocho años, tomaron la iniciativa “a partir de la I Feria Internacional de Libro/México-UNAM agrupándose bajo la rúbrica de

³⁵ José Emilio Antón, *Historia del proyecto Vórtice*, www.Vorticeargentina.com.ar, 16/07/04, 4 pp.

los *otros editores*, siendo en total ochenta editores activos, a lo largo y ancho de todo México”.³⁶ Lanzando un Documento –Manifiesto para señalar la importancia de su agrupación:

...existe también la otra industria, la de las pequeñas editoriales independientes, que en años recientes ha sabido hacer acto de presencia al margen de las dictaminaciones del mercado y más allá de los criterios de la ortodoxia. En México somos las pequeñas editoriales las que publicamos a las voces de nuevos valores y las manifestaciones más contemporáneas e inventivas de nuestra cultura. De hecho, nos convertimos en los trampolines desde donde saltan a la atención pública autores y artistas cuya presencia, de otra manera, difícilmente sería conocida.³⁷

Ese Manifiesto fue un intento malogrado de agruparse bajo los auspicios de los organizadores; Rosalba Garza, Felipe Ehrenberg, Rodolfo Bretón, Lourdes Grobet, Fernando del Mar, René Montes, y Raúl Renán.

Dentro de estas pequeñas editoriales alternativas, podemos mencionar algunas como: la *Flor de Otro Día*, *Marcos Kurtycz-Ana García Kobeh*, *Rasqueta*, la *Tinta Morada*, *Tres Sirenas*, y *Editorial Cocina*, que fue formada por ex integrantes del *Grupo Suma*, uno de los cinco grupos formados en la Antigua Academia de San Carlos, que tuvieron contacto con Felipe Ehrenberg quien, ya había trabajado en Londres y Estados Unidos, con un mimeógrafo.

Los “otros libros” contemporáneos en México recobran el espíritu de juego (ludus) del hombre”.³⁸ El artista elige materiales, los mezcla, los corta a medidas justas, nunca es igual un experimento a otro. Medidas exactas solo a sus necesidades de expresión. Los métodos de producción también tienen aspecto de juego, como la duplicadora de madera hecha y accionada a mano, de tamaño carta, de fabricación casera; técnica que perfeccionó y difundió en diversos centros educativos y culturales Felipe Ehrenberg. Y que fue utilizada por verdaderos editores de otros libros para imprimir sus textos; como el poeta Carlos Isla editor de *La Máquina Eléctrica Editorial*, *Editorial Fantasma* y *Editorial Latitudes*.

El mimeógrafo fue utilizado por un importante artista del libro: Marcos Kurtycz, para impregnar varias partes de su propio cuerpo y por los dos lados

³⁶ Raúl Renan, *Los otros libros*, México, UNAM, 1988, Biblioteca del Editor, p. 17.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

de tinta y dejarlos impresos sobre grandes pliegos de papel para formar un “libro del hombre”.

Mucha gente llegó a utilizar esta prensa manual para crear toda clase de impresos siempre con el toque de expresión infantil que la máquina daba. Se hicieron calendarios, revistas llenas de textos sin correcciones, películas en tiras de papel o cajas con dibujos resaltados. Siempre con la facilidad que daba la máquina, para la mezclar de tintas sobre cualquier tipo de superficie, siempre y cuando fueran porosas.

Como mencioné antes, el movimiento editorial de 1976 tuvo un antecedente histórico fuerte en los acontecimientos 1968. En donde la prensa fácil y económica tuvo una salida rápida de divulgación. La máquina de escribir y el mimeógrafo fueron las armas con las que los estudiantes se defendieron de los abates de la prensa oficial. Realizaron pancartas carteles, boletines y periódicos. Los materiales, la idea y el diseño eran un acto casi simultáneo con la emergencia de la acción.

“La *Gaceta Universitaria* que se imprimía en los talleres del propia UNAM, era el vocero oficial del Comité de Huelga”³⁹, pero había otras publicaciones estudiantiles más clandestinas con las que se tenía al tanto de los verdaderos acontecimientos a la sociedad en general.

“En 1968 el jueves 25 de julio, los estudiantes sorprendieron a la policía cuando repartieron volantes impresos en la Facultad de Filosofía y Letras. El 5 de octubre fueron capturados los estudiantes que pegaban volantes en Tacubaya, y ese mismo día la propaganda fue destruida por agentes policíacos”.⁴⁰

La memoria del movimiento de 1968 está registrada en hojas mimeografiadas. No pocos periodistas, editores, impresores se forjaron en esta labor reportil, quienes más tarde buscaron su expresión por medio de ediciones otros libros.

¿Marcos Kurtycs es uno de los autores desencadenantes del “otro libro” considerado el mismo como “el hombre libro”. Ingeniero constructor nacido en Polonia, llegó a México huyendo de la guerra. Un trabajo editorial para el Fondo de Cultura Económica lo pone por primer vez en contacto con un mundo del que pasará a ser pieza importante como autor de libros, con alto grado de dramatismo humano.

³⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

Fue un autor completo al mismo tiempo creador plástico, que gráfico e impresor. Concibió un libro único en su género que mediante un acto histriónico elaboró con su propio cuerpo poniendo en peligro su propia vida. Otro libro muy representativo de su obra fue el titulado *La Rosa de los Vientos* y presentada en el Museo de Arte Moderno, imprimiendo con partes de su cuerpo pliegos grandes de papel, que conforman el *Libro Humano; Acción al mediodía* es otra de sus obras impresa en la Casa de Lago del Bosque de Chapultepec, en la que el hombre del libro sale derramando tinta sobre el papel blanco, y un tercer es el titulado *La Muerte de un impresor* en el Auditorio Nacional que dramatiza la pasión del oficio de imprimir y la persecución del oficinista hasta su ejecución.

Felipe Ehrenberg, es otro gran divulgador de la pequeña prensa. Funda *Polígono*, colectivo de arte en donde conoce a Richard Kriesche, durante su estancia de 1968 a 1974 en Inglaterra. Como consecuencia se instala en el condado de Avon y crean *Beau Gest-Libro*, llegando a publicar hasta 153 títulos artesanales (la colección completa fue adquirida por Victoria & Albert Museum de Londres). Otra de sus proezas incluso registrada en *Guinness*, fue haber impreso en un ferrocarril en marcha que iba de Londres a Edimburgo un libro memorial llamado *Edición del Centenario de Thomas Alva Edison*. Publicación que recoge opiniones y expresiones de 108 artistas mundiales que viajaban invitados al Festival de Música Experimental Ices, en 1972.

Después de esto es que Ehrenberg al regresar a México construye su primer mimeógrafo de madera, en el cual edita sus obras este ilustrador, impresor autor, formador editor de su propia obra. Y la lleva por todos los confines de México para enseñar los encantos de la pequeña prensa.



Figura 8

En 1977, Yani Pecanins junto con Gabriel Macotela fundan una editorial independiente denominada *COCINA EDICIONES*. Publicando alrededor de sesenta libros de artista, de edición limitada y con medios de impresión alternativos como son el mimeógrafo, la fotocopia, la tipografía, etcétera. Fig. 8.

Para luego en 1985 abrir una librería llamada *El Archivero* dedicada a promover, exhibir y vender libros de artista en la Ciudad de México y organizar exposiciones.

A partir de 1986 comienza el proyecto del Archivo del *El Archivero*, que consta en convocar a editores y artistas de México y el extranjero para formar una colección de libros de artista.

Hasta aquí nos damos cuenta de lo que un “otro libro” representa. Que éste es en sí mismo la inconformidad y rebasa ser sólo el soporte que contenga la escritura con el lápiz. Que desde la plancha libre hasta el mimeógrafo manual, cumple con el fenómeno de hollar sus plantas de papel. Y para unir sus partes y hallar solidez y presencia estética, se le añade algún material al doblado o enrollado lo cual le da su carácter de objeto.

En este apartado sobre el libro alternativo en México es muy importante no dejar pasar por alto el *Seminario-Taller de Producción del Libro Alternativo* creado e impartido por el Dr. Daniel Manzano Águila, dentro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, D. F.; que cuenta ya con su décima edición. Gracias a éste Seminario la producción de éste libro tan sui géneris, rebasa la sola práctica de hacer obra artística, para dar cabida a la investigación plástica desde en punto de vista práctico, pero también teórico.

Dentro de este seminario, el libro alternativo es considerado un género como cualquier otro dentro de las artes plásticas, como la pintura, la escultura, el grabado, etcétera. Y como tal tiene vertientes que son inagotables en todos los sentidos; en donde el creador no deja nunca de explorar todos los recursos a su alcance, y con ello la renovación continua de sí mismo.

2.2. Características y definiciones del libro alternativo

“Cuando un libro puede existir como forma autónoma que se integra en el espacio, empieza el arte nuevo de hacer libros. Entonces su autor comienza a integrar signos lingüísticos con otros que no lo son, creando una secuencia espacio-temporal”,⁴¹ cada página es diferente como un elemento individual que cumple una función determinada, la comunicación se establece en este espacio concreto que es la página.

“Siendo el libro un objeto palpable que ocupa un volumen en el espacio se considera una secuencia espacio-temporal autónoma. El “nuevo libro” tiene su espacio fuera de la subjetividad, a diferencia del arte viejo que supone que la

⁴¹ Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, México, El Archivero/Libros de Artista, 1988.

palabra impresa está contenida en un espacio ideal”,⁴² entonces en el nuevo libro el espacio es el elemento de comunicación que la modifica. Fig. 9

“El lenguaje cotidiano y el lenguaje del arte viejo de hacer libros son lenguajes intencionados y utili-

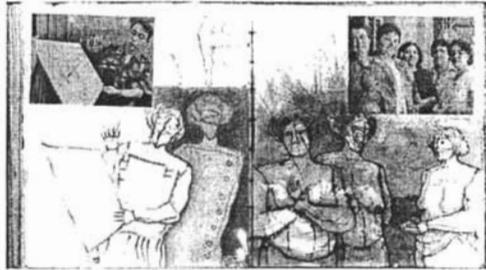


Figura 9

tarios que quieren transmitir imágenes mentales determinadas, con un fin específico, de transmitir sentimientos, ideas de sus autores”,⁴³ En cambio “el arte nuevo descarta el fin utilitario y busca su fin en sí mismo, buscando formas o series de formas que se desplieguen en secuencias espacio-temporales. Las palabras dentro de este nuevo libro no buscan transmitir imágenes mentales, sino formar junto con otros signos una secuencia espacio-temporal que identifiquemos como libro”,⁴⁴ aquí las palabras significan algo pero pierden toda su intencionalidad y como lenguaje no intencional se convierte en “lenguaje abstracto que no refiere la realidad concreta, por ejemplo la palabra rosa no se refiere a una rosa en la realidad sino a la palabra ‘rosa’ a secas, que forma parte de esa estructura secuencial llamada libro”.⁴⁵

Todo forma parte de una estructura, nada existe aisladamente, toda estructura es a la vez elemento de otra estructura.

Un libro está formado por varios elementos, y uno de ellos puede ser el texto, pero dentro de este nuevo arte, el texto no es necesariamente el elemento más importante. Las palabras son utilizadas sin importar lo que significan, sino que la palabra cumpla con una función determinada dentro de la estructura que es el libro. Para leer este libro es necesario conocerlo en cuanto a su estructura identificando los elementos que la componen, así como su función y significado. En cada nuevo libro la lectura es diferente y dentro de un solo libro la lectura puede ser lenta y después precipitarse abruptamente o viceversa. A menudo no se necesita leerlo completamente para entenderlo, basta con la lectura de solo una de sus “páginas” o partes, por no existir un orden preestablecido en para su lectura, podemos recorrerlo del final hacia el principio, y viceversa; de cualquier manera la lectura es comprensible y clara.

⁴² *Ibid.*, p. 9.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

“El arte nuevo apela a la facultad que tienen todos los hombres de entender y crear signos y sistemas de signos”.⁴⁶ La necesidad de creación del verdadero artista y su permanente búsqueda de soluciones lo impulsa a crear una y otra vez obras únicas e irrepetibles que ya valen por sí mismas sin necesidad de su autor, ocupando un lugar en el mundo, y que paradójicamente el que existe a través de ellas es el artista.

Lo alternativo surge para cada época. Crea perfiles espacios y conceptos del momento que al paso del tiempo se van institucionalizando y pasan a ser parte de la academia en algunos casos.

Lo alternativo, como su nombre lo dice es la alternativa que cada quien crea. Pudiendo ser alternativas parciales o totales, de contenido o únicamente formales, crean su propio tiempo de vida efímero o crear una obra de tiempo más permanente si así lo desea su autor. En esto no radica su efectividad.

Para ser alternativo no necesita estar ni mal hecho, ni sucio, ni “al aventón”. Estos términos recurrentemente son mal interpretados como alternativos, pero esto es erróneo.

Todos los campos del desarrollo humano tienen cabida en lo alternativo, pero no cualquiera puede acceder a ello.

Estos nuevos libros que podemos llamar *libros alternativos*, *otros libros* o *no libros* si lo deseamos. Abordan temas, políticos, sociales, eróticos, religiosos psicológicos, etcétera; con o sin texto si así se desea, y utilizando los materiales más diversos. Se vislumbran como la opción de transformar lo establecido y convencional, mostrándose como un campo irresistiblemente fértil que no conoce límites, para arrojar ideas sin reglas gramaticales, estructurales, onomatopéyicas, ni ortográficas. El libro alternativo es una producción artística concebida con forma de libro conformado por muchas partes que a la vez conforman un todo. Normalmente se trata de un trabajo seriado de imágenes e ideas que están íntimamente relacionadas entre sí. Es un sin fin de posibilidades dentro de una nueva propuesta de lectura de imágenes plásticas y visualización de textos.

No está sujeto a convencionalismos como el libro tradicional de origen occidental que se lee de izquierda a derecha y que va encuadernado por ese mismo lado para ser abierto por la derecha.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

Figura 10



El libro alternativo se vale de cualquier recurso pictórico, escultórico, poesía experimental, artes aplicadas, *performance*, *happening*, del mismo libro tradicional incluso, pero sólo para desmenuzarlo, transformarlo o reciclarlo; y el uso de recursos alternativos como el video, CD, multimedia. Logrando las más ricas combinaciones y dándole al libro un sentido lúdico, por sus atributos que incitan a tocarlo, olerlo, hojearlo, explorarlo, girarlo, sentirlo, etcétera. Fig. 10.

Dentro de los libros alternativos están los libros del artista, los libros-objeto, los libros híbridos y los libros transitables.

2.2.1. El libro de artista

Los libros de artista que se incluyen dentro de los libros alternativos; son libros hechos por los artistas como su nombre lo dice, en donde éste experimenta y vierte toda su capacidad creadora, para crear piezas de arte visual, únicas e irrepetibles alejándose de todo convencionalismo.

Algunos autores fijan la fecha aproximada de la aparición del libro de artista como tal, en los años sesenta cuando el alemán Dieter Rot encuadernó unas hojas sacadas de viñetas, álbumes de colorear y hojas del periódico *Dialy Mirror*. Sin embargo para Johanna Drucker, la historia viene de fines del siglo XIX, tal y lo menciono en los antecedentes históricos, de éste capítulo.

...Dieter Rot el artista del libro discutiblemente más significativamente imaginativo de la post guerra europea, empezó su obra con el libro en los años cincuenta éstos son dispersos puntos de actividad de algunos de los que llegaron a ser sin conexión entre ellos, mientras que otros entran como parte de la larga e imprecisa interrelacionada vanguardia de post guerra.

...Dieter Rot, arguably the most significantly imaginative post-war European book artist, began his work with the book in the 1950's. These are scattered points of activity some of which came into being without connections to each other, while others spun off as part of the large loosely interrelated post-war avant-garde.⁴⁷

⁴⁷ Johanna Drucker, *op. cit.*, p. 11.

Los años sesentas son los años de lo múltiple, en donde los grabados, pinturas y otros objetos; son reproducidos en grandes cantidades, debido a el descubrimiento de medios de reproducción mecánica muy económicos y de fácil circulación. Sin embargo:

...el desarrollo de los libros de artista no fue determinado por avances tecnológicos, pero éstos cambios permitieron un acceso más fácil a la producción, especialmente para proyectos basados en la fotografía, que han sido el caso más temprano en el siglo. En los años 70 se establecieron los más grandes centros para la producción de libros de artista. [...] En los sesentas entonces, el libro de artista llegó a su mayoría de edad.

...the development of artist's books was not determined by technological advances but these changes did permit easier access to production, especially for photographic based projects, than had been the case earlier in the century. In the 1970s major centers for the production of artists' books were established, [...] By the 1970s, then, the artist's books had come age".⁴⁸

Existen diferencias claras, entre los libros de artista que surgían y los libros ilustrados conocidos. En el libro ilustrado el grabador colaboraba con el escritor del texto para dar como resultado un libro de mucho valor con un empastado rebuscado digno de conservar y restaurar, que contenía estampas de edición limitada. En cambio el libro del artista es más modesto y concebido en su totalidad por el artista mismo, él es también el editor en muchos casos, y utiliza los medios de la imprenta industrial para reducir costos y difundir con mayor éxito su obra.

Otra diferencia entre el libro ilustrado y el del artista es que en el primero el escritor es el autor de la obra y el artista plástico sólo presta su trabajo pasando así a segundo plano.

En los libros de artista su autor entra a una continua búsqueda dentro de su propia memoria de imágenes visuales y con todo ese bagaje encuentra lo inesperado para realizar libros en donde sus páginas por así llamarlas son individualmente únicas entre sí y ocupan un lugar dentro de una estructura establecida por el mismo, pero con cierta autonomía. Fig. 11.

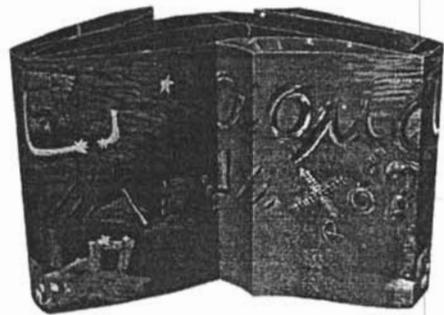


Figura 11

⁴⁸ *Ibidem.*

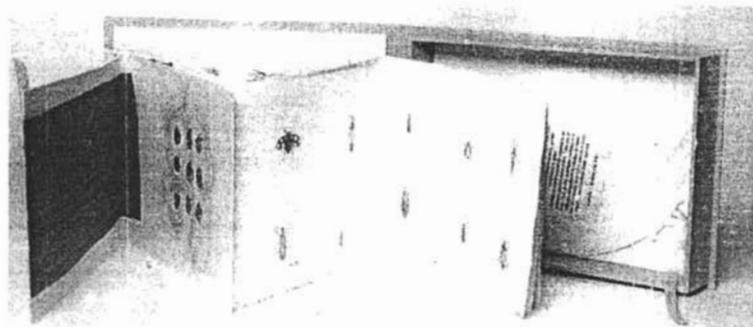


Figura 12

Aquellas imágenes que el artista recobró de su memoria las plasma en muy diferentes formas desde las más elaboradas y rebuscadas hasta hacer unos libros de artista muy sencillos. Pero en esto no estriba su valor, lo importante es que cada libro es distinto dentro de su especie, porque en él se registran las señas caprichosas de la fuerza que lo generan.

Vemos entonces que la inconformidad se expresa con toda claridad en los libros alternativos, por muy diferentes razones; desde la inconformidad por la precaria integración del texto con el libro mismo, hasta las trabas que ponen las galerías y otros espacios de difusión cultural en donde excluyen a los creadores, que al verse frustrados por no poder exponer ahí se valen de otros recursos para no desistir en su labor. Encontrando en cambio una gama amplísima de posibilidades dentro de la experimentación plástico-visual.

El libro de artista es en sí mismo una obra y no el medio de difusión de la obra. Esto significa que el libro ya no es el simple transmisor de un contenido: es en su forma de libro (que cada vez se parece menos a él) la expresión y el significado, una construcción totalmente realizada por el artista. Son obras cuya principal característica es la de experimentar, por medio de las diferentes técnicas del arte visual, utilizando la palabra o textos en algunos casos, pero lo descontextualiza de su origen lingüístico, para convertirlo en otra imagen visual más y así yuxtaponerla a otras. De igual manera se aleja de todo convencionalismo, para hacer una nueva propuesta de lectura de imágenes y visualización de textos. Fig. 12.

En estos libros, el artista busca y experimenta sin cesar, creando páginas que por lo general son elementos únicos que forman parte de un todo estructural; para lo cual no hay reglas establecidas, el espectador puede leerlo en el orden que lo prefiera de atrás hacia delante o si lo desea incluso, puede leer solo una de sus partes y no se estará perdiendo de nada en especial.

2.2.2. El libro-objeto

La definición del Libro-objeto, se remonta a los poemas-objeto que hicieron los surrealistas y a las encuadernaciones que hizo para sus amigos el artista Georges Hugnet a mediados de los años treinta y que llegaron a parecer eso; un libro con visos de objeto. Fig 13.

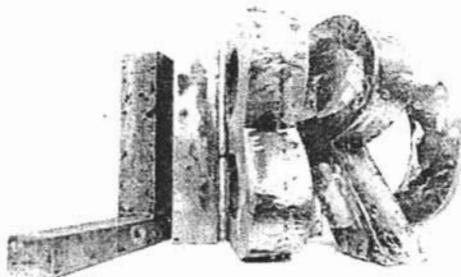


Figura 13

Los libros-objeto editados por *Soleil noir* o Sol Negro son resultado de la fusión que se da de un texto proporcionado por un escritor, y un artista aproximando así a este libro con el libro ilustrado, pero sin la carga nostálgica que lo envuelve, porque el libro-objeto no pretende ser un libro “bonito”, sino una experimentación en el lenguajes plásticos y los materiales de éste.

Existe una vertiente en la que los libros-objetos son la fusión que se da cuando un poeta provee de un texto impreso al artista visual, y este da vuelo a su imaginación experimentando con diferentes materiales en algunos casos modernos como; el acrílico, el poliuretano, el aluminio, el poliestireno, etcétera; y en otros de origen más natural como: la piel, la tela, plantas, papel, o materiales de desecho que lo relacionan por este uso de materiales, con el Arte Povera.

Existen otro tipo de libros-objeto que se ven desprendidos totalmente de la parte literaria y que tienen su origen en el arte pop, ejemplos de este son: *Quelques m est cm de sparadrap*, (*Algunos m y cm de esparadrapo*), de Erick Diezman (1963), y *Pense-Bête*, (*Piensa-animal*) de Marcel Broodthaers (1963-1964) provenientes de un libro impreso que se ven despojado de su contexto de libro para ser leído, por estar el primero envuelto en un lienzo y el segundo en una bola de tierra; envoltura que les da un carácter tridimensional y de gran plasticidad. En consecuencia el libro-objeto pierde la dimensión de libro en detrimento de su carácter informativo, para dar más importancia al objeto palpable. Su medio de comunicación es a través de la forma, estructura y textura. Por lo general son libros únicos o de edición muy limitada cuya narrativa es el libro mismo, y que le da prioridad a manifestaciones artísticas como la escultura, las artes aplicadas y la pintura antes de su función de comunicación; en sí mismo es una auténtica obra, no difusor de otra obra. En el libro-objeto la idea se hace palpable a base de despojos y síntesis; su encanto radica en los

materiales que lo conforman, y las muchas lecturas visuales que se pueden hacer sobre él.

A simple vista el libro-objeto es una “cosa”. Por su volumen y su materialidad; su lenguaje está más ligado a la forma que al lenguaje verbal. Éste “libro es autónomo, pieza única, distante y distinta. A veces manipulable, otras, inmóvil”⁴⁹ es un objeto coleccionable por su cualidad original. Es un libro que habla del mundo que le tocó vivir, es un libro que transmite un mensaje no para entender ni analizar, sino para utilizar y experimentar. Momento de deslumbramiento del autor, que entendido como un recinto mental es un don de pocos autores. “Un género sin crítica, sin ojos, sin calificativos, un libro-objeto contiene lo que cualquier obra: fugacidad.”⁵⁰

Una vez más Johanna Drucker tiene su propia opinión sobre la aparición del libro como objeto:

A finales de los setentas sin embargo, otra área relacionada con la actividad del libro, empezó a desarrollar un perfil altamente visible: el libro como objeto o el libro escultura. Su proliferación fue aparente en Estados Unidos tanto en Nueva York y California, como en Europa. Este desarrollo tiene muy pocos precedentes en la historia de las artes del siglo veinte como el libro de artista. Uno puede señalar varias obras de Duchamp [...] y las cajas de Joseph Cornell relación formal y conceptual con el libro escultura. En los años cincuenta, Dieter Rot [...] Una gran cantidad de obras de libros, que son más instalaciones y performance que objetos, formaron parte en los sesentas de Fluxus y otras investigaciones.

By the late 1970's, however, another area of book related activity began to develop a highly visible profile: book-like objects or book sculpture. Their proliferation was apparent in the US in both New York and California, and in Europe as well. This development has fewer precedents in the history of 20th century arts than does the artist's book. One can point to several works by Duchamp [...] and the boxes of Joseph Cornell have a formal and conceptual relation to the sculptural "book". In the Sesentas Dieter Rot [...] Large scale book works which are as much installation and performance as object were a part of 1960s Fluxus and other investigations.⁵¹

⁴⁹ Guillermo Daghero, www.betatest.ubp.edu.ar, 25/07/04, 3 pp.

⁵⁰ *Op. cit.* p. 3.

⁵¹ Johanna Drucker, *op. cit.* p. 12.

2.2.3. El libro híbrido

Los libros híbridos son una fusión, como su nombre lo dice, de las características de libros con diferentes naturalezas. Éste libro se encuentra entre el libro del artista, el libro ilustrado y el libro-objeto; donde de pronto des-

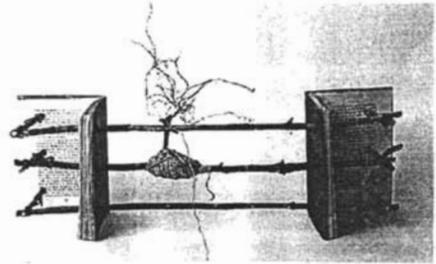


Figura 14

aparece la frontera entre uno y otro libro, aunque siempre se puede inclinar hacia las características de alguno en especial. Cómo en cualquier otro híbrido, alguno de los progenitores impone sus atributos personales al hijo. Fig. 14.

Los libros híbridos también son una rareza multiforme, que combina muy diferentes disciplinas artísticas, tanto de los medios plásticos más tradicionales, hasta los medios alternativos más vanguardistas en la era del ciber espacio y la computación. Así una vez más el libro lejos de sufrir el riesgo de desaparecer, impone otras maneras nuevas de lectura a través de lenguajes comunes, apropiándose y haciendo suyo el espacio temporal en el que le tocó existir.

La experiencia de hacer éstos libros híbridos pueden equivaler a un saber hacerlo todo, momentos en los que se condensa todo en su máxima plenitud.

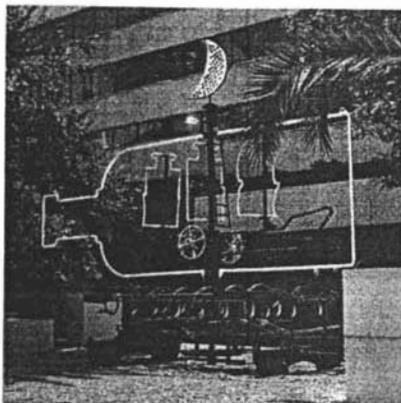
El libro de Kevin Osborn, *Repro Memento*, es un ejemplo de este tipo de libro, a simple vista parecería un libro de artista, por su secuencia de imágenes arquitectónicas, sin embargo, su formato trapecoide que permite ir desplegando las páginas de una encuadernación como de acordeón, le dan carácter de libro-objeto.

2.2.4 El libro transitable

Los libros transitables sobrepasan las dimensiones tradicionales del libro, invitan al espectador a formar parte activa de su ritmo, espacio y tiempo. El lector que se involucra con el libro transitable, no hace más que someterse a la secuencia "espacio temporal" marcada por el mismo libro. Este libro hace del lugar que ocupa, un espacio condicionante para el espectador.

Un ejemplo antiguo de éste tipo de libro podrían considerarse las catedrales góticas, por la forma en como transmiten ideas o mensajes, a través de su arquitectura, vitrales y piedras pintadas o labradas. Con este recurso cumplieron la finalidad específica de enseñar la doctrina religiosa, a todas las personas que las vieran ¿y que manera más efectiva que la de someter al espectador a su propio espacio y forma? En cuanto a ejemplos más modernos de estos libros

Figura 15



podríamos considerar las obras del Land Art, en las que los artista forman lecturas visuales con la naturaleza, las instalaciones en donde se entre mezclan elementos sonoros, plásticos y visuales que hacen al espectador interactuar con la obra, o incluso aquellas obras del artista Christo que con grandes edificios envueltos por inmensos lienzos, a las que también les otorga una secuencia. Fig. 15.

Johanna Drucker sitúa la proliferación del libro transitable, aunque ella no lo llama así, podemos ver que se trata de éste tipo de libro; en los años ochenta cuando dice:

...siguiendo ésta ola de obra escultórica, uno empieza a ver piezas de instalación que son ambiciosas en escala y complejidad física, de tamaño clóset a tamaño habitación, con video, computadoras, y ahora en este momento un aparato de realidad virtual. Muchos de éstos están hechos por artistas que previamente se han visto envueltos con los libros de artistas, o que usan libros como un aspecto integral de éstas instalaciones. Aquí estoy pensando en la edición congelada de Buzz Spector de Sigmund Freud. La computadora de Janet Zweig que lleva esculturas cinéticas, Kare Wirth y Robert Lawrence *How to Make an Antique*, Marshall Reese y Nora Ligorano *Bible Belt*.

...following this wave of sculptural work, one begins to see installation pieces which are ambitious in scale and physical complexity, closet size to room size, with video, computers, and any moment now a virtual reality apparatus. Many of these are made by artists who had previously been involved with artists' books, or who use books as an integral aspect of these installations. Here I am thinking of the Buzz Spector's frozen edition of Sigmund Freud's work, Janet Zweig's computer driven kinetic sculptures, Karen Wirth and Robert Lawrence's How to Make an Antique, Marshall Reese and Nora Ligorano's Bible Belt".⁵²

Sin embargo éstas siguen haciendo cuestiones sobre la identidad de un libro y sus funciones culturales, sociales poéticas o estéticas, extendiendo sus parámetros a otras fronteras más vanguardistas. Tal y como lo menciona la investigadora Johanna Drucker:

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Johanna Drucker, *op. cit.* p. 13.

La naturaleza del libro como una forma electrónica —ya sea en hipertexto, CD-Rom, o como un archivo infinito y continuamente mutante de memoria colectiva y espacio— está ya funcionando como una extensión de la forma del libro de artista. [...] Los libros de artista toman toda forma posible.

*The nature of the book as an electronic form —whether in hypertext, CD Rom, or as an infinite and continually mutating archive of collective memory and space— is already functioning as an extension of the artist's book form. [...] Artist's books take every possible form.*⁵³

En su texto Drucker, finaliza diciendo:

No hay un criterio específico para definir lo que es un libro de artista, pero hay muchos criterios para definir lo que no es, o qué forma parte o que lo distingue por sí mismo... Los libros de artista son un género único, en última instancia un género que es muy propio con sus propias formas y tradiciones, como ninguna otra forma de arte o actividad.

*There are no specific criteria for defining what an artist's book is, but there are many criteria for defining what it is not, or what it partakes of, or what it distinguishes itself from... Artist's books are a unique genre, ultimately a genre which is as much about itself, its own forms and traditions, as any other art form or activity.*⁵⁴

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

CONCLUSIONES

Para los seres humanos que tienen la necesidad de transmitir todo tipo de ideas, ya sea de tipo religiosas, sociales, emocionales, etcétera; el libro ha sido el transmisor ideal.

Ningún tipo de descubrimiento tecnológico; ni la computadora ni la televisión, ni la telefonía celular, etcétera, han podido desplazar la importancia que tiene el libro dentro de la comunicación. Muy al contrario el artista visual a incorporado éstas tecnologías a su quehacer artístico, planteando así una nueva forma del libro, en donde el es el controlador total tanto de su elaboración como de su contenido. Éstos libros que se presentan como autosuficientes trascienden convencionalismos básicos característicos de los libros que deben ser leídos de izquierda a derecha tener una encuadernación por el mismo lado izquierdo y contar con una portada y contraportada que contengan las hojas impresas.

Para los libros de los artistas que tienen una identidad propia y que ocupan un lugar definido dentro del espacio, no hay límites ni en los materiales de elaboración, ni el manejo de sus imágenes, palabras y colores, que de algunas manera se convierten en organismo plásticos que juegan a través de "páginas" en secuencias variables que el autor define. El espectador se involucra en una nueva experiencia de lectura, en donde puede utilizar todos sus sentidos, incluso se le "exige" tocar e interactuar, cosa que no ocurre con una pintura o una escultura.

El artista elude constantemente de manera natural a la norma tradicional y en el caso del libro no hay excepción. Esta búsqueda y exploración creativas a la que el artista dedica su vida no conoce límites, él está deseoso de producir libremente la forma de libro que quiera. Ni aún los historiadores del arte que siempre buscan fórmulas y definiciones han podido delimitar lo que el artista hace con sus libros.

Los libros de los artistas no son libros que tratan de arte, son obras de arte por sí mismos que hablan del tiempo en el que les tocó vivir.

CAPÍTULO 3 DESARROLLO DE LA PROPUESTA DE UN LIBRO HÍBRIDO

3. 1. Antecedentes formales de la propuesta de un libro-híbrido

En el capítulo anterior, quedó definido que un libro-objeto, es aquél en el que la tridimensionalidad del objeto se impone, ante la forma tradicional del libro y su finalidad primaria, que es la literaria. El objeto en cambio, alude a un volumen que ocupa un espacio y a un ordenamiento en partes, en tomos, o mejor dicho en secciones de un conjunto tridimensional. El libro-objeto consta de una edición muy limitada e incluso, si así se desea, puede tratarse de un ejemplar único. Su cualidad de objeto reemplaza la experiencia literaria del espectador al interactuar con otros tipos de libros que contienen textos o poemas por una experiencia más táctil y visual, resultado de la utilización de elementos gráficos, plásticos, escultóricos u otros, por parte de su autor.

Por otro lado, vemos que tanto el libro de artista como el libro-objeto son obras realizadas en su totalidad por el autor. Pero, en el caso del libro de artista se trata del producto de una serie de obras plásticas, fotográficas, gráficas, fotomecánicas e incluso literarias en las que el artista en algunas ocasiones invita a otros autores, a colaborar con él, y hace partícipe al espectador, para interactuar con la obra que le presenta, marcándole pautas de espacio y tiempo en poesía visual con imágenes visuales o sensoriales.

Un libro en el que estos dos tipos de libro se entrelazan para formar uno solo, dan origen a un libro-híbrido, ya que el híbrido es el resultado de la combinación de dos cosas con naturalezas muy diferentes, pero que dan como resultado una obra, cuyas características predominantes se inclinan hacia alguna de las dos o más partes que lo conforman.

Mi propuesta del libro alternativo es pues un híbrido, que por un lado tiene la forma volumétrica de un retablo religioso, como los que se realizaron desde la época colonial en nuestro país, y de los que se conoce su origen, desde el siglo X en Europa. Y por otro lado contiene obra gráfica con composiciones que describen la iconografía mariana derivada de la mujer, mencionada en el Apocalipsis de san Juan.

Figura 1



La verdadera acepción del vocablo retablo viene de su significación arquitectónica; *retro* (detrás) y *tabula* (mesa), o sea, que se trata de obras que ocupan la parte de atrás del altar principal en una iglesia católica. Por lo menos, ese es el lugar que ocuparon originariamente.

Los retablos plasmados en los altares de las iglesias cristianas narran episodios de la pasión de Cristo y de la vida de los santos, o transmiten las enseñanzas del culto católico, en una serie de pinturas, esculturas o relieves, que consta de una imagen central principal de la que fluyen, otras secundarias en jerarquía.

Al principio los retablos eran obras de orfebrería o de pintura portátiles, frontales o en forma de trípticos. Después predominaron los de característicos cuerpos arquitectónicos, con decoraciones en escultura y pintura.

Aunque de muy escasas proporciones, los retablos primitivos eran ricos en ornamentos, con preciosos metales repujados y vistosos trabajos artísticos de esmalte y relieve.

En el siglo XV, se fueron sustituyendo del todo los retablos portátiles por los fijos, comenzando así la verdadera época del retablo, en cuyo diseño toman parte los mejores pintores y escultores del periodo ojival y del plateresco. Fig. 1.

En la época gótica, siguen siendo bajitos y sencillos, conteniendo muy escasos elementos, pero de una exquisita elaboración enriquecida con metales preciosos, lo que desgraciadamente fue la causa de que no tengamos en la actualidad ejemplos vivos de éstos, quedando apenas algunos más rústicos de piedra, que no fueron presa de la rapacidad.

España es considerada la tierra clásica de los grandes retablos. Son verdaderos inmuebles que cubren todo el fondo del ábside de las catedrales, atrayendo las miradas de los fieles, por sus riquezas e instructivas escenas, restándole importancia al altar que generalmente ésta desnudo de ornamentación. Algunos extranjeros se escandalizan de los policromados retablos españoles y de sus estatuas, "calificándolo de lujo bárbaro, y desconociendo, sin duda que el colo-

rido da a una figura, cualquiera que ella sea, un aire más animado que el que tienen las esculturas clásicas”.¹

Este gusto por la policromía y los recubrimientos de oro y plata, se generalizó por toda España y sus colonias en América, durante el siglo XVI y posteriores. Los artistas hispanos cada vez buscaron con mayor énfasis el realismo en las imágenes, imitando el tejido de las telas y vistiendo a las esculturas con ropas, cabello, pestañas y barbas verdaderas.² Fig. 2



Figura 2

Mi propuesta del libro alternativo, consta de un retablo portátil de apenas 115 cm de altura por 88 cm de ancho; elaborado en madera, con aplicaciones de repujado en estaño y latón con cuentas de colores. Éste retablo, contiene otros retablos más pequeños en forma de trípticos, que guardan estampas realizadas en técnicas mixtas de huecograbado como: aguafuerte, aguatina o barniz blando. Y como mencioné anteriormente, el tema principal son las vírgenes que a mi parecer, ejemplifican mejor, a las vírgenes que por su iconografía, se derivan de la mujer, denominada por san Juan en su Apocalipsis como “Mujer Apocalíptica”.

Son incontables las advocaciones marianas conocidas, habiendo una por casi cada comunidad de la Iglesia católica, por lo cual sería imposible abarcar ésta iconografía en su totalidad. Es por esto que para acotar el tema, represento sólo a algunas de aquellas advocaciones que podríamos denominar como “Virgen Apocalíptica”.

He elegido la técnica del huecograbado, porque como lo menciono en el primer capítulo de este trabajo; el grabado fue la técnica que facilitó en gran medida la importación de los modelos iconográficos a América, debido a su fácil transportación, y porque era la mejor forma de reproducción, de las obras

¹ *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe*, vol. 50, España, 1958, p. 1368.

² *Ibid.*, p. 1369.



Figura 3

pictóricas, escultóricas o arquitectónicas, de los grandes maestros europeos. Fig. 3.

Los primeros grabados que hubo en México, según lo narra Bernal Díaz del Castillo, los trajo Hernán Cortés para ponerlos en los *teocallis* de las ciudades que conquistaba y se trataba de imágenes de la Virgen con el Niño en brazos.

Otros grabados traídos durante el Virreinato fueron copiados en los libros y pinturas al óleo; mientras que otros inspiraban los frescos que adornaban los monasterios de los frailes.

Se dice que para 1786, la Academia de San Carlos contaba con un acervo de dos mil estampas, con la técnica del buril.

Con la introducción de la imprenta en México se originó el grabado en madera, que en ese entonces se producía sobre bloques de madera de boj, peral o cerezo, en los cuales siguiendo el sentido de la veta se dibujaba la imagen con un pincel o una pluma de ave. Una vez terminada la estampa y cuando formaba parte de un libro, ésta “se imprimía junto con el texto de la obra, por medio de una prensa tipográfica”.³

Pero no sólo para ilustrar libros se utilizó el grabado en México. Eran tan afectos los conquistadores y primeros pobladores españoles al juego de cartas, que los naipes fueron los primeros objetos de mayor consumo, aun desde las mismas batallas de la Conquista.

“El vicio del juego tomó tales dimensiones que, por Cédula de 12 de febrero de 1538, se prohibió la introducción de naipes en las Indias”⁴ pero la pasión de los españoles por el juego pudo aún más, y a pesar de esta prohibición, se siguieron fabricando naipes toscamente grabados sobre madera, tanto por españoles como por indios. La distribución y fabricación clandestina, se hacía tanto en la capital como fuera de ella.

³ Manuel Romero de Terreros, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México, Artemexicano, 1880, p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

Los grabados que se hicieron en la Nueva España se pueden agrupar en: Frontis, Estampas religiosas, Retratos, Escudos de armas, Planos y Vistas, Funerales, Alegorías y Varios.

En el decenio de 1570 se esbozó un nuevo tipo de arte que cambió la imagen colonial de orden monástico hasta entonces conocida, por un arte denominado manierista, auspiciado por los dos pilares del catolicismo barroco en México: la Compañía de Jesús y el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición.

Los arquitectos Claudio de Arciniega, Francisco Becerra y Juan de Alcántara, los artistas flamencos (el pintor Simón Pereyns que llegó en 1566, el escultor Adrián Suster y el grabador Samuel Stradanus) y el sevillano Andrés de Concha (establecido a partir de 1568 en la Nueva España) animaron un medio en pleno auge que puso su talento al servicio de la iglesia y la incipiente sociedad colonial.⁵ Fig. 4.

Poco más adelante entre 1580 y 1603, llegó una segunda oleada de pintores manieristas, encabezados por Alonso Vázquez y Baltasar de Echave Orio, éste último considerado como el fundador de la escuela mexicana de pintura por su talento altamente prolífico. Esas dos primeras generaciones de pintores manieristas se formaron en Europa y cada vez más frecuentemente en España, de donde trajeron su estilo y experiencia, difundiendo el manierismo italiano y sevillano, mientras que el México de los misioneros se replegaba y adoptaba los estilos de las corrientes europeas.

Éstos grandes artistas tenían detrás todo un pueblo de discípulos entre artesanos españoles, indios y mestizos. Al mismo tiempo de que los clientes entre los que se encontraban la corte, la Iglesia, los cabildos, la Universidad, la Inquisición, las cofradías, y los particulares ricos, competían y rivalizaban férreamente entre ellos con pedidos que demostraran su poder, prestigio o influencia social públicamente.



Figura 4

⁵ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 116.

“La producción de los pintores de México favorece mayoritariamente la imagen religiosa y, con excepción de algunos retratos y de las telas efímeras de los arcos de triunfo que se levantan en ocasión de una fiesta, conforma lo que algunos llamaron el mundo asfixiante de las representaciones religiosas”.⁶



Figura 5

Los grabados de tema religioso que destacaron fueron algunos de imágenes de santos como la plancha de Tripartito de Gerson *Nuestra Señora imponiendo la casulla a San Ildefonso*, considerada de la misma calidad que las ejecutadas en Europa. A diferencia de otras, como la *Psalmodia Cristiana* hecha en 1583, características por su tiesura e ingenua expresión, que era la norma en los grabados del primer siglo de dominación española.

El grabado en madera con mayor relevancia ejecutado en México por el año de 1572, fue el realizado por Juan Ortiz llamado *Virgen del Rosario*, cuya cuarteta que puso al pie de la xilografía, fue la causante de que se culpara de hereje al mismo autor e incluso a su impresor Pedro Ocharte, dando esto origen al proceso inquisitorial en contra de los dos. Fig. 5.

El grabado más antiguo conocido, de la *Virgen de Guadalupe*, es en madera y estaba en la portada de la *Imagen de la Virgen María*, de Miguel Sánchez impreso por la Viuda de Bernardo Calderón, 1648. Pero éste se dice que en nada se parece a su original: detrás de la Virgen, se ve el águila de dos cabezas, de la casa de Austria y la cara y las llaves pontificias y, a sus pies, un nopal sobre la media luna, entre dos ángeles orantes. Era un pequeño grabado ejecutado burdamente, desaventajado ante otro más cercano al original, portada de Huei Tlamahuicolitca, de Luis Lasso de la Vega, realizado por Juan Ruiz en 1649, grabado que circuló exitosamente como estampa, con el encabezado de “Nuestra Señora de Guadalupe de México” y al pie, la concesión de indulgencias del Arzobispo.⁷

⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁷ Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 11.

De hecho el decenio de 1640 fue particularmente fasto para el culto a la imagen mariana, y no sólo porque en 1648 la Virgen de Guadalupe recibiera los honores de la impresión del libro, si no porque en el curso de ese decenio, la imagen de los Remedios fue transportada dos veces a la capital, para luchar contra la peste y la sequía, aquel recorrido agotador y monótono realizado por una causa de vida o muerte, explica el surgimiento y avance de la imagen religiosa y del milagro en el siglo XVII novohispano.

Infinidad de estampas religiosas y muchos escudos de armas, se reprodujeron incesantemente, pues todo lo que se publicaba en esa época iba acompañado por un grabado en madera con estos temas casi hasta bien entrado el siglo XIX. Con esta proliferación se puede decir que no hubo santo o advocación mariana que no tuviera una extensa representación gráfica durante la época virreinal. Aunque desafortunadamente casi todos los grabados fueron obras anónimas.

El grabado sobre láminas de cobre se ejecutaba en la Nueva España desde fines del siglo XVI, aunque “su verdadero florecimiento, fue hasta el siglo XVII debido principalmente a la iniciativa de varios extranjeros como Samuel Stradanus, de Amberes”;⁸ quién ejecutó portadas de libros y retratos al estilo del Renacimiento. El primer escudo de armas grabado fue el del arzobispo Manso y Zúñiga, en 1632.

Se considera que el grabado en México nunca alcanzó el nivel europeo, pero siempre fueron propuestas interesantes de un arte en ocasiones bárbaro, en otras primitivo, pero con algunas excepciones de excelencia, como los realizados por autores de fines del XVIII, como: Gil, Fabregat y Suría.

El que podemos llamar el origen de la estampería, se da a mediados del siglo XVIII, cuando una de las imprentas importantes; “la de la calle de San Bernardo, produjo gran cantidad de aquellas láminas anónimas, siempre toscas y en ocasiones grandes y apaisadas. Entre los temas que se trataron fueron la de Los Apóstoles o Las Estaciones de la Pasión”,⁹ además de otras imágenes, las de mayor devoción en México, y que se vendían a precios módicos para que la gente de escasos recursos pudieran obtenerlas para adornar sus casas. Fig. 6.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 14.



Figura 5

Durante el coloniaje se echó mano de grabados europeos, españoles, flamencos, italianos, y alemanes, para ilustrar obras impresas en México. Lo que ejerció influencia en artistas locales como Francisco Eduardo de Tresguerras, quien los imita en repetidas ocasiones, por ejemplo la *Virgen de Guadalupe* de Catalina Klauber de Augsburgo a fines del siglo XVIII.

Al iniciar la guerra de Independencia, el arte del grabado en México sufre una sensible decaída. Entonces los grabados en cobre son sustituidos por grabados en madera para, más tarde, con el estruendo de la guerra se afectarían las artes gráficas en general.

Con este recuento histórico quiero hacer notar la importancia del grabado para la reproducción y propagación de la imagen mariana desde su llegada a las Indias; para luego infiltrarse en esta cultura, que emerge del mestizaje. Y con ello explicar, el porqué elegí la técnica del huecograbado y el formato tridimensional, en un retablo frontal, para la realización de mi investigación plástica e iconográfica de la Virgen, en un libro-híbrido.

3.1.1. Propuesta y concepto del libro híbrido

Este libro se puede denominar libro-híbrido, como ya mencioné, por sus cualidades tridimensionales y porque cada una de las partes que lo componen, son objetos (retablos) que existen independientes unos de otros, y todos juntos a la vez, componen uno más grande con imágenes dispuestas jerárquicamente. Al centro del retablo-contenedor, que desde ahora llamaré retablo mayor para hacer una adecuada distinción; tenemos el tríptico más importante en tamaño y jerarquía; porque se trata de tres grabados montados en un retablo de madera, que ilustran a la Mujer Apocalíptica; misma de la que se desprenden iconográficamente, otros cuatro trípticos de menor tamaño, que representan algunas advocaciones marianas relacionadas con ésta Apocalíptica.

Partiendo del retablo central de la mujer apocalíptica, se encuentra en la parte superior izquierda un tríptico en forma de retablo con imágenes que representan a la Virgen Tota Pulchra (toda hermosa), a su lado derecho vemos las imágenes de igual modo en forma de retablo, de la Virgen de Guadalupe; a su vez en la parte inferior derecha de éste “retablo mayor” está colocado un tríptico de la Virgen de la Esperanza, y a su lado izquierdo se encuentra la que representa a la Inmaculada Concepción de María. Fig. 7.

Por tratarse de un libro con cualidades de objeto, con aplicaciones en relieve por un lado, y por otro conformado por elementos gráficos como el huecograbado. Estoy hablando de un ejemplar único, difícil de reproducir en serie. Cuyo formato principal supone un retablo frontal portátil, hecho de madera, con aplicaciones de repujado en estaño y latón, con algunas piedras de colores.

El lector puede interactuar con éste libro-híbrido, moviendo, poniendo y quitando algunas de las partes que lo componen; incluso los huecograbados también son fácilmente removibles y se puede colocar en primer lugar la imagen de su preferencia. Permitiendo con esto al espectador, tener una experiencia visual-táctil, anteponiendo el objeto a la literatura.

Por el tema mariano de sus estampas, estamos hablando de un lenguaje religioso-visual cuya iconografía tiene significados con un lenguaje muy propio. Un tema que funge como un pretexto más en el arte, para manifestarse en forma color y espacio. Y para, con mis propios recursos formales, hacer una propuesta personal dentro de un libro-híbrido. Fig. 8

El tratamiento de las imágenes de este libro es formalmente muy descriptivo, se puede decir que literal y llano. Esto se debe a mi deliberada intención de darle ese toque didáctico, que tienen las obras artísticas que tratan de religión.

Para citar un ejemplo está la estampa central del tríptico que realicé de la Virgen Tota Pulchra,



Figura 7



Figura 8



Figura 9

la cual representa una imagen descriptiva de la Virgen con cualidades de mujer apocalíptica, cuyo listón o filacteria, sostenido por ángeles, anuncia su nombre, tal como aparecían en las obras plásticas durante los siglos que duró la Colonia.

En esta obra conservé una composición estática cuyo punto de interés está en el centro, sin embargo es en las dos estampas laterales del tríptico donde se suscitan las cosas, y en donde los diferentes símbolos que representan la pureza virginal integran una composición con marcada verticalidad en forma ascendente. Esta composición evoca las realizadas por El Bosco, aquel pintor neerlandés del siglo XV cuya obra interpretaba expresivamente la narrativa bíblica y quien utilizó en repetidas ocasiones el recurso del retablo en forma de tríptico. Fig. 9.

Por otro lado en el tríptico que representa a la Inmaculada Concepción, me permite composiciones más móviles, pero siempre conservando el carácter descriptivo de la anécdota que representa. En este caso son el eje de la composición, los ángeles que en medio de destellos rescatan a la mujer apocalíptica luchando contra el Demonio. Fig. 10.

Uno de los principales objetivos de este proyecto es analizar como las imágenes marianas conocidas, por el amplio mundo católico, trascendieron en el espacio y en el tiempo. Y como a través de culturas en épocas diferentes, los modelos iconográficos sólo se modificaron en forma, más nunca profundamente en su concepto; y si acaso fuera así, fue tan sólo de un modo superficial, para adaptarse a los nuevos medios de expresión o a los lenguajes plástico-visuales que fueran surgiendo con las nuevas tecnologías de cada época, manteniendo siempre su esencia primaria, que era la de adoctrinar para luego ser objeto de culto.



Figura 10

Estoy hablando, por poner un ejemplo, de los grabados granadinos del siglo XVI, que ilustran a una Inmaculada Concepción rodeada de todas sus mariologías, y que no son más que símbolos que representan la pureza virginal de María. La gente de su época, podía reconocer en esa advocación de la Virgen, a la Inmaculada Concepción si temor a equivocarse.

Sin embargo, tiempo después, el pintor Esteban Murillo, representó esa pureza virginal, poniendo a una Virgen casi niña, para ella sobre una luna creciente y rodeada por toda la corte celestial. Durante mucho tiempo ha quedado definida esta imagen, como la más actual y representativa de la Inmaculada Concepción.

Mi propuesta al hacer un libro-alternativo con este tema es sólo ajustar dentro de esta manifestación artística visual considerada por algunos autores como Johanna Drucker, como la quintaesencia de la forma de arte del siglo XX. Modelos iconográficos preestablecidas sustraídos de su contexto, que comúnmente vemos en lugares religiosos, y que persiguen un fin concreto como el de transmitir el culto y adoctrinar.

Si partimos de la idea de que lo alternativo es como su nombre lo dice la alternativa que cada quien crea, para decir las cosas, alternativas, parciales o totales, de concepto, de forma, o ambas a la vez. Entonces en este mi caso como autora plástica mi propuesta alternativa, es más de concepto que de forma.

3. 2. Técnicas y materiales

El aguafuerte es una de las técnicas del huecograbado sobre zinc que he utilizado para la realización de mis imágenes, también ésta técnica ha sido de las más comunes y utilizadas por otros artistas como Alberto Durero, que realizaron estampas con temas marianos.

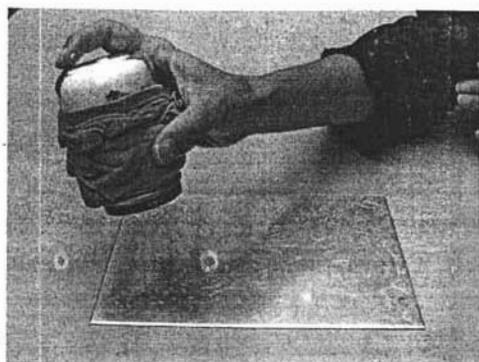
Se caracteriza porque a través de tramados y la yuxtaposición de planos asurados con líneas firmes, se puede obtener una amplia gama de grises, dando un efecto como de plumilla. Fig. 11.

Antes de trazar la imagen en la plancha se debe poner una base uniforme de barniz aplicada con una muñeca de cuero. Éste barniz deberá estar compuesta con cera de abeja vir-



Figura 11

Figura 12



gen, betún de Judea en polvo y damar en polvo, en el caso del barniz duro. En cuanto al barniz líquido para aguafuerte; al betún de Judea se le agrega aguarrás, y éste podrá ser aplicado con una brocha.

Otra técnica utilizada en mis estampas, es el aguainta. Ésta nos da un efecto como si

trabajáramos con tinta china, y como su nombre lo dice, es a través de pequeños planos en diferentes tonos de grises, que obtenemos una impresión hecha a base de aguadas.

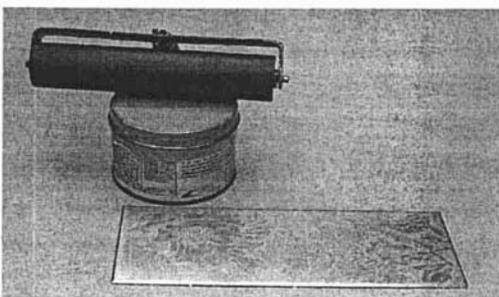
De igual manera que para el aguafuerte, antes de la aplicación del barniz, la plancha deberá estar bien pulida y desengrasada previamente a la aplicación de la capa de resina colofonia en polvo que se aplicará uniformemente sobre la placa, ya sea metiéndola a una caja de resina o rociándola de forma manual con un salero de resina. Fig. 12.

Para que se adhiera la resina colofonia en polvo a la plancha, se calienta por la parte de abajo hasta conseguir que se funda y pierda su opacidad. Luego se retira del calor y se deja enfriar la placa para a continuación bloquear con goma laca los biseles e ir pasando el boceto poco a poco seguido de bloqueos con goma laca e introducciones por tiempos al ácido nítrico, obtener los diferentes grises.

Por último, el efecto suave y como de haber trabajado con lápiz, lo obtengo con la técnica del barniz blando. En algunas ocasiones este procedimiento se confunde con un dibujo hecho con crayola e incluso con la litografía.

El barniz blando se compone de barniz duro y cebo o grasa animal, éste último puede reemplazarse por vaselina sólida o grasa de eje de automóvil.

Figura 13



Su aplicación es con un rodillo sobre una placa previamente calentada, y se pueden dar diferentes texturas con diversos objetos como: encajes, telas, hojas, etcétera, presionados sobre el barniz, para después dar un baño de ácido suave. Fig. 13.

Cuatro de los huecograbados han sido elaborados sobre placas de zinc, con medidas de 20 x 15 cm para la imagen central de los trípticos, y ocho placas de 20 x 7.5 cm para cada una de las dos imágenes laterales.

El tríptico que va al centro del retablo-contenedor es el más importante jerárquicamente, por lo cual ocupa un lugar preponderante, tanto físicamente como en el contenido formal de su estampa. Está fue elaborada en una placa de 30 x 20 cm y tiene dos grabados laterales de 30 x 10 cm cada uno.

Materiales utilizados

Placas de zinc	Punta de acero
Barniz aguafuerte	Barniz blando
Goma laca	Resina colofonia
Rodillo de 25 centímetros	Bruñidor
Tinta tipográfica negra	Tórculo
Papel de 230 gramos	Tiras de madera
Triplay	Latón
Estaño	Piedras de colores
Pintura dorada	Milagritos
Calcomanías	Listones rojos
Barnices y Pátinas para repujado	Bisagras
Tornillos y clavos	Acuarelas
Tinta china	

3. 3 Procedimiento de investigación (realización)

Inicialmente realicé una investigación teórica para, por un lado, empaparme históricamente de las técnicas empleadas para la divulgación del culto a la imagen mariana, y, por otro lado, saber cómo se fue dando la evolución formal de esta imagen a través del tiempo, y cuáles fueron las razones por las que la iconografía de la Virgen se fue modificando hasta irse definiendo en tales o cuales advocaciones, con características específicas para facilitar su identificación.

Una vez que obtuve toda la información requerida me quedó claro desde qué punto de vista formal abordaría mi obra gráfica, cual sería su contenido y que técnica plástica sería la más idónea para emplear.



Figura 14

cía de las iglesias, dentro de las que se ponen pequeñas esculturas de los santos. Fig. 14.

Pero al concebir mi modelo en la realidad, me pude dar cuenta de que eran necesarias algunas modificaciones, sobre todo en la forma del retablo-contenedor Fig. 15; pues yo requería más bien de un formato en el que se pudieran apreciar al mismo tiempo todos los retablos en su conjunto y con esto, darle continuidad a la lectura visual del libro.

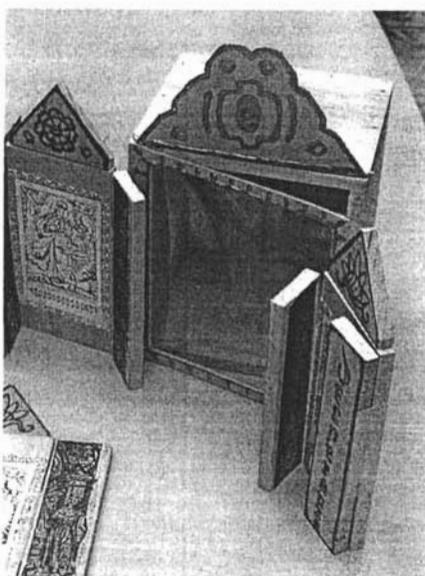


Figura 15

El mayor conocimiento del tema y familiarizarme con él, también me permitió concebir el formato tanto del contenedor, como de cada una de las partes formales que integran este libro-híbrido.

Comencé haciendo una maqueta en madera, que constó de cinco pequeños retablos en forma de tríptico con un copepe triangular en la tabla del centro, y que tenían pegadas cada uno tres estampas para sumar en total 15. Para guardar estos "retablos", hice una caja-contenedor también de madera y con una puerta transparente que apenas dejaba ver su interior. Era como aquellos nichos alcan-

Para lo cual me apegué más aún a la forma tradicional de los retablos de las iglesias en los cuales podemos ver diferentes escenas de un hecho o una narración, todo mostrado al mismo tiempo en secuencias preestablecidas por su autor a través de imágenes plásticas, grabados, relieves o esculturas e, incluso, combinaciones de una o más de éstas técnicas.

En cuanto a las imágenes, que finalmente se trasladaron a la placa y que se transformaron en los huecograbados, para más tarde formar los trípticos de los retablos. Inicé haciendo varios bocetos a

Figura 16



Figura 17



Figura 18



lápiz, sobre tipos representativos de la iconografía mariana, en particular de las vírgenes derivadas de la Mujer Apocalíptica. Para después hacer una selección de ellos, lo cual me permitió, cumplir mejor con el proceso creativo de mi libro-híbrido. Fig. 16, Fig. 17 y Fig. 18.

Una vez hecha la selección de mis bocetos, calenté en la parrilla la primera placa para trabajarla y apliqué con un rodillo de 25 cm, de manera uniforme el barniz blando. Barnicé las placas de zinc previamente pulidas con brasso y biseladas.

Una vez fría la placa tracé con un papel carbón el dibujo a un papel Manila por la parte satinada, y coloqué el papel sobre la placa barnizada por la parte rugosa para que al dibujar sobre el papel Manila, toda la textura de éste se trasladara a la placa. Al terminar mi dibujo retiré el papel y bloqueé con goma laca los biseles de la placa, para poder introducirla en un baño de ácido suave por tres minutos.

Posteriormente, apliqué con una brocha el barniz líquido para aguafuerte, mismo que al secar, me permitió trasladar el dibujo con papel calca blanco. Esto con el objetivo de reforzar los trazos del grabado en barniz blando que ya había hecho.

Al terminar de hacer mi dibujo con la punta de acero, bloqueé con *masking tape* los biseles e introduje la placa al ácido fuerte el cual era el resultado de una mezcla del 25% de ácido nítrico por 75% de agua, y después de sumergirlo por dos tiempos diferidos; el primero de diez minutos y el segundo de cinco minutos, realicé las correspondientes pruebas de estado. Cuando consideré que la línea ya estaba bien definida con el aguafuerte, di por terminado el proceso de grabado y continué con la siguiente parte del trabajo, que fue darle acentos

Figura 19



de color a las imágenes que hicieran alusión a las estampas novohispanas las cuales eran coloreadas a mano. Para ello utilicé acuarelas iluminando algunos detalles de cada huecograbado, los que me parecían importantes de resaltar compositivamente. Cuando vi el resultado final todavía acentué más con tinta china algunas líneas del grabado original, las que sentí que requería de fuerza. Fig. 19.

Para la impresión general de las imágenes utilicé tinta negra, a pesar de que en un principio me planteé la posibilidad de utilizar color sepia, para darle un toque anti-

guo. Sin embargo después de algunas reflexiones descarté esta posibilidad porque el negro me pareció más *ad hoc* con las estampas coloniales, de hecho no he visto ninguna impresa en otro color que no sea el negro, y por el contrario si acaso cuentan con algún color, éste está aplicado de manera manual, lo cual también le da ese toque antiguo, y riqueza plástica sin la intervención de procedimientos mecánicos.

En el caso de las aguatinas, no me pareció siempre necesario aplicar el color, porque los tonos de gris y el claroscuro de las aguadas me resolvieron los problemas de luz y sombra. Pero en este caso agregué un elemento ajeno a el grabado, como fueron las calcomanías de alas y la pintura dorada.

Para realizar las técnicas mixtas de aguafuerte con aguatinas, primero trabajé los huecograbados con dos baños de ácido al aguafuerte, previos a la aguatinas. Después de que consideré que las calidades de línea ya tenían el carácter que yo deseaba; rocié la placa con resina colofonia de manera continua, aplicada con un salero, hasta que quedó una capa uniforme y la puse a derretir en el calor de la parrilla para que se adhiriera a la placa y una vez enfriada ésta, poder bloquear con goma laca los bisel y comenzar a atacar por lapsos de segundos con el ácido fuerte. De ésta manera obtuve los diferentes grises que demandó mi composición, sin llegar del todo al negro.

La selección del papel fue otro problema. Al principio me inclinaba por uno beige que le diera un toque antiguo a la obra, pero al ver el resultado de la estampa coloreada, me pareció que el papel blanco era el más adecuado para sa-

carle partido a la luz del color. Por lo tanto, el liberón antiguo también salió descartado y me quede con un liberón blanco con un gramaje de 230 para que éste fuera más flexible, a la hora de montarlo en los esquineros dentro de los retablos, y que no se quebrara al colocarlo o al sacarlo, de tal manera se conservaría una lectura visual continua y fluida; además de conservar ese carácter lúdico que le he pretendido dar a mi libro desde el principio, con la opción de la movilidad y cambio de todas las partes que lo conforman. Fig. 20. De esta forma, marco un



Figura 20

ritmo pausado pero continuo, en la secuencia espacio-temporal, de mi libro en la que pretendo involucrar al espectador dando pautas de lectura, visuales y táctiles incesantes.

Siguiendo con el procedimiento de elaboración de mi libro-híbrido. Simultáneamente a la realización de las 15 estampas; comencé a elaborar los retablos en forma de tríptico y el retablo-contenedor. Éstos fueron realizados con madera de triplay de 3 mm de espesor y con tiras de madera de 4 cm de ancho.

Una vez armados los cinco retablos con sus dos puertas para resguardar las estampas marianas, éstos fueron entintados de color nogal, tanto los retablos interiores como el retablo-contenedor.

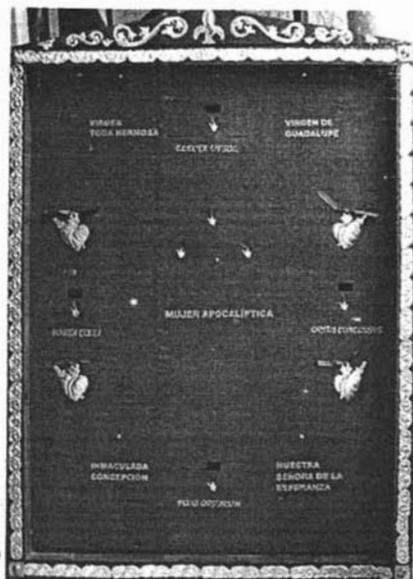
Después de que secó el sellador, aplicado para proteger la tinta y darle vida a éste libro-híbrido, le puse aplicaciones de repujado que hice con hojas de estaño en el caso de los plateados y con latón en el caso de los dorados. Fig. 21.

El retablo contenedor tiene un marco de madera que está adornado con un relieve en repujado plateado y en cada una de las cuatro esquinas tiene un cuadrado de latón coronado con una piedra de color. Esto es para hacer alusión a los retablos de la época colonial,



Figura 21

Figura 22



en los que se utilizaron muchísimos elementos decorativos, de una forma exagerada, como: piedras preciosas, relieves en hoja de oro, de plata, laqueados con concha nácar, talavera, esmaltes, mosaicos, etcétera. Fig. 22.

El estofado era de las técnicas de las artes decorativas más utilizadas durante el Barroco; ésta consistía en estucar la pieza, ya sea escultórica o arquitectónica, para después dorarla, bruñirla, y aplicar sobre ese dorado la pintura, que después se rayaría con habilidad y así dejar al descubierto los puntos deseados del dorado, para un buen efecto del dibujo.

Después de decorar el marco del “retablo mayor”, decoré el copete de éste con unas guías de repujado color plateado, y al centro coloqué una flor de lis dorada con una piedra en medio; ya que la flor de lis representa simbólicamente la pureza de la Virgen y es por eso que este elemento decorativo, es común en muchas composiciones de pictóricas y escultóricas famosas. Fig. 23.

Una vez terminado el retablo-contenedor, continué decorando los retablos trípticos del interior, que contendrían las imágenes. Para ellos hice unos copetes

Figura 23



triangulares que irían montados en el rectángulo de en medio y que con unos pernos podrían desmontarse y colocarse en el retablo-contenedor como parte de la decoración general cuando no estuvieran en uso, ya que éstos copetes también tienen un repujado dorado, en forma de corona con una piedra en medio, para hacer alusión a la Virgen como reina del cielo.

Dentro del retablo, y para sostener las estampas coloqué unos esquineros de estaño que elaboré en repujado con un rosetón en medio, pintado con betún de Judea; gracias a la flexibilidad del estaño, se pueden mon-

tar y desmontar con facilidad los grabados, sin temor a que se quiebre el papel, además de que esto también permite poner uno o varios grabados en un mismo lugar. Fig. 24.

En la parte de arriba y abajo de las puertas, puse unas cenefas decorativas hechas de repujado en estaño, con unos toques de pintura dorada, porque éste recurso decorativo era empleado regularmente en muchas obras impresas. También utilicé estas cenefas, porque quise integrar visualmente todo el conjunto del libro, cuando estuvieran cerrados los retablos.



Figura 24

Por último, para cerrar las puertas coloqué un listón rojo delgado, en cada hoja de la puerta, sujetos por rosetones de estaño, como para evocar a los separadores de los libros antiguos que, por lo general, son listones de color rojo o azul. Los míos son rojos porque quise que tuvieran una relación compositiva, con los listones de los milagritos en forma de corazón que cuelgan en el retablo contenedor.

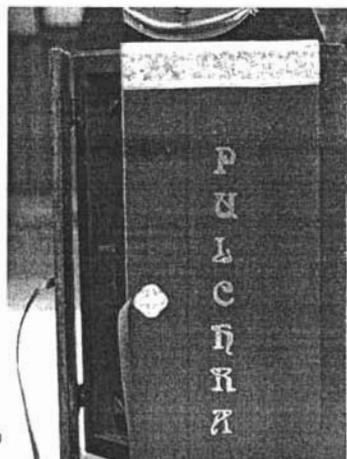
A propósito de estos milagros en forma de corazón, que están hechos de repujado en latón y miden 7 cm aproximadamente, son también una reminiscencia del arte religioso, ya que no existe retablo alguno, ni imagen religiosa, sin su respectiva figura votiva. Ésta puede ser de cualquier forma que evoque el objeto del favor recibido, por parte del santo, Virgen, Cristo o cualquier imagen digna de veneración.

Para terminar con la descripción y análisis formal de este libro-híbrido, hablaré del porqué me pareció importante, incorporar tipografía tanto en las puertas de los retablos trípticos, como en el fondo del retablo-contenedor.

Y es que en la Nueva España, se utilizaron como modelos iconográficos los grabados importados de Europa, que ilustraban textos en forma de cenefas, letras capitulares, viñetas, etcétera. Éstos “libros-fuente” pertenecían a los primeros años de la imprenta y no correspondían a ningún momento en particular, los había “desde los incunables del siglo XV hasta las últimas ediciones de mediados del siglo XVI, creando éstos modelos una especie de confusión temporal”.¹⁰

¹⁰ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, 3 vols., p. 203.

Figura 25



Tanto formas tipográficas góticas como renacentistas, eran utilizadas y combinadas indiscriminadamente, en los libros que ocupaban las bibliotecas, de los frailes de la Nueva España. Pero también estos modelos tipográficos de decoración que ilustraba los libros, fueron utilizados “como fuentes para la pintura, la escultura y la arquitectura. Una portada fantasiosa de un libro puede tener su contraparte pétreo en una monumental portada de iglesia”.¹¹

En el caso de la tipografía para las puertas, utilicé letras llamadas Arnold BT, ya que este tipo de letra me pareció que iba muy *ad hoc* con

los nombres en latín de las vírgenes apocalípticas. Fig. 25.

En cuanto a la tipografía del contenedor, los nombres en español están escritos en Arial Black, debido a su fácil lectura y para evocar un poco lo que sucedía con los libros-fuentes, en los que convivían tipos de letras muy diferentes entre sí. Para distinguir los nombres en

Figura 26



latín que simbolizan las mariologías de las vírgenes, con el resto de los letreros en el retablo-contenedor tuve que utilizar un tercer tipo de letra: la monotype cursiva.

En los dos primeros tipos de letra el color es dorado, como en variadas ocasiones ocurre con los libros encuadernados finamente en piel u otros materiales, y que tienen grabado un poco en bajo relieve el nombre del libro y el de su autor; para el tercer caso, el de las tipologías marianas, utilicé plateado. Fig. 26.

Si se desea realizar una lectura visual de este libro-híbrido en forma de retablo es necesario colocar todas sus partes en el lugar que les corresponde. Sin embargo, dejo al espectador la libre opción de interactuar con él como mejor

¹¹ *Ibidem.*

le plazca, para lo que recomiendo desprender y montar sus partes; además de echar un vistazo por debajo de cada elemento que lo compone. Fig. 27.

Finalmente, este pretende ser un libro-lúdico tanto en su forma como en su contenido.

El texto escrito de esta tesis también tiene una relación con mi propuesta del libro-alternativo. Su portada está cubierta con repujado en estaño y algunos toques dorados de repujado en latón, al frente se cierra una puerta de madera de dos alas sujetas con dos listones rojos, que al abrirlas tienen en su interior la fotografía de una pintura de la Virgen con la cara y manos de mi madre, cuyo autor es Francisco Zenteno Bujaldar, mi padre.



Figura 27

CONCLUSIONES

Todos los seres humanos necesitamos poner en imágenes nuestras creencias, ya sean, políticas, religiosas, culturales, sociales, o de cualquier tipo. También por medio de la observación de una imagen, podemos experimentar sensaciones, sentimientos e incluso alcanzar estados alterados de la conciencia.

Por ser considerado el sentido de la vista como el mejor conductor de estados anímicos en el ser humano, la imagen a jugado un papel muy importante en la difusión de dogmas y adoctrinamientos.

Son los artistas visuales, aunque no siempre se les llamó así, quienes desde los primeros tiempos de la humanidad, han cumplido la tarea de traducir en imagen visual las ideas de sus contemporáneos. Pintores, escultores, grabadores, arquitectos, etcétera, son quienes reflejan con sus obras el tiempo que les tocó vivir, dejando testimonio de éste para las generaciones futuras. Es el caso de las pinturas de las catacumbas en Roma, que pintaron los primeros cristianos y que fue el punto de partida en mi investigación iconográfica sobre la imagen mariana.

Fue a través del estudio de la biografía de la imagen de la Virgen; como supe que la divulgación del culto hacia alguna imagen en particular, y su universalización, se da cuando los fieles se llevan hasta sus lugares de origen, réplicas de las pinturas o esculturas que visitan en peregrinación hasta sus santuarios. Pero el mayor propagador de la devoción hacia una imagen determinada, es sin duda el rumor de la imagen que obra milagros.

Es de este modo como se dispó mi duda, sobre la manera como trascienden en el tiempo y el lugar los modelos iconográficos, para definirse como estereotipos de imágenes de tal o cual advocación con características muy bien definidas y sus propios atributos.

El análisis iconográfico que llevé a cabo mediante la realización de una serie de huecograbados integrados a un libro-híbrido; también me dio la oportunidad de incorporar un tema religioso muy añejo, plagado de dogmas, elaborado en una técnica gráfica tradicional como lo es el huecograbado, con el libro de artista. Aquella manifestación artística ampliamente utilizada por muchos grupos experimentales e independientes dentro de la vanguardia del siglo XX.

Este nuevo movimiento en el arte, que recobra tanta importancia como cualquiera otra de las corrientes artísticas alternativas, desarrolla una historia

aparte dentro del arte; con sus propios, practicantes, críticos, innovadores y visionarios.

Mi propuesta del libro-alternativo no puede encajonarse estrictamente en ningún sentido, porque como su nombre lo dice, lo alternativo es la alternativa que como artista se crea, pudiendo ser de tipo formal, de contenido o ambas. Es la obra que ha sido creada con un tiempo de vida efímero o como una obra de tiempo permanente, sin que en esto radique su efectividad, sino en la propuesta misma que refleja el tiempo que le tocó vivir.

Éste es el primer intento que hago pretendiendo incorporar en un libro-híbrido mi propio bagaje cultural, mi apartado dentro de la memoria colectiva y un análisis iconográfico, lo cual, podría ser solo el pretexto para la creación misma.

Pero es solo el principio, ya que en lo personal me parece importante seguir mi quehacer plástico a través de este medio que es el libro alternativo en cualquiera de sus modalidades; libro-objeto, libro-híbrido, libro de artista e incluso libro-transitable, y desarrollar en él cualquier tema, el cual es lo de menos, pues la finalidad está en el libro mismo, como sucede con cualquiera de las expresiones artísticas.

A partir del desarrollo de éste trabajo de tesis, pude darme cuenta de que esta vertiente dentro de las artes visuales es inagotable y queda mucho por explorar, ya que en éstos nuevos libros, tiene cabida cualquier tipo de expresión visual, sonora, literaria o táctil. Lo cuál, incita una y otra vez a la creación.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Capítulo 1

- 1 *Pez con crátera y panes*. Catacumba de San Calixto, Roma.
- 2 *Balam, la Virgen y el Niño*. Catacumba de Santa Priscila, Roma.
- 3 *Virgen con el Niño*, Catacumbas, Priscila, Roma.
- 4 *Virgen entronizada con Niño*, siglo XIII, Galería Nacional de Arte, Washington, (Escuela Bizantina).
- 5 *Virgen con Niño*, S. V. Roma.
- 6 *La Madonna Area Cæli*, maestro de Trebon, 1385, arte gótico bohemio, temple 92.5 x 69 cm
- 7 *Cristo en Majestad*, Misal de San Daniel S.II, París, Biblioteca Nacional.
- 8 *Segunda venida de Cristo*, Miniatura de un manuscrito, comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana, Monasterio de Sto. Domingo de Silos, en España.
- 9 *Virgen de la Victoria*, Andrea Mantenga, 1495- 1496, tela 280 x 160 París, Museo de Louvre.
- 10 *Sin título*, Anónimo, Museo Histórico de Acapulco, 1775.
- 11 *Virgen del Apocalipsis*, madera estofada policromada, siglo XVIII, Col. Adams, Filadelfia, EUA.
- 12 *La Virgen y el Niño*, Giotto, 1320, Washington, Galería Nacional de Arte.
- 13 *Virgen de las Rocas*, Leonardo da Vinci.
- 14 *Santa Ana la Virgen y el Niño*, Leonardo da Vinci, París, Museo de Louvre.
- 15 *La Virgen de los Gitanos*, Tiziano, Museo de Viena.
- 16 *Madonna im Grünen*, *Virgen del Prado*, Rafael, Museo de Viena.
- 17 *Tempi Madonna*, Rafael, 1505, Antigua Pinacoteca de Munich, madera óleo 0.77 x 0.52 m.
- 18 *Virgen del Jilguero*, Rafael, 1483-1520, 1506, óleo sobre madera, 1.06 x 0.75 m.
- 19 *Madonna del Gran Duque*, Rafael, Palacio Pitti, Florencia.
- 20 *La Virgen y el Niño con Mono*, Durero Alberto, 1498, grabado Museo Nacional Nuremberg, Alemania.
- 21 *La Virgen del Mono*, Francisco de Zurbarán, inspirado en un grabado de Durero.
- 22 *Inmaculada*, copia del grabado de la Virgen de Gregorio Fernández, Convento de Corpus Christi, grabado en metal.

- 23 *Virgen de Ocotlán*, autor anónimo, grabado en cobre, Puebla.
- 24 *Virgen del Rosario*, grabado.
- 25 *Virgen de Guadalupe*, Agüera, 1791, grabado en cobre.
- 26 *La Mujer Investida*, Apocalipsis de San Juan, Alberto Durero, 1498.
- 27 *El árbol de Jessé de Canterbury*, 115, Biblia Lambeth, miniado románico.
- 28 *Inmaculada Concepción*, Murillo, Museo del Prado.
- 29 *Tota Pulchra*, Juan Correa, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.
- 30 *Inmaculada*, Echave Íbia.
- 31 *Purísima*, Juan Correa, M. R. Guadalupe, Zacatecas, óleo sobre tela siglo XVIII.
- 32 *Virgen de Guadalupe*, Juan Correa, Texcalyacac, Estado de México.

Todas las imágenes de este capítulo fueron proporcionadas por el archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Capítulo 2

- 1 Pergamino egipcio.
- 2 Escritura china.
- 3 *La caja verde*, Marcel Duchamp.
- 4 *Llibre porta*, Bartolomé Ferrando, 1989, 50 x 29 x 25 cm.
- 5 *Libro objeto*, Miguel Ángel Blanco.
- 6 *Embalada para un loco*, Víctor F. Sita, Vórtice, Argentina, 2003, 24 x 42 x 5 cm.
- 7 Caja de viaje, 23 objetos originales de artistas argentinos, Vórtice, Argentina, 2002, 50 x 50 x 4 cm.
- 8 *Sin título*, Yani Pecanins.
- 9 *El libro de: Por eso soy feliz*, Álvaro Santiago, 2003.
- 10 *Performance en la galería Labirynt 2*, Lublin, Polonia, 1990.
- 11 Proporcionada por el X Seminario-Taller del libro Alternativo.
- 12 Proporcionada por el X Seminario-taller del Libro Alternativo.
- 13 *Llibre objecte*, Bartolomé Ferrando, 1989, 80x 37x 37 cm.
- 14 *Resistencia o entendimiento*, Pat Binde, libro objeto con materiales naturales, 1992.
- 15 *Absolut*, Paul Birbil.

Capítulo 3

- 1 *Retablo mayor dedicado al crucifijo en el santuario de Mapetec* (Mapethé), Cardonal, Hidalgo, México, Javier Hinojosa.
- 2 *Retablo de San Diego de Alcalá*, anónimo mexicano, siglo XVI (finales) talla en madera policromada, óleo sobre tela, algodón y cestería, 250 x 200 cm, Cuauhtinchán, Puebla.
- 3 *La Virgen y el Niño*, Ortuño, huecograbado, siglo XVII.
- 4 *Exvoto a la Virgen*, Samuel Satradanus, huecograbado.
- 5 *Virgen del Rosario*, Juan Ortiz grabador, Pedro Ocharte impresor, xilografía, 1571.
- 6 *Virgen de Guadalupe*, huecograbado, Baltasar Troncoso, 1743.
- 7 *Libro híbrido*.
- 8 Libro híbrido vista general.
- 9 Virgen Tota Pulchra
- 10 Inmaculada Concepción
- 11 Materiales para aguafuerte.
- 12 Aplicación de aguatinta.
- 13 Materiales para barniz blando.
- 14 Maqueta del libro-híbrido.
- 15 Acercamiento de maqueta.
- 16 Boceto del tríptico de la Inmaculada Concepción
- 17 Primer boceto de la Virgen Apocalíptica.
- 18 Boceto del tríptico de la Virgen de la Esperanza.
- 19 Estampa coloreada.
- 20 Montado del papel en esquineros.
- 21 Retablo tríptico.
- 22 Retablo contenedor.
- 23 Repujado en latón.
- 24 Esquinero.
- 25 Puerta del retablo tríptico con tipografía.
- 26 Tipografía.
- 27 Libro terminado.

De la fotografía núm. 7 a la núm. 27 son de Gerardo Vázquez Miranda.

BIBLIOGRAFÍA

- Brading David, *La Virgen de Guadalupe*, Taurus, México, 2002, 645 pp.
- Carrión, Ulises, *El arte nuevo de hacer libros*, México, El Archivero, Libros de Artista, 1988.
- Coleman, Catherine, *El Libro de Artista en España. Catálogo de la exposición Libros de Artista*, España, 1982, 49 pp.
- Dawson, John, *Guía completa de grabado e impresión: técnicas y materiales*, H. Blume Ediciones, 1982, 192 pp.
- De Florencia, Francisco y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, México, Conaculta, 1995, 375 pp.
- Enciclopedia Universal Ilustrada-Europeo Americana*, 69 vols., España, Espasa-Calpe Editores, 1958, 1738 pp.
- Fenollosa, Ernest y Ezra Pound, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, México, UAM, 1980, 59 pp. (Molinos de viento).
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes*, España, Cátedra, 1992, 496 pp.
- González Moreno, Joaquín, *Iconografía guadalupana*, México, Jus, 1959, 257 pp.
- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 221 pp.
- Hernández Díaz, José, *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los siglos de oro*, España, Fundación Universitaria Española, 1986, 38 pp. (Serie Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, 9).
- Kartofel, Graciela y Manuel Marín, *Ediciones De y En Arres Visuales*, México, UNAM, 1992, 103 pp., (Biblioteca del Editor).

- López Chuhurra, Osvaldo, *Estética de los elementos plásticos*, España, Labor, 1970, 155 pp. (Nueva Colección Labor).
- Luzán, Julia, “Libros objeto de deseo”, *El País Semanal*, España, 11 de enero de 2004, semanal, 25-26 pp.
- Male, Emiñe, *El arte religioso del siglo XII al XVII*. 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 231 pp. (Breviarios núm. 1862).
- Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, 3vols., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, 332 pp.
- Miranda Godínez, Francisco, *Dos cultos fundantes: Los Remedios y Guadalupe*, México, El Colegio de Michoacán, 2001, 559 pp.
- Moreno Garrido, Antonio, *Iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino del siglo XVII*, España, Fundación Universitaria Española, 1986, 25 pp. (Serie Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, 7).
- Morriña Rodríguez, Óscar, *Fundamentos de la forma*, Cuba, Pueblo y Educación, 1989, 106 pp.
- Munari, Bruno, *Cómo nacen los objetos*, España, Gustavo Gilli, 1981, 385 pp.
- O’Gorman, Edmundo, *Destierro de sombras*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1986, 301 pp. (Serie Historia Novohispana, 36).
- Orozco, Luis Enrique, *Iconografía mariana de la arquidiócesis de Guadalajara*, México, 1977, 477 pp.
- Parra Luis Ángel, *El libro de artista*, Colombia, Ediciones de Arte Dos Gráfico 9a. Feria Internacional del Libro, 1994, 49 pp.
- Quenot, Michel, *El icono*, España, Desclée de Brouwer, 1990, 216 pp. (Colección Breve).
- Renán, Raúl, *Los otros libros*, México, UNAM, 1988, 95 pp. (Biblioteca del Editor).

- Revilla, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, 2a. ed., España, Cátedra, 1995, 437 pp.
- Romero de Terreros, Manuel, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México, Artemexicano, 1880, 575 pp.
- Rosenthal, Anne, *Libros únicos. Catálogo de la exposición Libros de Artista*. España, 1982, 49 pp.
- Sánchez Pérez, José Augusto, *El culto mariano en España*, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, 482 pp.
- Tannenbaum, Bárbara, *El medio es sólo una parte, pero una importantísima, del mensaje. Catálogo de la exposición Libros de Artista*, España, 1982, 49 pp.
- Tanizaki, Junichiro, *El elogio de la sombra*, 9a. ed., España, Siruela, 1999, 95 pp.
- Trens, Manuel, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*, 2 vols., España, Plus-Ultra, 1946, 434 pp.
- Wilson, Martha, *La página como espacio. Catálogo de la exposición Libros de Artista*, España, 1982, 49 pp.

Fuentes electrónicas

- Antón José Emilio, *Historia del proyecto Vórtice*, www.vorticeargentina.com.ar, 16/07/04, 4 pp.
- Daghero Guillermo, *Tres Puntos, Suspensivos. Sobre el libro-objeto*, www.betatest.ubp.edu.ar, 25/07/04, 3 pp.
- Drucker Johanna, *The Artist's Book as Idea and Form*, www.granarybooks.com/boos/drucker2/drucker2.html, 24/07/2004, 17 pp.