



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Estudios Superiores
ACATLÁN

LENGUAJE VISUAL, FACTOR DECISIVO EN LA FORMACIÓN DE
LA IDENTIDAD NOVOHISPANA: UN ANÁLISIS SEMIÓTICO
DESDE EL DISEÑO GRÁFICO.
DISEÑO DIDÁCTICO DE UN MARATÓN

TESIS

Que para obtener el título de
Licenciada en Diseño Gráfico

Presenta
Norma Leonor Ortíz Galindo

Asesora: Lic. María Teresa Lechuga Trejo

Octubre 2009



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.

AGRADECIMIENTOS

A MI MADRE,

Porque has sido un apoyo fundamental en mi vida. Tú sabes que gran parte de esta tesis, y de esta carrera, no sería hoy realidad si no hubieras estado detrás de mi apoyándome. Gracias por impulsarme a seguir mis sueños a pesar de las dificultades, pues es a causa de ello que cada vez más lo que quiero o lo que hago, van en la misma dirección. En estos años has sido una excelente madre, eso es algo que también te agradezco.

A MI PADRE,

Tú has sido una figura esencial en la formación de mi carácter. Quizá sin saberlo, me has enseñado a dar siempre lo mejor de mí, y con ello, me has inducido a buscar la excelencia en todo momento. Muchas personas me dicen que soy muy tenaz; indudablemente, eso te lo debo a ti.

A MI HERMANO,

Porque con tu apoyo, y a veces incluso con tus regaños, he podido reencontrarme con aquello que impulsa mi vida. Gracias porque esta nueva etapa de mi existencia, en donde la historia y la pintura desempeñan un papel central, es posible porque tú no me has permitido renunciar a mí misma en aras de complacer a los demás. Gracias por tu enorme empatía y por enseñarme, con el ejemplo, que “what matters is not the years in your life, but the life in your years.”

A MIS ABUELOS,

Por estar siempre al pendiente de mis logros y mis fracasos en estos veinticinco años. Gracias abuela porque para mí, a pesar de tu educación y tus circunstancias, has sido un ejemplo de inteligencia, valor e independencia. Por otro lado, gracias abuelo por permitirme ocupar tu casa para hacer tareas que no podía realizar en la mía, por apoyarme en la creación de algunos proyectos de esta carrera (pues nunca olvidaré tu ayuda para los famosos *alhajeros de madera*) y sobretodo, te agradezco por el interés que siempre has mostrado ante todo lo que hago.

A LA FAMILIA GALINDO CHÁVEZ,

Porque todos, directa o indirectamente, y algunos incluso sin saberlo, han contribuido al logro de esta tesis.

A MIS SINODALES,

Gracias por todas sus observaciones, pues con ellas no sólo enriquecí el contenido de esta investigación, sino que además valoré los alcances de la misma.

AL VOLUNTARIADO DEL MUSEO ANTIGUO COLEGIO
DE SAN ILDEFONSO (ACSI)

Porque mi colaboración en este espacio fue absolutamente enriquecedora. Es indudable que mi estancia en el ACSI llenó mi vida de grandes satisfacciones. Gracias en especial a Jonatán Chávez y a todas las personas que brindaron la capacitación para la exposición de “Revelaciones,” ya que lo aprendido aquí no sólo inspiró esta tesis, sino que definió el rumbo de mi vida actual.

y en especial...

A MI ASESORA, TERE,

Gracias por permitirme conocer a la maravillosa persona que eres. Gracias por todos tus consejos, todo tu apoyo y toda tu guía en los últimos dos años. Te agradezco también porque, cuando lo necesité, siempre estuviste dispuesta a ayudarme y escucharme. Gracias por sobrepasar lo académico y dejarme conocer un poco a la Tere persona. A este momento te aprecio y te respeto como maestra, pero te aprecio y te respeto mucho más como ser humano.

¡Muchas, muchas gracias! (Después de todo creo que no pude haber tenido una mejor asesora).

Only once have I been made mute. It was when
someone asked me, "Who are you?"

Sand and foam
Kahlil Gibran

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	V
---------------------	----------

I. LENGUAJE VISUAL

1.1. ¿Qué es el lenguaje?	1
1.2. El lenguaje visual	2
1.2.1. Importancia del análisis del lenguaje visual	3
1.2.2. Lenguaje visual y realidad nacional	4
1.3. ¿Qué entendemos por imagen?	6
1.3.1. Tipos de imágenes	6
1.3.2. Alfabetidad visual	8
1.4. La semiótica de la imagen	9
1.4.1. Signo	9
1.5. El diseño gráfico: encargado de la configuración y análisis del lenguaje visual	11
1.5.1. Definición de Diseño Gráfico	11
1.5.2. Elementos básicos del Diseño	13
1.5.2.1. Figura	13
1.5.2.2. Fondo	13
1.5.2.3. Forma	14
1.5.2.4. Textura	14
1.5.2.5. Color	14
1.5.2.5.1. Tipos de colores	15
1.5.2.5.2. Contrastes de color	15
1.5.2.5.3. Psicología del color	16
1.5.3. Los discursos del diseño	19
1.5.4. Breve reseña de la historia del Diseño Gráfico: reflejo de la identidad nacional	20

II. IDENTIDAD NACIONAL: EL CASO MEXICANO

2.1. ¿Qué es la identidad de un pueblo?	27
2.2. El concepto de identidad de la sociedad novohispana	29
2.3. La idea de nacionalismo tras la época colonial	32
2.4. Elementos que conforman la identidad de un pueblo. Estudio inserto en las características de la Nueva España	33
2.4.1. El lenguaje: el español como reflejo del pensamiento del hombre virreinal	33
2.4.2. La religión católica: centro de la sociedad colonial	37
2.4.2.1. El guadalupanismo	41
2.4.2.2. El sincretismo religioso de los pueblos indígenas	42
2.4.3. El entorno geográfico	44
2.4.3.1. Las regiones de la Nueva España	45
2.4.3.2. Los recursos naturales	47
2.4.3.3. La fauna	48
2.4.4. La población novohispana	49
2.4.4.1. Las castas	50
2.4.4.2. Los estamentos	52
2.4.4.3. Un intento de identidad americana: el criollismo	53
2.5. El lenguaje visual. Instrumento que presenta la identidad de la sociedad colonial	54
2.5.1. Composición	55
2.5.2. Color	57
2.5.3. Forma	60
2.5.4. Los discursos del diseño	61

III. EL DISEÑO GRÁFICO Y LA SEMIÓTICA DE LA IMAGEN NOVOHISPANA

3.1. Aportación del análisis semiótico al Diseño Gráfico	67
3.2. Modelo de análisis del lenguaje visual desde la semiótica de la imagen. Propuesta de María Acaso	68
3.2.1. Modelo de análisis de María Acaso	69
3.3. La pintura barroca y la difusión de la identidad nacional. Análisis semiótico	71
3.3.1. Explicación sobre el análisis semiótico	71
3.3.2. Análisis semiótico. Las representaciones de Cristo	72
3.3.3. La iconografía mariana	79
3.3.4. Retratos de arcángeles	87
3.3.5. Imágenes de santos	95
3.3.6. El retrato novohispano	104
3.3.6.1. Hombres excepcionales	105
3.3.6.2. Monjas coronadas	108
3.3.7. Los cuadros de castas	111
3.4. Sociedades icónicas	115

IV. MATERIAL DIDÁCTICO. ¿QUIÉNES SOMOS? maratón

4.1. Importancia del Material Didáctico en la educación	121
4.1.1. ¿Qué es el Material Didáctico?	121
4.1.2. Tipos de Material Didáctico	122
4.2. El juego como herramienta didáctica	123
4.2.1. El juego en el niño	124
4.2.1.1. Tipos de juego	126
4.2.3. El juego en el adulto	127
4.3. Los métodos del Diseño Gráfico. El caso de Jorge Frascara	128
4.4. Propuesta gráfica ¿QUIÉNES SOMOS? maratón	129
4.4.1. Tablero	129
4.4.1.1. Primeras propuestas	129
4.4.1.2. Bocetos finos	132
4.4.1.3. Diseño final	137
4.4.1.4. Dummy	139
4.4.1.4.1. Red	140
4.4.1.4.2. Justificación del uso del color	141
4.4.1.4.3. Justificación de la tipografía	141
4.4.2. Tarjetas	142
4.4.2.1. Primeras propuestas	142
4.4.2.2. Bocetos finos	144
4.4.2.3. Diseño final	156
4.4.2.4. Dummies	158
4.4.2.4.1. Red	166
4.4.2.4.2. Retícula	167
4.4.2.4.3. Justificación del uso del color	167
4.4.2.4.4. Justificación de la tipografía	168

CONCLUSIÓN	171
-------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	175
---------------------	-----

ÍNDICE DE IMÁGENES	179
---------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas el tema de la identidad ha sido motivo de análisis de gran número de profesionales, los cuales han enfocado sus esfuerzos a entender qué es la identidad y qué supone una carencia de ésta. Con certeza, puedo afirmar que la preocupación por esta temática es resultado de la era global, en donde la apertura, no sólo económica sino sobretodo cultural, ha generado en las sociedades actuales un sentimiento de incertidumbre sobre quiénes somos y hacia dónde vamos.

Regularmente, en tiempos de crisis el ser humano ha tendido a buscar en el pasado una explicación a las condiciones del tiempo presente. En el siglo XXI, y a pesar de los múltiples intentos de construcción, aun no se percibe una idea generalizada de lo que significa la identidad nacional para el pueblo mexicano. De este modo, si uno estudia qué denota este concepto entre diversos sectores sociales, fácilmente podrá uno ver que todos ellos tienen una idea distinta de lo que implica ser mexicano. Por esta razón, el objetivo de esta investigación es entender cómo se percibía el concepto de identidad nacional entre los habitantes de la Nueva España. Para ello, se ha partido de la idea de que es en esta etapa en la que se formaron las características que mejor explican a la sociedad mexicana de nuestros días.

La tarea de encontrar la identidad nacional de la población novohispana la estudiaré desde el contexto del lenguaje visual. Como diseñadora gráfica, creo que la imagen visual tuvo una importancia mayúscula en este período. Si leemos un poco sobre las características del virreinato novohispano, veremos que la comunicación gráfica estaba presente en todas las actividades que realizaban las personas. Por esta razón, es probable que el lenguaje visual debió ser un factor decisivo en la formación de esta identidad nacional.

Para comprender el funcionamiento del lenguaje visual en la época virreinal, es necesario primero entender qué es lenguaje visual. Es por esto que el estudio de dicho concepto se analiza en el primer capítulo de esta tesis. En él se investiga qué es el lenguaje, la imagen y los componentes de la misma. Posteriormente, se muestra un estudio de los elementos básicos del Diseño Gráfico, disciplina encargada de la configuración de mensajes vi-

suales. Al final de este capítulo se hace una breve reseña de diversas etapas históricas en distintas regiones del mundo, en donde se ejemplifica cómo es que mediante la comunicación gráfica, es posible distinguir ciertos rasgos de la identidad nacional de estos pueblos.

El segundo capítulo de esta investigación se enfoca al desarrollo del tema de la identidad nacional en la sociedad novohispana. En este apartado se indaga sobre el concepto de *identidad* y de *nacional*. A partir de estas definiciones, se presenta un estudio detallado de cuatro elementos alrededor de los cuales gira la idea de identidad. En la última parte de este capítulo, se explica cómo estas cuatro características fueron proyectadas en la pintura novohispana, claro ejemplo de lenguaje visual de la Nueva España.

A lo largo del tercer capítulo, y considerando lo dicho en el segundo, se desarrolla un análisis semiótico de diez cuadros barrocos novohispanos. Con esto se intenta mostrar al lector cómo observar e interpretar los mensajes gráficos. Para el logro de este objetivo he hecho uso de la propuesta metodológica de María Acaso. En ella, se puede observar un énfasis en dos aspectos fundamentales para la comprensión del lenguaje visual: la imagen y el contexto. De esta forma, aunque dicha metodología pone principal atención en el contenido gráfico de los mensajes, no deja de lado el contexto cultural e histórico en el cual surgen estas obras; permitiendo así, un análisis semiótico más completo. Con lo obtenido de este análisis, en la sección titulada, *Sociedad Icónicas* (que es la última de este capítulo), se reflexiona sobre lo que realmente puede entenderse a través de estas obras, examinando si verdaderamente estas pinturas muestran la identidad nacional de la sociedad novohispana.

Con base en lo trabajado en los tres primeros capítulos, y sobre todo usando la información obtenida del análisis semiótico, el cuarto capítulo se ha destinado al diseño de un material didáctico que condense todos los conocimientos adquiridos hasta este momento. Para el desarrollo de dicho diseño se hicieron uso de las dos primeras etapas de la metodología de Jorge Frascara (análisis y síntesis), dejando fuera la etapa de ejecución (misma que conllevaba un testeo a largo plazo, el cual sólo podrá hacerse a futuro). De este modo, y dada la flexibilidad de la propuesta metodológica de Frascara, fue posible conjuntar en un solo producto gráfico, los conocimientos del Diseño Gráfico y la Historia.

Más allá del desarrollo metodológico propio del cuarto capítulo, con esta última parte de la investigación se pretende que tanto el lector de esta tesis, como el usuario del maratón, generen una opinión crítica y personal a la problemática planteada en esta investigación. Adicionalmente, se busca que los adultos a los que está destinado este juego obtengan un momento de esparcimiento, mientras comprenden, cómo era esta sociedad novohispana.

LENGUAJE VISUAL,
FACTOR DECISIVO EN LA FORMACIÓN
DE LA IDENTIDAD NOVOHISPANA.
UN ANÁLISIS SEMIÓTICO
DESDE EL DISEÑO GRÁFICO.

LENGUAJE VISUAL

1

—*

1.1. ¿QUÉ ES EL LENGUAJE?

L desarrollo del lenguaje está íntimamente ligado al de la lengua. Su cercanía en significados es tal, que incluso en algunas ocasiones han sido erróneamente usados como sinónimos. Por esta razón, el objetivo de este capítulo, el cual conforma el punto de arranque de esta tesis, es mostrar las diferencias entre estos dos vocablos; colocando así, a cada uno en el lugar que le corresponde. El estudio de estas palabras se enfocará, sobre todo, en la comprensión del lenguaje, y más específicamente, del lenguaje visual, que es la materia prima del Diseño Gráfico. Con ello, se desea entender la influencia que el lenguaje visual puede ejercer en la construcción de la identidad nacional de los pueblos. La finalidad de esta búsqueda, es trasladar la información obtenida en esta primera parte de la investigación, hacia un análisis de la identidad novohispana, estudio que abarcará la totalidad del capítulo dos.

Los dos términos, lengua y lenguaje, denotan aspectos tales como expresión de ideas, grupos sociales y comunicación. Sin embargo, mientras que la lengua es un sistema por medio del cual es posible expresar ideas, sentimientos, etc. El lenguaje se refiere a la facultad humana para expresar esos conceptos a otros individuos.

De acuerdo con Ferdinand de Saussure, la lengua es un “sistema de signos”¹ con el cual el hombre puede comunicarse con su mundo exterior e interior. Saussure coloca a la lengua como algo ajeno al individuo y propio de la sociedad. Por lo tanto, para que alguien establezca contacto con los miembros de un determinado grupo social, debe aprender la lengua común

¹ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Argentina, Editorial Losada, 2003, p. 43.

de ese pueblo, convirtiéndose, de esta forma, en un medio de sociabilización. De acuerdo con esta visión, la lengua es un instrumento de expresión cultural.

Por su parte, el lenguaje se entiende como la capacidad exclusiva del hombre para expresar su pensamiento mediante un cúmulo de signos que bien pueden ser verbales o visuales,² y cuya comprensión responde a un grado de convencionalismo. Las locuciones producidas a partir de una reacción instintiva no entran dentro de este concepto. Por esta razón, las onomatopeyas y las manifestaciones de estados de ánimo no se consideran un lenguaje.³

La comprensión del lenguaje es importante porque a través de ella es posible estudiar la evolución de una sociedad. El lenguaje conforma del cúmulo de experiencias propias de un grupo social, siendo expresión viva de su cultura y evolución. Su contenido retrata lo que un determinado pueblo conoce y entiende. Si no posee una palabra, es porque ese concepto, fenómeno, objeto o hecho no existe para ellos.

El lenguaje es la herencia más antigua que posee la humanidad. Es ejemplo claro de la inteligencia humana. Su contenido muestra cómo el hombre ha concebido su realidad a lo largo de la historia. Entonces, sería interesante pensar en cómo esta forma de comunicación ha servido para mostrar lo más extraordinario del intelecto humano, al mismo tiempo que exhibe las reacciones más atroces de la humanidad.



1.2. EL LENGUAJE VISUAL

Como ya se mencionó en el apartado anterior, todo lenguaje se conforma por un sistema de signos resultado de acuerdos sociales previamente aceptados. Éstos permiten que tanto el emisor como el receptor comprendan de forma similar un mismo mensaje. A estos convencionalismos se les denomina código. Por lo tanto, el lenguaje visual es el código propio de la comunicación visual.⁴ Con su ayuda es posible transmitir cualquier información que sea percibida por la vista.

Conjuntamente con el habla, el lenguaje visual constituye la forma de expresión de mayor antigüedad. Ejemplos de ello se observa en las cuevas de Lascaux y Altamira, en las cuales el hombre primitivo creó mensajes visuales para comunicarse con las fuerzas de la naturaleza que no podía controlar.⁵ Estas representaciones, y todas las que le han sucedido, muestran la evolución sufrida en el cerebro del hombre. Por esta razón, el lenguaje visual es digno representante del intelecto humano.

Pese a su aparición hace millones de años, el lenguaje visual aún no es un sistema completamente definido y estructurado como el habla y la escritura. Éste continúa siendo subjetivo, característica que dificulta su

² S.a. Larousse de Poche 2002, Francia, Larousse, 2001, p. 446.

³ Edward Sapir, *El lenguaje*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 14-15.

⁴ María Acaso, *El lenguaje visual*, España, Paidós, 2006, p. 25.

⁵ Para un estudio más profundo consultar: Siegfried Giedion, *El presente eterno. Los comienzos del arte*, España, Alianza Editorial, 1985, pp. 453-480.

estudio. En pleno siglo XXI, la mayoría de la población lee las imágenes, pero no es capaz de comprender su verdadero significado.

A diferencia del carácter arbitrario y abstracto del lenguaje verbal y escrito, los mensajes gráficos limitan la concepción la realidad al enfocarlo en una forma o elemento específico. De esta forma, casi cualquier persona puede entender una comunicación gráfica. Esto es precisamente lo que le ha valido el atributo de universal y le ha permitido alcanzar un alto grado de penetración, mismo que en los últimos años se ha intensificado.

En nuestros días el lenguaje visual continúa reflejando las características de la sociedad en la cual se desarrolla. El *performance*, el *ready-made*, el movimiento *fluxus*, el *dirty painting*, el *action painting* y el video-arte, son sólo algunos ejemplos de movimientos artísticos surgidos a partir de la necesidad de una serie de personas por expresar las preocupaciones del mundo en que vivían.

Aunque las sociedades han cambiado, el lenguaje visual continúa teniendo vigencia e importancia en el acontecer cotidiano de los grupos humanos. La trascendencia en el estudio de dicho lenguaje radica en aprender a decodificarlo correctamente, más que en sólo apreciarlo; puesto que sólo de esa manera es posible captar su esencia.

1.2.1. IMPORTANCIA DEL ANÁLISIS DEL LENGUAJE VISUAL



“Comprender una imagen no consiste en averiguar qué quiso decir el autor, sino en establecer qué quiere decir la imagen para nosotros.”⁶ Esta frase expresa claramente la importancia en el estudio del lenguaje visual. El factor individual, mencionado en la segunda parte de este enunciado, resalta la dificultad de dicha tarea.

El carácter subjetivo de la comunicación visual es el principal problema al momento de interpretar un mensaje gráfico. Aunque para ello su decodificación se toma en cuenta ciertos convencionalismos, toda comprensión debe partir de la experiencia individual del hombre con la imagen. Por esta razón, una misma representación visual puede tener múltiples interpretaciones, ya que en realidad el receptor es quien construye el significado final de dicha comunicación.

Toda imagen posee elementos que transmiten un mensaje directo o indirecto. Los primeros son aquellos cuya decodificación es fácil y manifiesta explícitamente. Éstos buscan generar una determinada reacción en el espectador. Los segundos se encuentran insertos de manera sutil dentro del mensaje. Para su comprensión es necesario conocer las cualidades propias del lenguaje visual, así como su intencionalidad.

En repetidas ocasiones muchos pueblos han sido manipulados por su imposibilidad para interpretar el contenido completo de los mensajes grá-

⁶ Acaso, *Op. cit.*, p. 47.

ficos que se les presentan. Durante la Edad Media miles de personas fueron quemadas, decapitadas y sometidas a múltiples y escalofriantes aparatos de tortura al ser acusados de herejía. Dicha idea fue difundida por el catolicismo haciendo uso, en gran medida, del lenguaje visual.

El ingreso de gran cantidad de jóvenes en el ejército durante la Primera Guerra Mundial, también es un ejemplo del poder de la imagen como instrumentos de manipulación. Aunque quizá el hecho que más ha impactado a la sociedad occidental en los últimos años, es la difusión de la ideología de la pureza de sangre del Tercer Reich.

En México, el ejemplo más reciente de esta manipulación visual fue aquel usado por el llamado *marketing* político, gracias al cual el ex-presidente Vicente Fox Quesada llegó a la presidencia de este país. Esto tras la difusión de una serie de comunicaciones visuales al estilo de la gran empresa multinacional: Coca-Cola. En estos *spots*, a la figura del ex-presidente le fueron adjudicados todas las características del “buen mexicano” y del “hombre perfecto”.

Los casos descritos en las líneas precedentes son sólo algunos ejemplos de las consecuencias surgidas por la falta de análisis y comprensión del mensaje profundo de las comunicaciones visuales. Es de esperarse entonces, que el adecuado conocimiento de estos mensajes permitirá a la sociedad estar más alerta de su realidad nacional, permitiendo, hecho que además sí ha sucedido, que el lenguaje visual no sólo se encuentre en manos de los grupos en el poder sino que sea instrumento de protesta de los sectores oprimidos.



1.2.2. LENGUAJE VISUAL Y REALIDAD NACIONAL

El sentido humanista de la educación universitaria es quizá la característica principal de la formación de los estudiantes en la UNAM. Mediante ella se intenta que los alumnos sean individuos integrales, pues sólo de esta manera es posible que éstos se conviertan en personas más sensibles y críticas de su realidad nacional. Esta preocupación por la consciencia de la realidad nacional se ve reflejada en los planes de estudio de las carreras que imparte esta institución. Por ejemplo, en la carrera de Diseño Gráfico de la FES Acatlán de la UNAM, existe una asignatura con ese nombre: *Realidad Nacional*. En ella se estudia el uso que se ha hecho del lenguaje visual a lo largo de la historia de México, vinculándolo con la comunicación visual de los tiempos modernos. De esta manera, se estudia el pasado para tratar de comprender el presente.

Como se señaló en los apartados anteriores, el lenguaje visual muestra la realidad nacional del lugar donde surge. Por ello, estos mensajes gráficos son una fuente valiosa de información para entender la identidad de un pueblo, ya que, a final de cuentas, la identidad nacional no es más

que la unión de todas aquellas características que conforman la cultura de una sociedad.

Comparativamente con las naciones europeas, México es un país relativamente joven. Sin embargo, no por ello sus representaciones de lenguaje visual dejan de referirse a las épocas en las cuales fueron creadas; es decir, retratan su realidad nacional.

En el caso mexicano, dentro de los ejemplares que aún se conservan de comunicación visual de la época precolombina se observa el uso de una composición compleja, producto de la cosmovisión de estos pueblos. Su interpretación resulta difícil incluso para el mexicano del siglo XXI, ya que, la visión europeizada del concepto civilización que actualmente tiene la mayor parte de la población en México, genera que estas piezas se conciben ajenas a él.

Aunque en capítulos posteriores se hará una descripción detallada de la época Virreinal, la comunicación visual de dicho período está inmerso en un fuerte sentido de rebuscamiento y religiosidad. En estos años, el lenguaje visual muestra que la tendencia a la saturación de sus formas no sólo corresponde a la comunicación visual, sino que es una característica presente en el modo de hablar, escribir, comportarse, gobernar, etc. de la población novohispana; es decir, éste barroquismo es parte intrínseca de la sociedad de la Nueva España.

Durante el siglo XVIII, y tras el movimiento de independencia de la corona española, surge una sociedad que niega su herencia española, pero que, de manera incongruente, busca en ella su modelo a seguir. En esta época aparece la idea de nacionalismo, misma que se hace explícita en su comunicación visual. Cabe señalar, sin embargo, que su concepción de este vocablo corresponde a la idiosincrasia heredado del Viejo Continente.

A principios del siglo XIX surge una nueva forma de pensamiento que exalta el pasado indígena, negando a su vez los atributos españoles. Ejemplo de ello es el conocido movimiento muralista mexicano. Pictóricamente un acontecimiento muy renombrado, aunque desafortunadamente es imposible extraer una identidad nacional auténtica de éste, ya que al no reconocer la herencia española se niega a sí mismo.

El lenguaje visual actual también refleja las preocupaciones de las sociedades modernas. Los mensajes que nos encontramos en nuestro acontecer diario sólo refuerzan nuestro sentido de pueblo consumista, característica que aunque no es exclusivo de este país, sí se presenta en México de forma evidente y nos hace pensar en la influencia que los Estados Unidos han ejercido en la forma de entender la felicidad y el bienestar individual y social.

La realidad nacional de un pueblo se afirma en todos los aspectos de su cultura. La comunicación visual no queda excluida a ello. Por esto, comprender este lenguaje es una manera para interpretar mejor su identidad.



1.3. ¿QUÉ ENTENDEMOS POR IMAGEN?

La representación hecha por un individuo sobre un concepto en específico se denomina imagen.⁷ La imagen no es la realidad como tal, sino una interpretación de ésta. Por ello, cada persona entiende una imagen de forma distinta, puesto que en dicha interpretación está inserto el cúmulo de conocimientos, experiencias y características propias de su personalidad.⁸ Es decir, la imagen es un constructo netamente subjetivo e individual

El significado de una imagen también se ve afectada por el lugar y el tiempo en las cuales se genera. Un claro ejemplo de ello son las imágenes de la Segunda Guerra Mundial. Éstas no poseen el mismo significado para los mexicanos, los alemanes y los polacos. Además, dichas imágenes generan diferentes reacciones entre la población de 20, 40 y 60 años.

Con base en lo antes mencionado, se comprende por qué el significado de una imagen se modifica si ésta es extraída del contexto, geográfico y temporal, en el que apareció. Asimismo, se explica cómo es que una imagen puede representar la forma de pensar de la población de una región determinada.

En la práctica diaria, el Diseño Gráfico hace uso de un sinnúmero de imágenes. Éstas, unidas a un lenguaje oral o escrito, forman un mensaje completo. De esta manera, el diseño de la comunicación gráfica no sólo representa la realidad, sino que además la crea.



1.3.1. TIPOS DE IMÁGENES

Con el objetivo de producir una reacción específica en el receptor del mensaje visual, el Diseño Gráfico modifica el contenido de las imágenes. La ilustración y la fotografía son las técnicas más frecuentemente utilizadas en el logro de una impresión determinada. A continuación se explican brevemente las características de cada una de estas formas de representación de la realidad.

LA ILUSTRACIÓN

La ilustración es un medio de representación visual opuesto a la fotografía.⁹ A diferencia de ésta, las imágenes obtenidas a través de la ilustración no requieren tener un símil con la realidad. De hecho, en varias ocasiones la ilustración ha alcanzado un grado de abstracción que la fotografía no ha podido alcanzar.

Aunque la ilustración no está preocupada por alcanzar una semejanza fiel con la realidad, sus elementos sí son resultado de un estudio concienzudo de la imagen. Por ello, cada una de las partes que la integran

⁷ *Ibid.*, pp. 31-37.

⁸ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁹ Quentin Newark, *¿Qué es el diseño gráfico? Manual de diseño*, Barcelona, GG Diseño, 2002, p. 86.

posee una intencionalidad comunicativa.

Los orígenes de la ilustración se remontan a los movimientos artísticos franceses de finales del siglo XIX. A este respecto, el pintor Toulouse-Lautrec es probablemente el personaje que mayor impulso le inyectó al desarrollo de la ilustración. Con la invención del cartel, la ilustración ocupó un papel fundamental en la difusión de mensajes con algún tipo de crítica social.

Actualmente, la ilustración se clasifica en: tradicional y digital. La primera de ellas, es producida con técnicas tradicionales de impresión (*gouche*, pastel, acuarela, óleo, plumilla, etc.). En ella el autor involucra su intelecto y habilidad física para la creación de la misma. La ilustración digital es resultado de los avances tecnológicos de las últimas décadas. Su creación requiere de programas de software especialmente diseñados para este fin.

La ilustración es un medio de representación con múltiples atributos estéticos. Sus ejemplos más modernos son resultado de las características de la sociedad actual. Y es que a pesar de que en los últimos tiempos las naciones están plagadas de representaciones “realistas” del entorno, la ilustración continúa siendo un medio de comunicación con un gran impacto en ciertos sectores de la población.

LA FOTOGRAFÍA



La fotografía es un medio de representación visual capaz de producir imágenes con gran parecido a la realidad. Desafortunadamente, las técnicas actuales de manipulación de la imagen fotográfica han propiciado fuertes cuestionamientos sobre la verdadera fidelidad que la fotografía guarda con la realidad, ya que, en nuestros días, cualquier imagen puede ser objeto de modificación.

Las primeras décadas del siglo XIX señalan la aparición de la fotografía, misma que ha evolucionado de manera impresionante en un lapso de tiempo realmente corto. Los avances presentes en la fotografía han permitido su popularización en todos los sectores de la población. En el Diseño Gráfico esto ha generado el desplazamiento de la ilustración.

En la actualidad la fotografía puede clasificarse en tres tipos distintos de acuerdo con el fin que persigan: informativa, comercial y artística. La fotografía informativa también es conocida como fotoperiodismo, su función es servir de apoyo a un evento noticioso en particular. Lo importante de estas impresiones es captar la atmósfera desatado en un hecho particular. En este tipo de fotografía, las características de composición, color, encuadre, etc., adquieren una importancia secundaria.

La fotografía comercial es usada para la difusión de un determinado producto o servicio. La finalidad de este lenguaje visual es netamente

comercial. Este tipo de imágenes son las que más cuidados requiere en su elaboración. Su contenido es planeado tanto durante la sesión fotográfica, como a lo largo del proceso de edición digital de las mismas.

Cuando surgió la fotografía, los pintores creyeron que esta técnica iba a desempeñar la función social que ejercían los artistas plásticos en ese momento. Con el tiempo, se observó que cada una de estas formas de expresión visual tomó sus propios espacios y finalidades. Actualmente, la fotografía se ha utilizado para mostrar las realidades de las sociedades del siglo XXI. Temáticas como la soledad, la desesperanza, el caos, la pobreza (económica e intelectual), el individualismo, la enajenación, la pasividad, el aburrimiento, el consumismo, entre otros temas, son algunos ejemplos de las imágenes que los fotógrafos han recogido de las poblaciones de este mundo global.

1.3.2. ALFABETIDAD VISUAL

El lenguaje verbal tiene una serie de características que le permiten estructurarse de manera lógica, como son: las reglas ortográficas, los lineamientos sintácticos y semánticos, las reglas de acentuación, los tiempos verbales, las declinaciones, etc. Para su comprensión, estos elementos poseen un cierto grado de convencionalismo.¹⁰ Esto permite que tanto el emisor como el receptor de una comunicación entiendan un mensaje de manera similar.

Del mismo modo como estos elementos le dan coherencia a los mensajes verbales, el lenguaje visual también posee atributos que le otorgan sentido. A esto se le llama alfabetidad visual. Cabe mencionar que dicha alfabetidad no es un sistema tan estructurado ni tan lógico como el del lenguaje verbal, ya que las comunicaciones gráficas no son sistemas tan abstractos ni arbitrarios como la lengua y la escritura.

El término alfabetidad visual implica una interpretación “cultura”¹¹ de la comunicación visual. Por esta razón, así como los niños aprenden a leer y escribir, la interpretación del lenguaje visual también es algo que se enseña, y no, una capacidad innata del hombre posee por el simple hecho de ver.

La alfabetidad visual posee una sintaxis visual que sirve para darle coherencia a los mensajes gráficos. Dentro de esta sintaxis se encuentra la tensión, el equilibrio, la nivelación y aguzamiento, el agrupamiento, el positivo/negativo y la preferencia por el ángulo izquierdo.¹²

Los elementos que contiene un mensaje gráfico también son tema de estudio de la alfabetidad visual. En esta área encontramos los conceptos de punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, escala, dimensión y movimiento.¹³

Respecto de este tema Dondis menciona: “Lo que uno ve es parte fundamental de lo que uno sabe.”¹⁴ Por lo tanto, la alfabetidad visual sirve



¹⁰ Pierre Guiraud, *La semiología*, México, Siglo XXI editores, 1972, p. 35-37.

¹¹ D.A. Dondis, *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, GG Diseño, 1985, p. 205.

¹² *Ibid.*, pp. 35-51.

¹³ *Ibid.*, pp. 55-81.

¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

para ver mejor la comunicación visual, ya que entre mayor conocimiento se posea, mayores serán las posibilidades de interpretación de un mensaje, generando así un entendimiento más profundo, crítico y consciente del mismo.

1.4. LA SEMIÓTICA DE LA IMAGEN

La semiótica es una teoría de origen francés encargada del estudio de los signos y su aplicación en el acontecer cotidiano.¹⁵ Para ella, todo signo está inserto en un contexto social, cultural e histórico específico. Por esta razón, su estudio requiere un análisis de las características sociológicas, políticas, geográficas, temporales y culturales en las cuales se desarrolla.

En un principio, el campo de estudio de la semiótica se enfocó únicamente a la comprensión del lenguaje verbal. Posteriormente, surgió la necesidad de interpretar también los mensajes gráficos, es en este momento que nace la semiótica de la imagen, cuyo objeto de estudio el signo visual y sus implicaciones dentro de la sociedad.

Todas las manifestaciones artísticas poseen signos con una intencionalidad particular. El objetivo primordial de esta investigación es precisamente lograr una correcta interpretación de los signos del arte novohispano; sin embargo, para hacer esto, es necesario primero aclarar el significado de este concepto.



1.4.1. SIGNO

En el lenguaje verbal todas las palabras tienen un concepto y una imagen acústica.¹⁶ El concepto no es más que la representación mental de un objeto. A esto se le conoce como *significado*. La imagen acústica es el sonido que remite a dicho concepto. Su nombre técnico es *significante*.

La relación existente entre significado y significante es el *signo*. Éste siempre tiene una intención comunicativa determinada por el grado de convencionalismo alcanzado dentro del grupo social en el cual se encuentra inscrito. Cabe señalar que dicha correspondencia es arbitraria; es decir, entre las letras que conforman la palabra lápiz, por poner un ejemplo, y el objeto como tal no hay una conexión directa, sino que ésta la establece por la sociedad.

Todos los vocablos de una lengua son signos sensibles, esto significa que son capaces de afectar al receptor. Sin embargo, dicha afectación varía entre una sociedad y otra, reflejando así su forma de concebir la realidad. Por ello, la interpretación de un signo muestra la cultura e identidad de los pueblos.

¹⁵ Dagobert Runes D., *Diccionario de filosofía*, México, Tratados y manuales Grijalbo, 1969, p. 337.

¹⁶ Saussure, *Op. cit.*, p. 91.

Del mismo modo como el signo lingüístico expresa la realidad de un pueblo a través de la palabra, el signo visual hace lo propio mediante la comunicación gráfica. Este tipo de signo (el signo visual), es el que usa disciplinas como el Diseño Gráfico, la pintura, la escultura, la fotografía, etc.

El signo visual posee un discurso denotativo y connotativo. El primero se refiere a la presentación del signo sin codificar; esto es, el discurso denotativo es la presentación del mensaje de forma directa. El discurso connotativo implica la búsqueda del mensaje real y/u oculto del mensaje. Para esto, debe considerarse la carga social y cultural del individuo así como su propia subjetividad. Por esta razón, el discurso connotativo es considerado simbólico.¹⁷

Con el fin de alcanzar un análisis más profundo del signo, éste se ha dividido en huella, símbolo e ícono. A continuación se explican cada uno de estos términos, los cuales serán empleados en capítulos posteriores.

☞ HUELLA

Es aquel hecho con los restos físicos del elemento representado sobre un soporte cualquiera. Ejemplo de ella son las marcas dactilares plasmadas sobre una superficie brillante. También son consideradas huellas las marcas que evidencian un determinado suceso.¹⁸ Las marcas dejadas por las patas de un camello sobre los médanos del desierto del Sahara ejemplifican este aspecto.

☞ SÍMBOLO

Un símbolo es aquel signo que ha perdido toda conexión con la realidad a la cual representaba.¹⁹ A pesar de ello, su significado es claramente entendido por el alto grado de convencionalidad que posee. Son considerados símbolos la imagen de la suástica alemana y el logotipo de la Coca-Cola.

☞ ÍCONO

A diferencia del símbolo, ícono es aquel que aún conserva ciertas características que lo vincula con el objeto que originó dicho elemento gráfico.²⁰ En esta clasificación encontramos a la imagen de la cruz cristiana.

¹⁷ Acaso, *Op. cit.*, p. 42.

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

1.5. EL DISEÑO GRÁFICO: ENCARGADO DE LA CONFIGURACIÓN Y ANÁLISIS DEL LENGUAJE VISUAL

1.5.1. DEFINICIÓN DE DISEÑO GRÁFICO

En la actualidad el Diseño Gráfico es un vocablo muy utilizado, no sólo por los dedicados a esta profesión, sino por la población en general. Se dice que éste se encuentra inmerso en todas las actividades cotidianas del hombre. Desafortunadamente, la mayoría de la gente concibe a dicha disciplina como un área derivada de la publicidad y la mercadotecnia. Por esta razón, en las líneas siguientes se intentará explicar cuáles son los alcances reales de esta actividad, para así, hallar la función que desempeña dentro de la sociedad.

Definir al Diseño Gráfico equivale a extraer su esencia. Debo aclarar esto no es tarea fácil puesto que el diseño es un *ente* complejo. Sus orígenes e historia van continuamente de la mano de la del arte y la escritura. Lo anterior ha impedido la clara delimitación entre el diseño y otras disciplinas, haciendo del primero una actividad ambigua, que ha sido colocada, en repetidas ocasiones, por debajo del arte, la arquitectura, la pintura, entre otras manifestaciones culturales (todas éstas, áreas con las que el Diseño Gráfico trabaja de forma cotidiana).

El primer problema a resolver en la concepción de esta actividad es determinar si es un arte, una técnica, un proceso o una disciplina. Empecemos con la primera palabra: ¿el diseño es arte? A lo largo de los años este cuestionamiento ha propiciado un sinnúmero de ponencias y discusiones que no corresponden a esta investigación analizar; sin embargo, no se puede negar que el diseño ha tomado muchos elementos del arte para desarrollarse. En años recientes, sin embargo, el arte ha usado los medios de comunicación del diseño para expresar sus producciones artísticas.

Hasta el siglo XVIII, el Diseño Gráfico fue considerado una técnica auxiliar del arte y/o los oficios. En estos años se observa un menosprecio por los creadores del lenguaje visual. Dicha concepción quizá respondía al uso cotidiano que se hacía de las imágenes gráficas, lo cual les restaba importancia al presentarse como objetos de uso común, “carentes” de la estética propia de las “verdaderas” obras de arte.

La configuración de la comunicación gráfica ha reflejado las características de la sociedad dentro de la cual se desarrolla. Por ello, el Diseño Gráfico también se ha entendido como un proceso. Los promotores de esta idea señalan que conforme los individuos evolucionan, el diseño cambia. Es decir, él es un ente que se reinventa día con día.

Gracias al esfuerzo hecho por las personas dedicadas a esta actividad para ubicar a su profesión al nivel de las manifestaciones artísticas, culturales y científicas, el Diseño Gráfico ha adquirido en años recientes la categoría de disciplina. Paradójicamente, fueron un grupo de artistas y ar-



quitectos los que le brindaron dicho calificativo.

Durante el desarrollo de la Bauhaus en Alemania, Walter Gropius, Vasily Kandinsky, Johannes Itten, Josef Albers, Paul Klee, entre otros artistas plásticos y arquitectos, descompusieron el arte en elementos separados. Es de esta manera, como surgieron los términos de composición, simetría, color, textura, armonía, ritmo, forma, figura, etc. Estos conceptos los incorporó el Diseño Gráfico a su labor comunicativa, obteniendo así los medios que le dieran legitimidad. De esta manera dicha profesión se apartó del *arte*, dejó de ser una *técnica*, y quizá como resultado de su proceso evolutivo, se convirtió en una *disciplina*.

El término Diseño Gráfico como tal no apareció de manera formal sino hasta 1922. William Addison Dwiggins, distinguido tipógrafo, calígrafo y diseñador de libros es el autor de dicho concepto. Este hombre concibió al diseño como una actividad con la cual es posible otorgar estructura y forma visual a las comunicaciones impresas. Es decir, para Addison, el Diseño Gráfico era una actividad relacionada con la composición. A partir de Dwiggins, múltiples autores han intentado establecer un concepto que defina qué hace el Diseño Gráfico y para qué sirve.

En 1974, Robert Scott señaló que la función del diseño era la satisfacción de necesidades humanas, las cuales podían ser de carácter emocional, espiritual o material.²¹ De acuerdo con Scott, todo producto de esta disciplina poseía un aspecto formal (relativo a las características físicas y prácticas de la comunicación) y un componente expresivo (referente al impacto emocional que dicho mensaje generaba en el receptor).

En su libro *Diseño gráfico para la gente*, el argentino Jorge Frascara enfocó su estudio a la búsqueda de la función principal de esta profesión. En su argumentación, concluyó que la meta de las comunicaciones gráficas consiste en el logro de la persuasión. Para Frascara, la sociedad es el centro de toda la actividad destinada a la producción de algún tipo de lenguaje visual.²²

En este momento, y sin olvidar lo que sobre el diseño han dicho Dwiggins, Robert Scott y Jorge Fracara, es importante señalar que la comunicación gráfica se ha desarrollado de forma desigual en cada región del mundo. Por ello, su función e importancia social no ha sido percibida de igual manera en todas las regiones del planeta. En cierta forma, esto ha sido la causa de las variantes existentes en las definiciones que sobre el diseño se han ofrecido. A pesar de esto, es posible decir que el surgimiento de esta disciplina, cuando sea que haya sido, respondió a la necesidad humana de comunicación.

Con base en lo expresado hasta el momento, me es posible construir una definición personal de Diseño Gráfico, la cual se usará a lo largo de toda la tesis:

Diseño Gráfico es una disciplina encargada de resolver necesidades humanas de carácter individual o colectivo, de naturaleza emocional,

²¹ Robert Gillam Scott, *Fundamentos del diseño*, Argentina, Víctor Leru, 1974, pp. 1-8.

²² Jorge Frascara, *Diseño gráfico para la gente. Comunicación de masas y cambio social*, Argentina, Ediciones Infinito, 1997, p. 19.

espiritual y/o material. Para la ejecución de dicha tarea, esta profesión hace uso de elementos visuales que persuadan y emocionen al receptor, induciéndolo a actuar en un determinado sentido.

1.5.2. ELEMENTOS BÁSICOS DEL DISEÑO

Como toda disciplina, el Diseño Gráfico posee principios con los cuales fundamenta su quehacer cotidiano; además, éstos constituyen el punto de partida de todo estudio formal. Dichos preceptos fueron establecidos por la escuela alemana de diseño Bauhaus. Desafortunadamente, aún existen discrepancias sobre cuáles conforman verdaderamente los elementos básicos del diseño. Por esta razón, a continuación se presentan sólo aquellos elementos en los que más autores han coincidido.

FIGURA

El término figura apareció por primera vez a principios del siglo pasado dentro de la teoría psicológica de la Gestalt.²³ Para ella, este vocablo se entendía como el primer elemento captado por el ojo humano. En la actualidad, la concepción de esta palabra se ha modificado un poco, entendiéndose sólo como aquello que alude al simple acto de hacer consciente la existencia de un objeto o elemento gráfico, sin distinguir para ello la naturaleza del mismo.²⁴

Cuando la figura es contorneada, ésta se separa del fondo. Si adquiere grosor y volumen entonces se convierte en una forma. Con lo anterior se explica por qué una forma tridimensional se conforma de varias figuras.²⁵ Es decir, la figura precede a la forma; por lo tanto, la genera.

FONDO

El fondo mantiene una relación de interdependencia con la figura. Aunque posee características propias de color y textura, éste sólo puede distinguirse cuando hay una figura delimitada que sale de él. Por ello, el fondo es percibido como el espacio más extenso dentro de un área de trabajo.²⁶

En algunas composiciones gráficas, la figura puede fungir como fondo y el fondo como figura. De esta manera, ambos términos se complementan y supeditan su existencia a la aparición del otro.

²³ Javier Rangel Salazar, *Introducción a la composición formal*, México, Trillas, 1998, pp. 22-23.

²⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁵ Wucius Wong, *Fundamentos del diseño*, Barcelona, GG Diseño, 1995, p. 139.

²⁶ Gillam Scott, *Op. cit.*, p. 16.

²⁷ Wong, *Op. cit.*, p. 45.

FORMA

Cualquier elemento gráfico inserto en un plano bi o tridimensional se denomina forma.²⁷ Ésta es independiente del fondo en el cual se ubica y posee contorno, color, tamaño y textura.

Regularmente, las formas han nacido de aquellos trazos sugeridos por la naturaleza. Cuando son reproducidos tal cual se nos presentan se conocen como formas orgánicas. Por el contrario, si son trabajadas mediante elementos geométricos adquieren el nombre de formas abstractas. Con éstas es posible generar cualquier mensaje visual. Desafortunadamente, es precisamente en este tema donde los autores no se han puesto de acuerdo, ya que mientras Wong distingue como formas abstractas al punto, la línea, el plano y el volumen;²⁸ Munari ubica en esta clasificación al triángulo, el cuadrado y el círculo.²⁹

TEXTURA

La característica física que posee cualquier superficie se llama textura.³⁰ Dicha apariencia está determinada por la manera en que el ojo humano percibe los objetos que le rodean, tomando en cuenta para ello cómo éstos reflejan o absorben la luz.

Las texturas se conforman de dos o más elementos iguales o semejantes colocados a una distancia similar sobre una superficie de dos dimensiones. Dichos componentes pueden ser de naturaleza orgánica o geométrica. Las orgánicas son aquellas que se encuentran en la naturaleza sin intervención del hombre. Las geométricas se crean a partir de la repetición rítmica de determinadas formas o figuras básicas.

COLOR

La luz se propaga en forma de ondas electromagnéticas. Dependiendo de la intensidad de cada onda, el iris del ojo humano se contrae o expande, esta reacción es lo que el cerebro interpreta como color.

El espectro del color constituye una porción muy pequeña del total de ondas electromagnéticas que viajan en el espacio. Mientras más cercanas se encuentran éstas a las ondas ultravioleta, el color percibido se ubica entre los tonos violeta, verde y azul con todas sus modalidades. En el otro extremo aparecen los amarillos, naranjas y rojos, los cuales están próximos a las ondas infrarrojas.³¹

El color de los objetos está determinado por la cantidad de luz que absorben o reflejan. De esta manera, un objeto negro absorbe todas las ondas lumínicas que llegan a él. Lo contrario sucede con uno blanco. Sin embargo, si observamos un carro azul, eso significa que éste tomó todos los

²⁸ *Ibid.*, p. 138.

²⁹ Bruno Munari, *Diseño y comunicación visual*, España, GG Diseño, 1973, p. 128.

³⁰ Wong, *Op. cit.*, p. 119.

³¹ María Karla Prette y Alfonso de Giorgis, *Leer el arte*, Madrid, SUSAETA, s.f., p. 125.



colores del espectro excepto el azul, el cual está reflejando.

1.5.2.5.1. TIPOS DE COLORES

A lo largo de la historia se han establecido múltiples teorías acerca del color. La mayoría de ellas han sido formuladas por pintores o personajes involucrados en las artes plásticas. Entre los hombres que han estudiado este tema se encuentran: Goethe, Delacroix, Van Gogh, Johannes Itten, Paul Klee, entre otros.³² Los datos mencionados a continuación retoman información escrita por dichos autores.

Colores primarios

Son aquellos que no pueden obtenerse por mezcla alguna. Su fusión permite la obtención de todos los colores en el espectro. Colores primarios son: amarillo, rojo y azul.

Colores secundarios

Son los que se obtienen por la mezcla de dos colores primarios.

Amarillo + rojo = anaranjado

Amarillo + azul = verde

Rojo + azul = violeta



Colores complementarios

Se denominan colores complementarios al par de colores ubicados uno enfrente del otro dentro del círculo cromático. De esta manera, a cada color primario y secundario le corresponde uno complementario. Cuando éstos se mezclan se neutralizan, obteniéndose un tono gris oscuro. Los colores complementarios más comunes son:

Amarillo – Violeta

Naranja – Azul

Rojo – Verde

1.5.2.5.2. CONTRASTES DE COLOR

Se llama contraste de color a la combinación simultánea de dos o más colores, o bien a la variación de tono de un mismo color. Los nombres de dichos contrastes dependen de las características de los colores mezclados. A continuación se describen los más frecuentemente usados en la industria gráfica.

Alto contraste

Es aquel conformado por un color primario (amarillo, rojo o azul) y un no

³² Johannes Pawlik, *Teoría del color*, España, Paidós, 1996, pp. 28-37.

color (blanco o negro). El alto contraste permite la creación de mensajes directos y claros, aunque en ocasiones llega a ser agresiva con el espectador. Las comunicaciones visuales con este tipo de contraste poseen un alto grado de efectividad.

Contraste de valor

El contraste de valor se crea por variación de tono de un mismo color. En este tipo de contraste es necesaria la presencia de un color primario y sus consecuentes mezclas producidas por la adición de blanco o negro.

Contraste cálido-frío

Como su nombre lo señala, este contraste se crea tras la combinación de un tono cálido y uno frío. Por la naturaleza de los colores mezclados, este contraste también tiene un alto impacto comunicativo quizá sólo superado por el alto contraste.

Contraste complementario

Se forma con la combinación de colores complementarios, los cuales, como ya mencionó antes, se ubican en los extremos opuestos del círculo cromático, por lo que son opuestos en temperatura y significación.



1.5.2.5.3. PSICOLOGÍA DEL COLOR

En un intento por conocer el impacto que tienen los colores en el humano, estudiosos de la psicología han realizado múltiples pruebas en búsqueda de los efectos sensoriales, hormonales, sociales y culturales que producen determinados tonos en la conducta del hombre. A los resultados obtenidos se le ha denominado psicología del color.

La tabla que se muestra a continuación señala las principales reacciones asignadas a los colores primarios, secundarios y a los llamados no colores (negro y blanco). Sin embargo, cabe mencionar que dicha información sólo puede considerarse válida para las sociedades de tipo occidental, puesto que en oriente la concepción del color es sustancialmente distinta e incluso llega a ser totalmente opuesta. Por lo que es necesario tener presente que en el estudio de la psicología del color, el factor cultural desempeña un papel trascendental en la significación atribuida a cada tono.

COLOR	TIPO DE COLOR	CARACTERÍSTICAS FÍSICAS	CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS
ROJO	Primario y cálido	Color poseedor de una gran energía. Éste es percibido por el ojo humano con gran facilidad, por lo que un mensaje gráfico con este color difícilmente pasa desapercibido.	Se asocia con el fuego, la sangre, la pasión, el erotismo, el calor, la guerra, la agresividad y la crueldad. Mezclado con blanco sugiere frivolidad, inocencia y alegría juvenil. Mezclado con negro se relaciona con el dolor, el dominio y el sufrimiento, características que se acentúan entre más oscuro sea el rojo.
NARANJA	Secundario y cálido	Color producido por la mezcla del rojo y el amarillo. Una vez formado, presenta poca respuesta a la adición de estos colores. Si se atenúa tiende a adquirir un tono marrón.	Es el color cálido por excelencia. Se asocia con la afabilidad, la creatividad, el cambio y las actitudes positivas. Cuando posee demasiado rojo se relaciona con el fuego.
AMARILLO	Primario y cálido	Es el color más cercano a la luz; por ello, éste puede ser fácilmente contaminado por los colores cercanos a él dentro del círculo cromático.	Cuanto más puro es produce un gran sentimiento de satisfacción. Se asocia con la alegría, la luz, el sol, la acción, la fuerza, el dinero y la voluntad. Mezclado con negro connota enemistad, discimulo, recelo y antipatía. Mezclado con blanco sugiere cobardía, debilidad y miedo.
VERDE	Secundario y frío	Resulta de la combinación de un color cálido (amarillo) y uno frío (azul), por lo que se dice es un color en total equilibrio.	Se relaciona con la naturaleza, la vegetación. Connota tranquilidad, frescura, esperanza, razón, lógica y descanso.

COLOR	TIPO DE COLOR	CARACTERÍSTICAS FÍSICAS	CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS
AZUL	Primario y frío	Se considera un color intenso pero pasivo. Crea un contraste muy efectivo si se mezcla con el rojo.	Expresa cierta madurez ligada a recuerdos de la infancia. Se relaciona con la espiritualidad, la solemnidad, la fidelidad y la honradez. En tonalidades claras hace referencia a la fe y los sueños. En tonalidades oscuras connota profundidad.
VIOLETA	Secundario y frío	Color poco estable y muy difícil de definir. Fácilmente se le puede confundir con el violeta rojizo o el violeta azulado.	Se relaciona con la melancolía, la lucidez, la reflexión y la espiritualidad. En su variante hacia el púrpura (violeta azulado) significa realeza, dignidad y suntuosidad. Si se acerca al lila (violeta rojizo) se refiere a la magia, el misticismo y la frivolidad. Con blanco alude a la muerte, la rigidez y el dolor. Con negro sugiere deslealtad, desesperación y miseria.
NEGRO	No color	No es considerado como un color tal. Su aparición responde a la unión de todos los colores del espectro.	Este color refiere a la muerte, el miedo y el silencio. Cuando es brillante se le relaciona con la elegancia, la nobleza y el refinamiento.
BLANCO	No color	Tampoco es considerado un color; de hecho, en los colores pigmento, se obtiene mediante la ausencia de color. En los colores luz, se forma por la unión de los colores primarios.	Se asocia con la pureza, el frío, lo inaccesible y el vacío.

1.5.3. LOS DISCURSOS DEL DISEÑO

En los apartados anteriores hemos hablado del lenguaje, el signo, el signo visual, de la clasificación atribuida a éste, etc. También se mencionó cómo estos conceptos se han transformado en el Diseño Gráfico bajo los vocablos de figura, fondo, forma, color, textura, entre otros. Todo lo anterior son elementos con los que esta disciplina interactúa para crear comunicaciones gráficas. A continuación se describen las intenciones comunicativas que pueden tener estos mensajes, a partir del empleo de los tópicos antes mencionados.

Los discursos del diseño se refieren, entonces, a la intencionalidad que posee un mensaje visual. María Acaso, en su libro *El lenguaje visual*, clasifica a estos discursos en:

- Representaciones visuales informativas
- Representaciones visuales comerciales
- Representaciones visuales artísticas³³

Aunque todas ellas son importantes porque cumplen una función en específico y están destinadas a un población en particular, para nuestro estudio ahondaremos sólo en el primer tipo de representación (visuales informativas) puesto que precisamente en ella se encuentra la razón de ser de esta investigación; es decir, la promoción del aprendizaje mediante la generación de mensajes gráficos.



⤿ REPRESENTACIONES VISUALES INFORMATIVAS

Como su nombre lo indica, este tipo de representaciones tiene por objeto brindar una determinada información al receptor del mensaje. Estas representaciones se clasifican en epistémicos, simbólicos y didácticos.

Las representaciones epistémicas transmiten un mensaje de manera directa. Dentro del lenguaje visual se considera a la fotografía como el medio que mejor ejemplifica este sistema. Sin embargo, como ya se mencionó líneas arriba, en la actualidad esta técnica ha sido presa de tratos indebidos y poco éticos.

“El uso de la imagen fotográfica llega a ser un problema ético desde el momento en que puede servir deliberadamente para falsificar los hechos.”³⁴ Tristemente, esta frase muestra claramente la realidad de la imagen fotográfica de los tiempos modernos. Desde el siglo pasado, los fotomontajes, la alteración del orden de las tomas fotográficas, la exhibición sólo de las tomas agradables y favorecedoras al personaje retratado, entre otros aspectos, han ocasionado que estos mensajes epistémicos más que informar, sean usado con fines políticos donde la importancia radique en controlar por medio del lenguaje visual.

³³ Acaso, *Op. cit.*, p. 109.

³⁴ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, GG Fotografía, 2004, p. 31.

El objetivo de las representaciones simbólicas es transmitir comunicaciones abstractas. Ejemplo de ellas son las señales de tránsito y los mensajes de no fumar, no usar teléfono celular, etc. Debido a su abstracción, el grado de convencionalismo de ellos es muy elevado; sólo de esta manera la mayor parte de los pobladores de una región determinada entiende claramente cuál es su significado.

Las representaciones visuales didácticas tienen por objetivo generar un aprendizaje en el receptor del mensaje. Cotidianamente, éstos se han ubicado únicamente en el ámbito de la educación; es decir, en los textos escolares. En años recientes se menciona que todo mensaje visual posee esta cualidad, lo cual, lejos de ser alentador es francamente preocupante, debido a que muchas comunicaciones visuales tienen una “didáctica encubierta,”³⁵ la cual es percibida por los receptores de forma inconsciente facilitando así la manipulación.

1.5.4. BREVE RESEÑA DE LA HISTORIA DEL DISEÑO GRÁFICO: REFLEJO DE LA IDENTIDAD NACIONAL

El lenguaje visual como forma de comunicación ha existido desde la época de las cavernas; sin embargo, la existencia de una disciplina encargada específicamente en la configuración de dicho lenguaje es un hecho reciente. Por esta razón, resulta difícil determinar cuándo y dónde surge el Diseño Gráfico. En múltiples ocasiones su desarrollo se confunde, e incluso se desenvuelve a la par, de la historia del arte y la escritura. A pesar de esto, se entiende por historia del Diseño Gráfico a todo período en el cual hayan existido mensajes gráficos con una intencionalidad comunicativa capaz de persuadir al receptor hacia la realización de una acción, o bien destinada a impedir la misma.

Desde sus orígenes, esta actividad ha reflejado la cultura del pueblo en los que ha hecho su aparición. Del mismo modo que la comunicación gráfica nos describe los avances tecnológicos de las sociedades donde ha surgido, también constituye un retrato vivo de sus costumbres, ideologías y concepción general de la vida. Por lo tanto, si deseamos conocer la identidad de un pueblo es necesario analizar el uso de las imágenes hecho por los grupos en el poder (esto es la mayoría de los casos), para difundir dicho atributo.

A continuación se mencionan sólo algunas etapas dentro de la historia de la humanidad, en las cuales la comunicación gráfica ha jugado un papel trascendental en la formación y/o difusión de la identidad nacional.

³⁵ Acaso, *Op. cit.*, p. 115.

Durante la Edad Media la iglesia católica ocupó un papel fundamental en el desarrollo de la sociedad. Por ello, no es sorprendente que dicha institución haya hecho uso del lenguaje visual para formarse una personalidad propia. Sin embargo, no podemos negar que fue precisamente el Cristianismo quien dotó a la imagen de un valor simbólico, característica muy utilizada por el Diseño Gráfico actual.

En este período, la iglesia usó la imagen para difundir su dogma entre el pueblo analfabeto. Es por ello que la comunicación gráfica no tenía que decodificarse, únicamente era necesario reconocerse. De esta manera, la comprensión del lenguaje visual se convirtió en un mero “acto de fe”.³⁶

Hacia finales de la Edad Media,³⁷ Gutenberg inventó en Alemania la impresión por medio de tipos móviles: había aparecido la imprenta. Este avance tecnológico revolucionó a dicha nación, pero al mismo tiempo reflejó hacia el exterior las características identitarias de este pueblo.

Por un lado, la imprenta muestra la supremacía tecnológica de los alemanes sobre sus vecinos europeos. Dicho atributo, aún es apreciable en la Alemania del siglo XXI. Los libros impresos en esa época fueron de carácter netamente religioso, lo cual nos habla de la gran religiosidad del hombre medieval. Esta es una de las características de la identidad nacional de las sociedades medievales. También ejemplo de ello es la manera ordenada en que debían colocarse cada una de las letras para su correcta impresión. Aún hasta nuestros días, el pueblo alemán se caracteriza por ser extremadamente ordenado y metódico.

En la actualidad, el alto grado de cultura general dentro de la población alemana es también una característica importante de su identidad. Ésta se ha alcanzado gracias a los altos índices de lectura que posee esta nación (su población lee un promedio de veintiséis libros al año en promedio). Este hábito fue creado en el período medieval, donde ciertamente la comunicación gráfica jugó un papel importante. Esto se explica por la gran cantidad de libros de carácter político, religioso, comercial, de entretenimiento, etc. que se publicaron en esta etapa. A continuación se citan algunos datos que proporciona Josef Müller – Brockmann al respecto:

1461: Albrecht Pfister publica en Bamberg las primeras obras impresas ilustradas...primera aparición de panfletos y carteles de contenido político.

1466: primera Biblia en lengua alemana, impresa por Johann Mentelin en Estrasburgo; al mismo tiempo aparece el primer anuncio de libros, impreso por Heinrich Eggstein.

1469: J. Mentelin imprime el primer prospecto de libro.

1470: Peter Schöeffer imprime en Maguncia el primer catálogo en forma de cartel.

1500: ...Hacia 1500 se habían fundado unas 1100 imprentas reparti-

³⁶ Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, España, Alianza Editorial, 1995, p. 21.

³⁷ Aunque mucha polémica se ha suscitado alrededor de cuándo específicamente inició y terminó la Edad Media, para fines prácticos de esta investigación, y debido a que el objetivo de esta tesis no es analizar una problemática historiográfica, tomaré como fecha aproximada de culminación de dicha etapa al siglo XV.

das en 200 localidades, y se contaba con un número aproximado de 36.000 publicaciones... Existían ya ediciones impresas de la mayoría de las obras literarias y científicas, así como de numerosos libros populares. La primera obra de Erasmo, *Adagio*, conoció 60 ediciones. Fue uno de los primeros *best-sellers*.³⁸

La difusión de la palabra escrita realizada con ayuda de la imprenta no se desarrolló de igual manera en todas las regiones de Europa. En Francia, este invento fue usado como arma política para controlar a la población en momentos de crisis. Múltiples decretos fueron publicados con el fin de impedir una determinada acción, lo cual también retrata la tradición romana de arreglar los conflictos mediante el uso de la diplomacia (burocracia).

En Italia, la publicación de libros tuvo un carácter más ornamental que religioso. Esto derivado de la herencia griega y romana por la estética. Más adelante, dichos antecedentes le permitirán fungir como sede del movimiento renacentista. Por lo tanto, el diferente desarrollo de la comunicación visual en estas dos naciones es resultado de las características propias de identidad de cada región.

9 SIGLO XX. LAS GUERRAS MUNDIALES

A lo largo de la historia de la humanidad, el Diseño Gráfico no sólo ha servido para reflejar las características identitarias de un determinado país o región. Durante el siglo XX, la comunicación gráfica se usó como medio para difundir las características de identidad que una nación deseaba tener. Por lo tanto, el lenguaje visual no reflejaba la realidad, sino que ilustraba un ideal. Uno de los ejemplos más conocidos al respecto es el del Tercer Reich y la propaganda de su ideología del nacional - socialismo.

Con la aparición de la Rusia zarista el lenguaje visual entra en una etapa donde servirá como instrumento político para la formación de la identidad nacional. Nuevamente este lenguaje fue empleado en la población analfabeta mediante la presentación de imágenes que difundieran el prototipo de una sociedad nueva. Ejemplo de ellos son los carteles donde se presenta el concepto de una Rusia unida.

El lenguaje visual de esta nación aunque ficticio, muestra tintes de su identidad vigente. La fotografía presente en los mensajes gráficos es un ejemplo de los avances tecnológicos en boga. El uso de las características formales del dadaísmo y el futurismo para crear las composiciones, hacen alusión a las vanguardias pictóricas presentes en ese territorio. De igual forma, la existencia de temas de carácter comunista y constructivista son ejemplo de las ideologías vigentes de esta sociedad. En su conjunto, esto formaba la identidad nacional de la Rusia de principios del siglo pasado.

Aunque coloridos, los carteles producidos durante la Primera Guerra Mundial no serán sino el reflejo del gran sentimiento de desolación e

³⁸ Josef Müller-Brockmann, *Historia de la comunicación visual*, España, GG Diseño, 2001, p. 34.

incertidumbre de la población de esos años. En ese período la sociedad se enfrentó a un hecho sin precedentes, por lo que la comunicación visual se enfocó a generar imágenes que tranquilizaran a la población ante una situación de conflicto. Por ello, dichos mensajes tienen apoyos visuales sencillos y frases cortas.³⁹

Al mismo tiempo, el lenguaje visual de esos años promovía el ideal del buen ciudadano. Así, los carteles sirvieron para reclutar hombres (e incluso niños) en el ejército. Esto mediante la difusión de un gran sentido de nacionalismo que enaltecía su identidad como país.

La propaganda gráfica del Tercer Reich constituye el ejemplo más claro del uso del lenguaje visual en la difusión de un ideal de identidad nacional. La imagen de la esvástica junto con todo el aparato político instaurado por Hitler y difundido por Goebels forma parte del primer intento exitoso de imagen corporativa, el cual buscaba de forma consciente la difusión de un mensaje que afectara las emociones e ignorara el intelecto.⁴⁰

El símbolo de la esvástica forma parte, sin embargo, de las características de identidad propias de la sociedad alemana. Dicha imagen posee una forma armónica y sintética. Ambas características forman parte del concepto de funcionalismo creado, en gran medida, por la Bauhaus. Por ello, esta cruz gamada, usada por el partido Nacional - socialista transmitía la idea de orden y practicidad, cualidades importantes dentro de la cultura germánica.



EL DISEÑO GRÁFICO EN LA ÉPOCA DE LA POST-GUERRA

Al término de la Segunda Guerra Mundial, el desarrollo del Diseño Gráfico estará a cargo de los Estados Unidos de Norteamérica.⁴¹ Esta nación dotó a dicha disciplina de las características de contenido, objetivo y difusión que posee dentro de la sociedad actual.

En un primer momento, el diseño norteamericano se verá influenciado por el cúmulo de individuos (principalmente alemanes) que emigrarán a este país a causa del Holocausto. Ellos trajeron consigo la concepción europea del diseño, la cual implantaron en esta región de América. Años después, el lenguaje visual norteamericano adquirió características propias, reflejando así la filosofía de vida de esta nación.

Las características principales del lenguaje visual de este período son la innovación y la originalidad. De esta manera, la comunicación gráfica de estos años buscaba desligarse por completo de la influencia inglesa; por ello, los creativos experimentaron constantemente nuevas formas de producción de mensajes gráficos. Su comunicación gráfica estuvo basada en los principios de libertad e independencia, ambos conceptos fundamentales de la identidad nacional norteamericana. Aún hasta nuestros días, el lenguaje visual de los Estados Unidos de Norteamérica busca difundir algo más

³⁹ Satué, *Op. cit.*, pp. 198-199.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 207-211.

⁴¹ *Ibid.*, p. 271.

que un producto, ellos presentan toda una concepción de vida, el conocido *american lifestyle*.

Después de 1945 (fecha en que concluyó la Segunda Guerra Mundial), y tras haber sido el centro de atención por más de diez y nueve siglos, Europa se ha visto opacada por el desarrollo acelerado del Diseño Gráfico en los Estados Unidos. Por esta razón, en los últimos cincuenta años el Viejo Continente ha creado una comunicación visual que enaltezca sus características de identidad nacional. Lo anterior como medio para evitar la invasión⁴² cultural de dicha nación norteamericana. Es por ello que en la actualidad las diferencias en la comunicación gráfica producida en una u otra región del mundo es lo que le brinda el valor agregado a los mensajes gráficos.

En las últimas décadas del siglo pasado Francia, Inglaterra y Alemania desarrollaron una comunicación gráfica producto de sus circunstancias políticas, sociológicas y culturales. En Francia el Diseño Gráfico se enfocó en dos áreas específicas. Por un lado se continuó la tradición del cartel, medio de difusión implantado por el artista francés Toulouse – Lautrec a finales del siglo XVIII. También se dio gran énfasis a la promoción de revistas como *Vogue* y *Elle*. Ambas publicaciones enfocadas a temas de la moda, atributo importante para la sociedad francesa, lo cual se observa en el buen gusto para vestir de su población actual.

En Inglaterra la comunicación gráfica estuvo a cargo del movimiento hippie de los años 60's.⁴³ En este período las ciudades se inundaron de carteles cargados de formas geométricas multicolores que proclamaban la famosa frase: "Haz el amor, no la guerra."

Otro aspecto desarrollado por los ingleses fue la señalización vial. Dado que Londres se considera la primera gran urbe fundada en ese continente, no es de extrañar que aquí hayan surgido las primeras imágenes destinadas a dirigir el tránsito vial. Ejemplo de ello es el programa señalético realizado para el aeropuerto de Gatwick, en Londres, a finales de los años cincuenta.⁴⁴

Como resultado de su derrota en la Segunda Guerra Mundial, la comunicación gráfica alemana se desarrolló de forma escueta. Dicho lenguaje se vio influenciado por países como Polonia, Inglaterra y los Estados Unidos. Así mismo, retomaron algunos aspectos de la extinta Bauhaus; sin embargo, no hay que olvidar que para ese entonces, muchas personas de los círculos intelectuales de Alemania ya se habían trasladado a la nación con la bandera de franjas y estrellas: los Estados Unidos de Norteamérica.

RESUMIENDO

Como se ha tratado de explicar a lo largo de estos párrafos, el lenguaje visual ha sido empleado por el hombre para retratar la identidad nacional de los pueblos. Además, este lenguaje también ha servido para difundir el ideal de

⁴² *Ibid.*, p. 300.

⁴³ *Ibid.*, pp. 308-313.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 314.

identidad de las diversas naciones. Por ello, el término de identidad nacional involucra múltiples aspectos en los cuales el Diseño Gráfico ha contribuido de forma directa e indirecta. El progreso tecnológico de un determinado país o región, es sólo un aspecto que puede conocerse a través del estudio de la historia de esta disciplina. Ante situaciones de crisis o rupturas sociales, la comunicación gráfica ha sido una herramienta útil para entender la postura asumida por los distintos grupos humanos involucrados. Es por esta razón que el desarrollo histórico de los mensajes visuales son un ejemplo vivo de la interpretación de la realidad hecha por una sociedad en etapas históricas específicas; es decir, son reflejo de su cultura; por lo tanto, de su identidad nacional.

IDENTIDAD NACIONAL:
EL CASO MEXICANO

2

2.1 ¿QUÉ ES LA IDENTIDAD DE UN PUEBLO?

Desde finales del siglo XVIII, las ciencias y las artes han centrado su objeto de estudio en el hombre, colocándolo como el único ser capaz de producir alguna forma de desarrollo social. A partir de esta corriente de pensamiento, se considera que todo individuo es poseedor una subjetividad propia, única e irrepetible. Con base en esta visión, la identidad implica, entonces, una característica cuya significado depende de la persona. A pesar de la dificultad que estas ideas sugieren para la construcción de un concepto de identidad más o menos homogéneo, el objetivo de este capítulo es precisamente estudiar, entender e interpretar cuál era la concepción de identidad dentro de contexto de la Nueva España. A lo largo del desenvolvimiento de este capítulo se examinarán, además, cómo por medio de la comunicación gráfica de ese tiempo es posible reconocer las características de dicha identidad novohispana (si es que este concepto realmente existía, análisis que también forma parte de este capítulo).

Durante la historia de la humanidad, el vocablo identidad ha respondido a la necesidad humana de pertenencia. Y es que el formar parte de un grupo social le brinda al hombre seguridad, y es ahí donde radica la importancia de dicho concepto.¹ Sin embargo, para ser aceptado en un grupo es necesario poseer características comunes a sus integrantes. Éstas son resultado, aunque no en su totalidad, de un conjunto de valores y principios formados a partir de una enseñanza cultural. Por esta razón, identidad y cultura son vocablos que subsisten de manera paralela, evolucionan y se complementan, mostrando así los cambios sufridos en las civilizaciones hu-

¹ Zygmunt Bauman, *Identity*, Estados Unidos, Polity Press, 2004, p. 29.

manas.

El valor conceptual que ahora le otorgamos a la palabra identidad, no es el mismo que se le asignaba en otros momentos de la historia. De hecho, la experiencia nos ha enseñado cómo el significado de dicho vocablo ha cambiado de una época a otra. Incluso, su alcance ha sido disímil entre sociedades de una misma época ubicadas en áreas geográficas distintas.

Muchos son los factores que definen la identidad de un pueblo, pero cuatro son quizá los elementos cuya influencia ha sido más profunda en la conformación de este vocablo. Estos son: el lenguaje, la religión, la geografía y la población. A pesar de los cambios que han sufrido los distintos grupos humanos en la historia, éstas características siempre han estado presentes en la definición de la cultura de los pueblos; por lo tanto, han afectado el modo como han significado su identidad.

Respecto de la identidad, es a través del lenguaje como mejor se puede entender la cosmovisión de los pueblos. Mediante sus fonemas, su construcción semántica e incluso su grafía es posible conocer el desarrollo de una civilización. En el lenguaje se aprecian los cambios que han experimentado los pueblos en su historia. Sus leyes nos hablan de su organización social; sus tratados de pintura, escultura, arquitectura, etc. son ejemplo vivo de sus manifestaciones culturales; su literatura presenta su filosofía de vida; sus anuncios su acontecer cotidiano, sus palabras el intercambio con otros pueblos, sus costumbres religiosas, sus actividades económicas, sus movimientos sociales, etc. Es decir, el lenguaje permite explicar cómo, dónde y por qué se crea una identidad.

La religión, por otro lado, ha sido un instrumento importantísimo para el hombre en la necesidad de comprender su paso por mundo. En ella ha depositado sus miedos y prejuicios, encontrando aquí un modo infrahumano de protección ante lo desconocido. En un sentido u otro, la religión ha influido en el desarrollo de los pueblos. Entonces, cuando se menciona que el significado de la palabra identidad está en constante evolución, es necesario considerar dicho cambio como resultado, entre otros factores, de la influencia de los distintos dogmas existentes en el mundo en las sociedades humanas.

Mientras que el lenguaje y la religión son conceptos creados por el hombre, existe una característica de la naturaleza que también define el entendimiento de la identidad, me refiero al componente geográfico. El clima, la flora y fauna, ciertamente son factores decisivos en el desarrollo de un pueblo. Inclusive, algunos estudiosos sugieren que la carencia o abundancia de recursos naturales básicos propician que las sociedades se desarrollen de una u otra manera.

Aunque es verdad que el hombre ha adaptado la naturaleza a su conveniencia, aún hasta nuestros días no ha logrado emanciparla del todo. Por el contrario, en el transcurso de los años se han observado cómo el hombre se ha adaptado a las condiciones naturales de las zonas donde

se ha asentado. Ejemplos de esta adaptación son los molinos de viento en Ámsterdam, los iglúes entre los esquimales, las casas de tezontle en México, la calefacción en países europeos, la ciudad subterránea de Montreal, etc. En este siglo, a pesar de que el componente geográfico no tiene la importancia que en épocas prehistóricas, éste sigue siendo trascendental en la conformación de la identidad de los pueblos.

Para poder comprender cómo se conforma la identidad de un país, es necesario encontrar un punto donde estos tres elementos (lenguaje, religión y geografía) se fusionen, es aquí donde aparece el término población. La población, en cualquier sociedad, es quien recibe de manera directa el impacto del lenguaje, la religión y la geografía, pero al mismo tiempo son también ellos quienes la modifican. Es decir, es en el hombre inscrito dentro de una sociedad, y en todo lo que él hace, donde radica la esencia misma de la palabra identidad.

Con base en la descripción de las características que mayor influencia tienen en la conformación del significado de la palabra identidad, estamos en condiciones de entender cómo ha sido percibido este vocablo a lo largo de la historia de la humanidad. Sabemos que la identidad está íntimamente ligada a la cultura de los pueblos. Para comprender los alcances de este concepto, es necesario entender las características geográficas, lingüísticas, religiosas, sociales, artísticas, políticas, económicas, etc. del pueblo a estudiar. Por ello, en las siguientes páginas se analizará cómo es que estas cuatro características que definen a la palabra identidad, influyeron en la construcción de la identidad de la sociedad novohispana.



2.2 EL CONCEPTO DE IDENTIDAD DE LA SOCIEDAD NOVOHISPANA

Para estudiar la identidad de la sociedad novohispana es necesario saber primero, qué entendía la gente de la Nueva España con esta palabra. Por sus características históricas y sociales, es durante este período que se inserta la idea de identidad en la memoria colectiva del pueblo mexicano. Por ello, es esta etapa, más que hablar de una concepción de identidad bien definida, sería quizá más prudente sugerir la existencia de un proceso de formación de dicha cualidad.

Durante la época de la Nueva España, la búsqueda de una identidad propia fue una constante en la población novohispana. Sin embargo, esta búsqueda llevó a interpretaciones disímiles entre todos los sectores de esta sociedad. Por razones obvias, fueron los españoles y los criollos quienes le adjudicaron un carácter occidental a esta palabra. Cabe destacar, que la identidad en este sector fue más un fenómeno fantástico que un hecho real. Por el contrario, para los indígenas esta idea occidental de identidad fue totalmente ajena a ellos. Para esta población, la identidad fue entendida

como una forma de resistencia de sus características culturales. De esta manera, la identidad era todo aquello que lo diferenciaba de lo español.

En los primeros años de la época Colonial, la Nueva España se conformó por dos grupos sociales claramente definidos: el español y el indígena. Años más tarde, a estos grupos se le unieron los esclavos de raza negra provenientes de África. Para esta sociedad, los españoles se encontraron en la punta de la pirámide social. Por lo tanto, en ellos se manifestaba la idea de civilidad y progreso, mientras que los indígenas conformaron la civilización negada.² Para el hombre novohispano, sobretodo par el criollo, sus raíces americanas fueron motivo de vergüenza, siéndole necesario esconderlas de la mirada pública, sobre todo si ésta era extranjera. Es de este modo como la sociedad novohispana intentó eliminar la cultura de los pueblos indígena pues ésta, además, impedía el óptimo desarrollo de la Nueva España.³

Para la población del Nuevo Continente, sobretodo para los criollos, la civilidad era aquello que parecía español, que se comportaba como tal, pero que no había nacido en España, sino en América. Ejemplos de esta concepción son el género pictórico del retrato novohispano y la poesía literaria. Ambas manifestaciones, a pesar de representar personajes o acontecimientos suscitados en el virreinato novohispano, presentan marcadas características europeas. Es decir, la civilidad implicó la exaltación de elementos nativos transfigurados mediante una forma de entendimiento occidental.

Además de la presencia de ciertos patrones de comportamiento, la conservación de determinadas costumbres, así como la pertenencia a grupos sociales específicos, la civilidad también estuvo asociada con la blanquitud. En su ensayo titulado *Imágenes de la "blanquitud"*,⁴ Bolívar Echeverría describe cómo, en el mundo actual, la blanquitud se relaciona con la difusión de comunicaciones gráficas que contengan características que promuevan un comportamiento global y capitalista. Durante la Nueva España, en cambio, la blanquitud tenía más que ver con la presentación de una forma europeizada de vida. Por ello, este vocablo se relacionó con una idea de purificación racial. Bajo este entendido, entre más clara era la piel de un individuo, mayor su desarrollo y capacidad intelectual. Esto explica porque la sociedad novohispana fue un ente abiertamente racista. Dicho comportamiento se observa claramente en los llamados cuadros de castas, en los cuales se señalaba las diferencias sociales de la población a partir del grado de pigmentación de la piel.

La blanquitud no sólo implicó una limpieza en el tono de piel de las personas, sino que fue símbolo de la purificación intelectual de la persona. Durante esta etapa surgieron numerosos ejemplos de individuos carentes de un herencia española real, pero que, debido a su comportamiento occidentalizado, podían ser considerados seres respetables y civilizados. El famoso pintor barroco Juan Correa, es claro ejemplo e ello. Este pintor, mestizo de nacimiento, es conocido como uno de los grandes artistas del período

² Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*, México, DeBolsillo, 1987, pp. 39-43.

³ *Ibid.*, pp. 45.

⁴ Las comillas son del autor. Bolívar Echeverría, "Imágenes de la "blanquitud", en *Sociedades icónicas*, México, Siglo XXI Editores, 2007, pp. 15-32.



Con estas dos imágenes podemos apreciar la influencia que el retrato europeo ejerció sobre el arte novohispano. De este modo, es evidente que la pintura de arriba del autor italiano Jacopo Tintoretto, inspiró la obra de la derecha del mexicano Miguel Cabrera.



barroco. Cabe destacar que su obra obedece a los lineamientos que, sobre la representación de Cristos y figuras de santos, estableció el Concilio de Trento.

Además de la blanquitud carnal e intelectual, el hombre novohispano también intentó alcanzar una purificación de tipo espiritual. En este aspecto, fue la iglesia católica, en forma de órdenes regulares y seculares,⁵ a quienes se les encargó dicha tarea. Su influencia alcanzó tales magnitudes que en la actualidad no es posible estudiar el período Colonial, sin mencionar la influencia que la religión católica ejerció sobre esta sociedad. Ella constituyó el centro de la vida colonial. Su campo de acción abarcó no sólo aspectos teológicos, sino también económicos, artísticos, políticos, ideológicos, culturales, geográficos y sociales. Para este virreinato americano, la práctica religiosa fue el principio y el fin de toda su existencia.

Como lo mencioné al principio de este capítulo, el concepto de identidad en la época Colonial es aun difuso y ambiguo. En este proceso de construcción de la identidad, se observa un doble discurso que alaba y niega al mismo tiempo los componentes de dicho concepto. Es decir, en este período existe un desprecio por lo español, por el conquistador, aunque al mismo tiempo es en él, donde se ejemplifica la perfección humana y cultural. La cultura de los pueblos indígenas, en el otro extremo de la sociedad, despierta simultáneamente un sentido de vergüenza y admiración. Dicha admiración; sin embargo, no recobra las características auténticas de los indígenas, sino

⁵ *Órdenes regulares*: A éstas también se les conoce como órdenes mendicantes. Se llaman regulares porque se rigen por reglas. Aquí se ubican los franciscanos, dominicos, agustinos, carmelitas, etc. *Órdenes seculares*: Su nombre deriva de la palabra siglo. Estas órdenes obedecen al mandado de Roma. En este grupo están los obispos, arzobispos, cardenales, etc.

que se presenta reinterpretada a conveniencia del narrador. Estas contradicciones dieron como resultado una sociedad que no quería ser española, ni mucho menos indígena, era éste un pueblo que sólo quería ser él mismo. Desafortunadamente, no sabía lo esto significaba.

2.3 LA IDEA DE NACIONALISMO TRAS LA ÉPOCA COLONIAL

El lenguaje es uno de los elementos culturales a través del cual es posible entender la filosofía de vida de los pueblos. A este respecto, es mediante la comparación de la definición adjudicada a la palabra nacionalismo en diversos idiomas, que se puede deducir cómo fue entendido este vocablo en la sociedad colonial.

En español, la voz latina nacionalismo significa “apego [o inclinación] de los naturales de una nación a ella.”⁶ En su equivalente en inglés y francés, la misma palabra se enfoca en aspectos como el orgullo (llegando éste a ser exacerbado) por el país de origen, así como el interés colectivo en beneficio de la mejora de la nación en su conjunto.⁷ Es decir, al analizar las implicaciones del concepto nacionalismo en el contexto nacional, encontramos la persistencia de un trauma aún no superado, el trauma de la invasión territorial con la consecuente imposición de la cultura extranjera. Con el paso del tiempo, esto ha creado en el inconsciente colectivo del mexicano la necesidad de defensa y protección del territorio que habita de todo aquello ajeno o distinto a él. A esto la ha llamado nacionalismo.

Como el título de este apartado lo indica, la idea de nacionalismo no es propia de la época Colonial, sino que es durante este período que se establecen las bases sobre las cuales se desarrollará este concepto en años posteriores. Los criollos y algunos peninsulares fueron los principalmente involucrados en la definición y promoción de la cultura nacional, la cual se basó en la apropiación territorial, étnica y cultural de tierras americanas, conceptos sobre los que hasta nuestros se sostiene la idea de nacionalismo. Dicha filosofía fue el motor que impulsó movimientos como la independencia de la Nueva España y la Revolución Mexicana.

El nacionalismo mexicano se ha manifestado en varios ámbitos de la cultura durante distintos períodos de la historia de este país. José Joaquín Fernández de Lizardi y su novela costumbrista *El Periquillo Sarniento*, ejemplifica el intento del autor por retratar una nación con características propias. El movimiento muralista mexicano de principios del siglo XX, se centró en la representación de aquellos personajes, paisajes y formas que eran “exclusivas” de la nación mexicana. Es decir, la idea de nacionalismo involucra al ser humano dentro de la colectividad; por ello, esta característica puede expresarse en cualquier aspecto de su realidad nacional.

⁶ Marisol Palés Castro, *Nuevo Espasa Ilustrado*, s.l., ESPASA, 2005, p. 930.

⁷ Jess Stein, *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, Nueva York, Gramercy Books, 1996, p. 952.

Uno de los aspectos en donde más claramente se manifiesta el concepto de nacionalismo es en práctica de la religión católica y el culto a la Virgen de Guadalupe. En la obra de José Vasconcelos, *La raza cósmica*, el autor sostiene que es en territorio nacional donde aparecerá una raza superior producto de la fusión de las cuatro existentes en el mundo.⁸ Sin embargo, esta labor sólo será posible mediante la intervención espiritual. Es decir, es el dogma católico el que permite la creación de una humanidad más avanzada a la Vasconcelos llama la raza cósmica.⁹ Entonces, el catolicismo, además de ser protector del pueblo mexicano, es parte importante de lo que la población entiende por nacionalismo.

La palabra nacionalismo expresa la intención de los criollos en una primera etapa, los liberales en años posteriores a la Independencia de México y los mexicanos en general en años recientes, por conformar una nación con características propias. Por ello, en su construcción la sociedad ha intentado seleccionar sólo aquellos elementos que cree lo identifica y distingue de otros pueblos. El lenguaje, la religión católica (caracterizada por la adoración hacia la Virgen de Guadalupe), el himno nacional, la bandera tricolor, la figura de Benito Juárez, la batalla de Puebla, el grito de Independencia, la imagen de las Adelitas, la Revolución Mexicana, el defensor campesino Emiliano Zapata, los mariachis y paradójicamente la figura del indio, son los símbolos más representativos del nacionalismo mexicano actual. Uno que en el fondo sólo muestra el sentido de inferioridad tan bien enseñado por los españoles. Un nacionalismo que busca caminar por sí solo, dejando de condicionar su desarrollo a la existencia de la otredad.

2.4 ELEMENTOS QUE CONFORMAN LA IDENTIDAD DE UN PUEBLO. ESTUDIO INSERTO EN LAS CARACTERÍSTICAS DE LA NUEVA ESPAÑA

Al principio del presente capítulo se habló de manera general acerca de lo que es la identidad de un pueblo. Además, se mencionaron cuatro aspectos¹⁰ a través de los cuales es posible reconocer esta cualidad dentro de una sociedad en específico. En las líneas siguientes se retomarán dichas características haciendo un análisis de las mismas para la población de la Nueva España. Con ello se busca conocer cómo era la identidad del virreinato novohispano.

2.4.1. EL LENGUAJE: EL ESPAÑOL COMO REFLEJO DEL PENSAMIENTO DEL HOMBRE VIRREINAL

A lo largo de la historia de la humanidad el lenguaje ha sido reflejo de la

⁸ Vasconcelos reconoce en su libro cuatro razas: la blanca, la indígena, la negra y la mongola. José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México, Editorial Porrúa, 1948, p. 5.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ Lenguaje, religión, entorno geográfico y población.

cultura de los pueblos. Dado que esta forma de comunicación muestra la interpretación de la realidad de los individuos en una época, región y contexto específico, el lenguaje es el medio a través del cual se ha manifestado la identidad de las civilizaciones del mundo.

Mediante el estudio del origen y desarrollo histórico de las lenguas, es posible entender las características de los hablantes de las mismas. Claros ejemplos al respecto los podemos encontrar en el alemán. Esta lengua, de origen germánico, se caracteriza por tener una sintaxis muy definida, sistemática y ordenada. Todos estos adjetivos, además de al lenguaje, también pueden aplicársele al ciudadano alemán promedio. De igual manera el chino, en el otro extremo del globo, nos arroja datos de cómo es la cultura de China. Regularmente, este idioma suele percibirse conservador y negado a la adopción de vocablos extranjeros. En el contexto internacional, China es visto como una nación cerrada al paso de otras culturas – xenofóbico- y; por lo tanto, profundamente racista. Con estos dos sencillos casos es posible observar cómo el lenguaje forma parte fundamental de la identidad y cultura de los pueblos.

Del mismo modo como se explicó con el alemán y el chino, a través del español hablado en la Nueva España es posible inferir el pensamiento y las características sociales de la población novohispana. Este idioma, percibido como lengua de imposición por algunos sectores, fue más bien un lenguaje de distinción entre otros estratos del mismo virreinato. Por ello, no es de extrañar que entre los indígenas se conservaran algunas lenguas nativas como el maya y el náhuatl. De esta manera, ellos manifestaban su resistencia ante la cultura europea. Asimismo, con esta reflexión resulta lógico porque los criollos y demás sectores instruidos de esta región escribían textos en donde no sólo usaban un español incluso arcaico ya en España, sino que además mezclaban vocablos latinos.

Cuando los españoles llegaron a América, iniciaron una labor titánica de imposición de su cultura. Como era de esperarse, esta misión supuso grandes dificultades tanto para los naturales de estas regiones como para los misioneros encargados de dicha tarea. Al final, el resultado fue el nacimiento de una variante de esta lengua romana, la cual adoptó elementos de otros idiomas como el náhuatl y el maya. Básicamente, y para un estudio más claro, estas diferencias las podemos dividir en tres ámbitos: el morfológico, lexicológico y fonético.

El aspecto morfológico de toda lengua se refiere a la estructura y composición de las palabras. Es decir, al modo en que éstas se convierten en adjetivos, adverbios, preposiciones, perífrasis y demás variantes, así como a la facilidad de unión con las distintas formas verbales para formar un significado específico. En el caso del español americano, las variantes más significativas se manifiestan en el uso diferenciado de los tiempos verbales y en la modificación del significado de algunos vocablos.

Respecto de los tiempos verbales, existe una diferencia evidente en-

tre el uso que los peninsulares y los americanos hacían del pasado perfecto. Diferencia que aún se mantiene hasta nuestros días. Para los españoles, el pasado compuesto expresa acciones ya sucedidas: “*He leído un libro fenomenal.*” Sin embargo, cuando dicho lenguaje pasó a la Nueva España, los habitantes de estas regiones adoptaron el pasado simple para expresar esta misma acción: “*Leí un libro fenomenal.*” El pasado compuesto, se empleó entonces para referirse a un hecho reiterativo y temporal: “*Luis ha estudiado toda la mañana.*” De esta manera, el pasado simple fue utilizado para denotar un evento terminado, lo cual sólo se lograba en España con el pasado compuesto.

Sobre el cambio de significado de algunos vocablos del español, la conjunción *hasta* es el ejemplo más claro al respecto. Originalmente, esta palabra indica el término de una acción. En América, sin embargo, dicha clausura significó exactamente lo contrario; es decir, el inicio de un fenómeno cualquiera.¹¹ Estas modificaciones en el uso del español permiten observar el fenómeno de sincretismo que se produjo en esta región de la Nueva España.

En el ámbito lexicológico, el español novohispano también sufrió alteraciones respecto al lenguaje peninsular. Durante este período, se incorporaron una serie de vocablos nuevos con los cuales se nombraron especies animales, frutos y demás elementos inexistentes en el Viejo Mundo. Las siguientes palabras ilustran este hecho. Animales de América: *coyote, iguana, tecolote, chapulín, caimán, zopilote, jaiba, guachinango y loro*. Frutos americanos: *tomate, chocolate, aguacate, cacahuete, chicle, chocolate, ejote, maguey, elote, guayaba, mamey, maíz, papaya, tabaco*, etc. Denominaciones de objetos desconocidos por los españoles, así como productos existentes, en formas parecidas, en etapas anteriores al siglo XV en Europa: *petaca, huarache, hule, mecate, milpa, papalote, jacal, tianguis, zacate, nalgas, metate, tamal, mole, pinole, huipil*, entre otros.

En el ámbito fonético, el toque que los indígenas le imprimieron a la pronunciación del español es un fenómeno que aun se deja sentir en las regiones del México actual. El tono *cantadito* del español mexicano, seguramente es herencia del ritmo propio de las lenguas indígenas náhuatl y maya. La pronunciación de la *p*, *t* y *k*,¹² así como la nasalización de la *s*¹³ en algunas zonas del sur de la nación mexicana, son reminiscencias de los antiguos pobladores de estas zonas.

Como se observa a través de los ejemplos expuestos hasta el momento, el español hablado entre la sociedad novohispana no sólo fue diferente de aquel usado en España, sino que incluso fue distinto entre una región de la Nueva España y otra. Su pronunciación y uso de vocabulario específico caracterizó a los estratos sociales de este virreinato. A pesar de que en un inicio el español que llega a América es de tipo vulgar,¹⁴ conforme la Nueva España se consolida surge una preocupación en los sectores más cultos de esta sociedad por el empleo de un idioma educado, procedente de

¹¹ Para un estudio más profundo sobre el tema consultar: Juan Lope Blanch M., *Estudios sobre el español de México*, México, UNAM. Centro de Lingüística Hispánica, 1972, pp. 15-17.

¹² *Ibid.*, p. 23.

¹³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴ Los primeros españoles que llegaron a América provenían de estratos bajos de la sociedad española. En algunos casos éstos eran campesinos, artesanos incultos o incluso presos.

la literatura española del Siglo de Oro. Apoyados en este hecho, los criollos y peninsulares principalmente, intentaron mostrarse ante el Viejo Continente como una región civilizada y refinada en manos de grandes genios como Juan Ruíz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, herederos del estilo de Luis de Góngora, Pedro Calderón de la Barca, entre otros excelsos autores.

Esta preocupación por una lengua culta propició que mientras en el Viejo Continente algunas formas habladas del español cayeron en desuso; en América, por el contrario, se conservaron como símbolo de distinción. Este fenómeno propició que el español americano se percibiera muy conservador. En tiempos actuales, esta afirmación aún es motivo de discusiones entre los lingüistas, lo cuales se manifiestan unos a favor y otros en contra. El motivo de este trabajo no es discutir la factibilidad de una u otra postura; sin embargo, lo que si no podemos negar es que mediante este lenguaje la población expresó sus temores, paciones y entendimiento de ese mundo en plena configuración.

En lo que se refiere a la lengua hablada en la Nueva España, los pueblos indígenas, como en muchos otros factores de este virreinato, presentaron un comportamiento particular. Durante este período, un número reducido de indígenas nunca aprendieron el español, mientras que otros se comunicaron en este idioma con los españoles, mientras lo hacían en alguna lengua prehispánica con los suyos. Para estos pueblos, mantener su lenguaje fue un modo de defensa cultural. En el otro lado de la moneda, para los criollos y peninsulares el uso de las lenguas naturales de América simbolizó salvajismo y falta de civilidad, concepciones aún vigentes en ciertos sectores de la sociedad mexicana.

El establecimiento de jerarquías fue un aspecto importante para los grupos en el poder de este virreinato. A este respecto, el lenguaje también contribuyó a resaltar dichas diferencias. Vocablos como *vos*, *usted* y *tú*, ejemplifican cómo se entendían las relaciones de jerarquía entre las personas. *Tú* era usado para la comunicación entre iguales. *Vos* fue símbolo de cortesía, y *usted* constituyó una forma de respeto. En el caso de los indígenas y de los estamentos inferiores, esta voz iba acompañada de una reverencia con el cuerpo que requería un descenso de la cabeza. De esta manera, se difundió la idea de servilismo e inferioridad entre dicha población.

Otro ejemplo de estas relaciones de subordinación se observa en la expresión interrogativa *¿Mande?*, de gran uso entre la población virreinal y cuya vigencia se ha conservado hasta el México del siglo XXI. En realidad la expresión completa es *¿Mande usted?* De ella se extraen dos análisis interesantes para el entendimiento de esta situación de sumisión. Con esta frase se observa, por un lado, la idea, difundida por las diversas órdenes religiosas, de obediencia ante el español. Con ella se eliminaba toda posibilidad de cuestionamiento ante lo expresado por este sector. En otro sentido, tras la utilización de la palabra *usted* se enfatiza en la superioridad del peninsular respecto del natural americano. Esto ciertamente explica por qué

el hombre colonial aspiraba fervientemente a ser como el extranjero (nacido en Europa), urgido por no parecerse más al indio “incivilizado.”

Mediante el análisis de algunas características del español usado en la Nueva España, es posible entender la cosmovisión de esta sociedad. Aspectos como el servilismo, el sentido de inferioridad y la importancia excesiva por la opinión extranjera, se pueden deducir del modo como hablaba la población de este virreinato. En el manejo de dicha lengua también se observan la implementación de estructuras y vocablos indígenas que muestran el sincretismo cultural sufrido en esta región. Es así como el español influyó en el desarrollo de esta sociedad. Aunque en un principio se aprecia una clara reticencia a su adopción, con el paso del tiempo finalmente fue afianzándose en los individuos, al mismo tiempo que se consolidaba la cultura occidental en esta sociedad. Las variantes, modificaciones e intentos de reinvención señalan el proceso de formación de esta nueva zona cultural, la cual, hacia su culminación en el siglo XVIII, ya poseía características propias, heredadas y bien reinterpretadas del pueblo español y la cultura indígena.

2.4.2. LA RELIGIÓN CATÓLICA: CENTRO DE LA SOCIEDAD COLONIAL

Para poder entender la mentalidad del hombre novohispano es necesario estudiar la influencia que la religión católica tuvo en él, puesto que ésta fue una de las características que mejor definieron a la sociedad colonial. A través del culto católico los habitantes de la Colonia explicaron cualquier fenómeno de su realidad cotidiana. “Un hombre podía ser hermoso, fuerte, valeroso, sabio o rico: ninguna de estas virtudes lo sería de veras si a ellas no se agregara [...] el aspecto religioso.”¹⁵ Mediante esta cita de José Alberto Manrique, es posible observar cómo la práctica católica fue el motor que impulsó el desarrollo de esta sociedad, una profundamente religiosa cuya devoción no se limitó al ámbito dogmático, sino que se extendió a todos los aspectos de su acontecer diario.

El culto católico tuvo una influencia en todos los ámbitos de la estructura social. Su impacto lo encontramos en las artes, la política, la economía, la urbanística, la mentalidad novohispana, la impartición de justicia, las costumbres, la gastronomía, la educación, la moda en el vestir, las fiestas, etc.; es decir, en la cultura de la Nueva España en general. Sin embargo, ésta fue percibida de forma distinta en cada uno de los estratos sociales. Mientras que para los indígenas fue un medio de cohesión y protección, para los criollos significó un instrumento de afirmación e identificación nacional.

En el caso de las artes, éstas alcanzaron su mayor esplendor precisamente en las manifestaciones de carácter religioso. Lo anterior no sugiere una inexistencia de obras civiles, sin embargo las mejores representaciones



¹⁵ José Alberto Manrique, “Del barroco a la Ilustración”, en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 440.

que se conocen pertenecen a piezas como santos, vírgenes y Cristos. Aunque el arte se clasificó en artes mayores y menores, la influencia católica se dejó sentir en ambos sectores de dicha división.

A las artes mayores pertenecen la arquitectura, la pintura y la escultura. Estas tres manifestaciones artísticas trabajaron en conjunto para crear proyectos católicos unificados. De la arquitectura se conservan el sinnúmero de catedrales esparcidos en todo el territorio nacional. Respecto de la pintura existe una gran diversidad de cuadros de Cristos, vírgenes, santos, arcángeles, monjas coronadas, representaciones de milagros, pasajes bíblicos, apóstoles, fiestas religiosas, etc. La función de todas ellas era complementar la decoración de las catedrales. Sobre la escultura encontramos excelentes ejemplos en los Cristos en la columna, las imágenes de santos, vírgenes y niños Dios, los cuales tenían la misma finalidad que las obras pictóricas.

Dentro de las artes menores se encontraron el grabado, los textiles y la platería, en su contenido también se observa una influencia dogmática importante. Los retablos y las sillerías de los coros de las iglesias son ejemplos de grabados con temas netamente religiosos. En cuando a los textiles existen magníficas casullas, dalmáticas, capas pluviales, mitras, entre otros objetos litúrgicos, ejemplares del uso que hacían los artesanos dedicados a esta actividad con su conocimiento. Finalmente productos de la platería son los cálices, candelabros, cruces procesionales, conchas bautismales, frascos para la aplicación de los santos óleos, custodias, coronas de espinas, cofres eucarísticos, etc. Como se observa, el arte virreinal no puede ser entendido ajeno al desarrollo de la religión en territorios americanos.

Además del arte, la religión católica también afectó el contenido y estilo de las fiestas. De todas las celebraciones realizadas a lo largo del año, aquellas con un sentido religioso eran las más ostentosas y populares. El ejemplo más claro al respecto es la hecha cada 12 de diciembre en honor de la Virgen de Guadalupe. Cada año, dicho festejo intentaba alcanzar una mayor majestuosidad para así superar en importancia a la Virgen de Copacabana.¹⁶

El trazo de las ciudades fue otro aspecto de la vida colonial cuyo desarrollo se basó en la práctica católica. De esta manera se entiende por qué en la mayoría de las ciudades habitadas por peninsular, las calles giraban en torno a una plaza principal, en la cual se encontraba siempre la catedral o iglesia más importante del lugar. En la actualidad hay todavía centros urbanos que mantiene dicha organización como son: la Ciudad de México, Puebla, Querétaro, Zacatecas, San Luis Potosí, entre otras.

La presencia del culto católico no sólo se dejó sentir en el exterior de las casas, sino también en el interior de éstas. Toda familia adinerada debía considerar en la construcción de su hogar un espacio destinado a la colocación de un oratorio. Estos lugares eran dispuestos con todos los objetos necesarios para la realización de actos litúrgicos. A continuación se

¹⁶ Esta virgen poseyó la misma importancia que la Virgen de Guadalupe en Nueva España; sin embargo, su culto se extendió hacia los territorios del Virreinato del Perú, el cual se conformaba de los actuales países de Perú y Bolivia.

3



4



Los mejores ejemplos de arte hispánico los encontramos en los objetos de carácter religioso. Las siguientes imágenes son clara evidencia de ello. Arriba: dalmática. A la derecha: caliz. Abajo izquierda: capa pluvial. Abajo derecha: casulla.



5



6



mencionan algunos elementos que un espacio de este tipo debía poseer:

En el oratorio era común encontrar un pequeño retablo de madera dorada..., una mesa de altar para officiar la misa, un frontal, ornamentos para el uso de la misa y del sacerdote, así como misales, palabreiros, cálices, blandones, manteles palias, espejos, hostiarios, relicarios, incensarios, campanillas, salvas y vinajeras. Del techo colgaba una rica lámpara de plata y sobre los muros había diversas imágenes de la devoción particular de los dueños. En algunos oratorios se disponían cuadros de paisaje...y tableros de concha (enconchados) con escenas de la vida de Jesús y María, así como otras pinturas religiosas, esculturas devocionales y nacimientos.¹⁷

Como era de esperarse, las costumbres de la población también se vieron afectadas por la observancia religiosa. En la Nueva España los paseos dominicales necesariamente debían incluir una actividad religiosa. En este aspecto cabe mencionar a Don fray Alonso de Montufar, arzobispo de dicho virreinato, quien promovió entre los españoles la inclusión dentro de los destinos de diversión de los domingos una visita al Tepeyac,¹⁸ lugar donde se localizaba el templo dedicado a la adoración de la Virgen de Guadalupe. De esta manera, las familias convivían y escuchaban misa. Es decir, aún en las actividades recreativas estaba inmerso el dogma católico.

Como se ha hecho notar en los párrafos precedentes, el hombre novohispano permitió que el catolicismo formara parte de su realidad entera. Sin embargo esto sólo fue posible gracias al efecto que la religión ejerció en la mentalidad de cada individuo. Éstos mantuvieron una preocupación constante por el pecado y la salvación del espíritu alcanzando así la vida eterna. Por esta razón, en este período se realizaron varias acciones encaminadas a la expiación de los pecados. Ejemplo de ello son el financiamiento, entre la gente adinerada, para la construcción de conventos e iglesias; la gran cantidad de mujeres destinadas a la toma de los votos;¹⁹ y la realización de obras pictóricas y escultóricas por encargo, las cuales eran entregadas a los templos agradeciendo así un favor hecho por un determinado santo o virgen (exvotos).

Como era de esperarse, los nombres de las personas no fueron más que el reflejo de esta exacerbada devoción. Por ello no es de extrañar la proliferación, entre el género masculino, de personas con nombres tales como José, Juan, Pedro, Pablo, Joaquín, Gabriel, Francisco, Rafael, entre otros. Para las mujeres fueron comunes los nombres de María, Guadalupe, Ana, Carmen, Verónica y Teresa. Dicho fenómeno sólo muestra cómo el miedo, el sufrimiento, la tortura y la compasión (todas estas características del catolicismo) eran practicadas por el hombre novohispano en cada momento de su existencia.

Durante de época Colonial, la religión católica fue un medio de co-

¹⁷ Gustavo Curiel, "Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano", en *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, México, FCE, 2005, vol. II, pp. 93-94.

¹⁸ Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, México, FCE, 1953, p. 18.

¹⁹ En la sociedad de la Nueva España debía existir al menos una monja en cada familia, pues se creía de esta manera aseguraban la aceptación de sus miembros al reino celestial.

hesión social. En este período, hubo varios grupos que hicieron de la Nueva España un ente verdaderamente complejo; sin embargo, tuvieron una característica en donde todos coincidieron, y esa fue precisamente la práctica del catolicismo. Lo anterior quizá permite entender la abundancia de santos, vírgenes y arcángeles que aparecieron en esta etapa. A pesar de la gran devoción que despertaron, sólo una imagen tuvo la fuerza para unificar a todos los estratos sociales, ésta fue la representación de la Virgen de Guadalupe.

EL GUADALUPANISMO

Aún hasta nuestros días es imposible hablar del pueblo mexicano sin mencionar a la Virgen de Guadalupe. Por esta razón, podemos entender al guadalupanismo como un fenómeno que definió y define la identidad nacional. En un principio, éste nació con la idea de servir como instrumento de evangelización entre los indígenas. Momentos más tarde, dicho culto fue un emblema nacional del naciente criollismo. En las líneas siguientes se describirá el surgimiento de esta tradición, resaltando la importancia que ésta tuvo en la formación de la identidad de la sociedad novohispana.

Las primeras décadas del siglo XVI marcan el inicio del culto guadalupano. Su surgimiento respondió a la necesidad de protección de los pueblos indígenas. Además, esta imagen fue un medio de unificación entre todos los estratos que conformaron a la sociedad novohispana. Con ella, los habitantes de esta región intentaron colocar a la Nueva España al nivel de cualquier pueblo del Viejo Continente, pues con dicha deidad la presencia divina, tan anhelada por los americanos, se hacía presente en forma de una virgen morena.

El surgimiento de la guadalupana,²⁰ sin embargo, ha sido motivo de polémica desde los primeros años de su aparición. En la época colonial, un sector de la iglesia que negaba la presencia milagrosa de dicha imagen, adjudicó a Marcos Cipac de Aquino la realización de dicho lienzo.²¹ Por otro lado, un grupo numeroso de clérigos y personajes de la vida pública, defendieron la creencia según la cual la virgen se mostró ante un indígena llamado Juan Diego en el Cerro del Tepeyac. La imperiosa necesidad de creer es probablemente lo que motivó la adopción de esta hipótesis entre la mayoría de la población.

Acto milagroso o pintura con alto grado de precisión, lo cierto es que el fenómeno del guadalupanismo fue difundido deliberadamente de modo que equiparó el modo de entendimiento religioso de los pueblos mesoamericanos. Recordemos que dentro de la cosmovisión prehispánica la religión era el centro sobre la cual giraba toda la civilización. De hecho, el culto religioso, la actividad política y la práctica bélica eran conceptos que no podían existir de forma independiente. En la época colonial, estos tres elementos también se fusionaron en uno sólo, en donde la Virgen de Guadalupe fue la máxima representante.



²⁰ Manera como es nombrada la Virgen de Guadalupe en la lengua popular.

²¹ De la Maza, *Op. cit.*, p. 16.

El intento por equiparar este culto occidental con aquellos de la vida prehispánica se observa en las características de la imagen misma, así como en la ubicación del templo de veneración guadalupana. Diversos estudios señalan que cada uno de los elementos que conforman a la guadalupana posee un significado particular. De igual manera, los códices prehispánicos, objetos a través de los cuales los pueblos indígenas difundían su cultura, estaban cargados de simbolismos en espera de ser descifrados.

La construcción de la Basílica de Guadalupe, espacio edificado para el culto de esta virgen en el cerro de Tepeyac, fue indudablemente una estrategia para facilitar la aceptación de dicha imagen entre los indígenas. En años anteriores a la Conquista, esta zona fue lugar de peregrinación y veneración de la diosa Tonantzin. Así que los franciscanos lo único que hicieron fue sustituir esta imagen por la de una fémina de tez morena, la cual, además, había hecho su aparición a un indio. Es decir, el objetivo de este mito era lograr una identificación de la sociedad indígena con Juan Diego.

Aunque quizá con el mismo grado de fervor, la adoración a la Guadalupe no se manifestó de igual manera entre los criollos de la Nueva España. Como consecuencia del modo en que se difundió la aparición de esta imagen, la veneración a la Virgen de Guadalupe respondió a la ideología criollista de exaltación del pasado prehispánico. Exaltación que los llevó a asumir a ésta como la primera bandera de la nación independiente; es decir, la convirtieron en un símbolo de mexicanidad donde se unió "...lo religioso y lo patriótico...".²²

Aunque con sus variantes, el guadalupanismo fue una característica importantísima con la que se identificó la sociedad novohispana. En ella se puso de manifiesto la imperiosa necesidad del hombre colonial por sentirse protegido tras el trauma de la conquista. También a través de ella, se hace patente la división social existente, puesto que aunque todos los sectores de la población rinden culto a la misma Virgen no lo hacen de igual manera. Es decir, los criollos, los indígenas y las castas, comparten un mismo espacio geográfico, pero culturalmente no se mezclan en aras de formar una nación con una identidad única. Finalmente, es importante destacar la influencia que la religión tuvo en el devenir cotidiano de la sociedad, puesto que toda la mentalidad que ésta difundía se adoptó para cualquier aspecto de su desarrollo individual y colectivo. De esta forma, encontramos características como la sumisión, el servilismo, la obediencia, el temor, el paternalismo, entre otras, presentes en cada acción del hombre novohispano, y algunas de ellas, presentes aún, en el mexicano de nuestro siglo.

EL SINCRETISMO RELIGIOSO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS

En varios aspectos de la sociedad colonial, los pueblos indígenas fueron identificados como un ente aparte. Tras la conquista española, los indígenas constituyeron un grupo social desplazado y excluido del desarrollo colonial.

²² *Ibid.*, p. 186.

En el ámbito religioso, a este grupo no les fue negada la práctica dogmática; sin embargo, esta debía corresponder a las creencias traídas por los peninsulares a tierras americanas. Es decir, en un inicio el catolicismo implicó la negación, por parte de los nativos de América, de su propia cultura y así, la consecuente pérdida de su identidad.

Antes de hablar del sincretismo religioso de los pueblos indígenas, es necesario conocer qué se entiende en la etapa de la Nueva España por indio. Dicho término puede considerarse una invención netamente occidental. Éste surgió tras la caída los pueblos prehispánicos. En él se aglomeraron todos los individuos nacidos en América en épocas anteriores a la llegada de los españoles. Como era de esperarse, dicha fusión resultó en la pérdida de las características específicas de cada uno de los pueblos que conformaban al territorio americano, fenómeno que aún hasta nuestros días ha impedido el conocimiento más profundo de la práctica religiosa de grupos sociales diferentes a los aztecas y mayas.²³

La difusión de la religión católica fue el modo de imposición de la cosmovisión española frente a la americana. Esto, sin embargo, no fue tarea fácil. Los pueblos prehispánicos se mostraron reacios a abandonar sus creencias religiosas, las cuales eran parte fundamental de su desarrollo social. Aunque el resultado de este proceso de conversión tuvo alcances extraordinarios, su penetración nunca logró un cambio total de mentalidad. Por esta razón, dentro de los actuales estados mexicanos de Chiapas, Oaxaca, Yucatán, Mérida, Chihuahua, entre otros, aun se percibe un sincretismo religioso producto de una mezcla cultural americana-europea.

Los franciscanos fueron los encargados principales de la adhesión de los indígenas al catolicismo. Para dicha encomienda, éstos hicieron uso de diversas artimañas que les permitieran lograr su objetivo. La construcción de iglesias en lugares donde antiguamente había centros ceremoniales indígenas fue una de esas medidas. La iglesia de Chalma, ubicada en el municipio de Malinalco en el Estado de México, es un claro ejemplo de este método. Este lugar, antiguamente espacio de culto del dios Oxtotéotl, fue convertido en región de práctica cristiana al sustituir la imagen de dicha deidad prehispánica por la del Cristo sobre la cruz que ahora causa tanta devoción.²⁴

La aparición de la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac, es quizá el ejemplo más significativo del esfuerzo de las órdenes mendicantes en América por imponer su propia cultura. Antes de la caída de Tenochtitlan, esta formación geográfica fue espacio de procesión de la diosa Tonantzin.²⁵ Años después de la llegada de los peninsulares fue difundida la leyenda según la cual una Virgen morena había hecho su aparición en el cerro del Tepeyac a un indio llamado Juan Diego. Desde entonces, dicho lugar causó gran veneración entre los indígenas y los criollos. Por su antecedente indígena, los misioneros siempre dudaron acerca de a quién verdaderamente rendían culto los indios: a Tonantzin o la Virgen de Guadalupe.

²³ Nombre de las dos civilizaciones prehispánicas más desarrolladas a la llegada de los españoles a América.

²⁴ Christian Duverger, *La conversión de los indios de Nueva España*, México, FCE, 1987, p. 201.

²⁵ Entre los aztecas, esta deidad se relacionaba con la parte femenina del Universo, era la diosa madre. También se le consideraba diosa de la Luna.

Entre las órdenes mendicantes también fue permitida, aunque con precaución de no caer en fanatismo, la práctica de ciertas actividades características de las ceremonias prehispánicas de los pueblos indígenas, impulsados por el deseo de facilitar la adopción del culto católico. Entre estas actividades estuvieron la incorporación de cánticos y la práctica de danzas durante la liturgia. A pesar de la prohibición tajante, la realización de sacrificios en honor a los dioses continuó llevándose a cabo. En la actualidad, estas actividades aun llevan a cabo en regiones como San Juan Chamula, en el estado de Chiapas. Aquí todavía se realizan sacrificios de gallinas así como ceremonias con carácter chamánico al interior de las iglesias católicas.

Como se ha señalado en los últimos apartados, la religión católica fue el centro bajo el cual se desarrolló y consolidó la nueva sociedad americana. Entre los españoles, los criollos y demás habitantes de zonas urbanas, existió una práctica religiosa equiparable con la española. Por el contrario, en regiones ocupadas por pueblos prehispánicos la principal característica radica en una lucha constante por mantener su cultura, contraria en muchos casos a aquella traída de occidente. Este fenómeno generó el desenvolvimiento paralelo de diversos grupos sociales que compartieron un mismo territorio geográfico pero mantuvieron una idiosincrasia propia y ajena una de la otra. Con el tiempo, esto propició la formación de identidades disímiles que, aun hasta nuestros días, son causa de profundos conflictos sociales derivados de la negación del grupo urbano (con herencia española) sobre el grupo rural (de herencia prehispánica).



2.4.3. EL ENTORNO GEOGRÁFICO

El entorno geográfico es un factor importantísimo en la formación de la identidad de un pueblo. En el caso que toca a nuestro estudio, éste acentuó las desigualdades de la población. De esta manera, el territorio novohispano, al igual que sus individuos, estuvo marcado por grandes contrastes. Aunque se mantuvo la forma de gobierno centralista del pueblo mexicana, durante la época virreinal surgieron nuevos centros de concentración poblacional. Estas nuevas zonas de desarrollo fueron consecuencia del surgimiento de actividades productivas innovadoras, como la práctica de la minería. Al mismo tiempo, las regiones del sur de este virreinato fueron ocupados por la poca población indígenas que sobrevivió a la venida española, obteniendo de allí los recursos naturales para su subsistencia y manteniendo en estos espacios su propia cultura. En las líneas siguientes mencionaré las características más importantes de este multicultural territorio conocido como Nueva España.

9 LAS REGIONES DE LA NUEVA ESPAÑA

La Nueva España fue una entidad político-administrativa conformada por los actuales territorios de México, Estados Unidos, el área de Centroamérica y las islas caribeñas. Al norte se extendió a los estados de California, Nevada, Colorado, Utah, Nuevo México, Arizona, Texas, Oregon, Washington y partes de Idaho, Montana, Wyoming, Kansas, Oklahoma y Luisiana en los Estados Unidos. Al sur abarcó las zonas de Guatemala y Belice llegando hasta Costa Rica. Asimismo, dentro de este territorio se consideraron las islas de Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, Trinidad y Tobago y Guadalupe. Por su gran extensión y diversidad, así como por el afán de lograr un estudio más preciso de este espacio, a esta zona se le ha dividido en seis regiones distintas.²⁶ En cada una de ellas, la vegetación, la flora, la fauna, así como la escases o abundancia de recursos naturales como el agua y los metales preciosos, fueron factores que impulsaron el desarrollo de actividades productivas específicas. Es así como se dio paso a la adopción de costumbres, formas de alimentación, estilos de vida y creencias políticas y religiosas particulares, produciendo una sociedad con una identidad diversa.

Tras la caída de Tenochtitlán en 1521, los españoles continuaron la forma de gobierno centralista de los pueblos prehispánicos. De esta manera, la región localizada donde antaño estaba la ciudad de Tenochtitlán se le conoció como *México Central*. Esta zona constituyó el núcleo de toda la vida colonial. Por ello, fue precisamente en este espacio donde se asentaron los poderes políticos y religiosos de mayor jerarquía del virreinato novohispano. Aún en la actualidad, este territorio está rodeado por un conjunto de cadenas montañosas que la protegen de los vientos costeros tanto del Golfo de México como del Océano Pacífico, así como de las rachas gélidas del norte del país.²⁷ Este encierro del México Central ha propiciado que éste no sea un espacio de gran abundancia de recursos naturales. A pesar de ello, aquí se concentraron los mejores recursos del virreinato, pues todos los productos extraídos de las demás zonas geográficas se trasladaban a este espacio. Por esta causa, aquí habitaron un número importante de españoles.²⁸ También por este motivo, los caminos trazados en este período buscaban siempre ser un enlace con la ciudad de México, capital de la Nueva España.

Un área cuyo desarrollo estuvo íntimamente ligado a la actividad de la zona Central fue la denominada *Vertiente del Golfo*. Ésta comprendió los actuales estados de Tamaulipas y Veracruz, así como parte de Oaxaca y San Luis Potosí. En sus límites se encontraron el río Pánuco al norte y la cuenca del Papaloapan al sur. Este espacio, de clima tropical, constituyó el punto de contacto principal con España, de ahí su importancia vital. La actividad marítima fue entonces la base de su economía, siendo Veracruz el puerto central de dicha vertiente.

La Vertiente del Golfo recibió de forma directa la influencia europea. Su población, tanto nativa como aquella proveniente del Viejo Continente, adoptaron marcados tintes occidentales.²⁹ Los ingredientes usados en su

²⁶ México Central, Vertiente del Golfo, Vertiente del Pacífico, región Norte o Septentrión, Cadena Centroamericana y Cadena Caribeña. Bernardo García Martínez, "Regiones y paisajes de la geografía mexicana", en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 29-91.

²⁷ Esta área se ubicó en el actual Valle de México, el cual está rodeado por la Sierra Madre Occidental, la Sierra Madre Oriental y la Altiplanicie Mexicana. Todas cordilleras de gran altura.

²⁸ Otro grupo numeroso se ubicó en la zona norte de la Nueva España, en el actual estado de Zacatecas, donde se desarrolló una importante actividad minera.

²⁹ Recordemos que a la Nueva España no sólo arribaron españoles, sino también flamencos, italianos, franceses, entre otros europeos.

alimentación, la forma de vestir y la construcción de las casas, son sólo algunos aspectos que hasta el siglo XXI pueden todavía apreciarse en algunas ciudades de los estados de Veracruz y Tamaulipas.

Una tercera región de la Nueva España se llamó *Vertiente del Pacífico*. Ésta se ubicó opuesta a la Vertiente del Golfo, formando una franja a lo largo del poniente de la República Mexicana, desde el estado de Nayarit hasta Oaxaca. Debido a su colindancia con el Océano Pacífico es de suponerse que su función principal, al igual que la Vertiente del este, era servir de puente de intercambio con el exterior; sin embargo, tuvo una desventaja ineludible: su localización la hacía mirar a Asia y no a Europa. Cabe señalar que aunque sí existió un comercio con esta parte del mundo, puesto que por allí llegaban las mercancías provenientes de Filipinas así como la Nao de la China, éste nunca alcanzó las dimensiones del tránsito español. Por lo tanto, dicha zona “fue la puerta trasera de México durante la época colonial.”³⁰

El territorio comprendido entre los estados de Sinaloa, Durango, Zacatecas, San Luis Potosí, Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Baja California, Sonora y Baja California Sur, conformaron la zona del *Norte o Septentrión*. Antes de la llegada de los españoles a América, esta región estaba prácticamente deshabitada, ocupada tan sólo por unos cuantos grupos nómadas. Tras el descubrimiento de la riqueza minera, los peninsulares le dieron gran impulso a esta zona, formando asentamientos urbanos donde antes no existía nada. Por esta razón, esta región contó con la mayor población europea de todo el virreinato, sólo superada por aquella ubicada en el área del México Central. Esto favoreció la adopción de costumbres españolas que se vieron reflejadas en la alimentación, las fuertes creencias religiosas y las manifestaciones artísticas,³¹ mismas que aún se aprecian en la gente que habita estas regiones en el momento actual.

Si dejamos por un momento el norte de la Nueva España y volteamos la mirada hacia el sur, nos encontraremos con la llamada *Cadena Centroamericana*. Durante el período colonial ésta comprendió el estado de Chiapas y la región de Guatemala, abarcando la zona de la selva Lacandona. Desde épocas inmemorables, este espacio se ha caracterizado por la abundancia de frutos y especies animales, los cuales han facilitado el asentamiento de grupos sociales que han aprovechado las virtudes del terreno. Cabe señalar que esta zona, junto con la que describiré a continuación, fueron regiones casi exclusivas de poblamientos indígenas.

Los estados de Yucatán, Quintana Roo y Campeche formaron la *Cadena Caribeña*, última división del virreinato novohispano. Aunque separados de la masa continental, a dicha cadena también pertenecieron la isla de Cuba y La Española. Debido a su abundante vegetación resultado de la existencia de selvas, el acceso a estas zonas significó una verdadera travesía para los españoles. La tarea de imposición de la cultura europea, fue aun más difícil que la llegada a estos lugares. Por esta razón, es aquí donde se observan las mayores manifestaciones de sincretismo religioso, social,

³⁰ Bernardo García Martínez, *Op. cit.*, p. 55.

³¹ En este lugar fue donde el barroco (movimiento artístico característico de la época Colonial), alcanzó su máximo desarrollo. Claro ejemplo de ello es la catedral de Zacatecas de estilo churrigueresco, una variante del barroco considerado, por Manuel Tousaint, el momento cúlmine de este estilo.



político y cultural de todo el virreinato. La tez predominantemente morena de la población es un claro ejemplo de la escasa mezcla carnal con los españoles. Esto también se observa en la alimentación y el lenguaje, los cuales contienen marcadas características indígenas, reminiscencias de la cultura maya, antiguos habitantes de esta región.

A lo largo de todos estos párrafos he descrito brevemente las diferentes regiones que conformaron el territorio de la Nueva España. Con esto, se puede ver cómo las características específicas de cada región influyeron en el desarrollo económico, político, social y cultural de la población. Conforme la sociedad novohispana se consolidó, estas cualidades fueron definiendo la identidad de los habitantes de este virreinato.

LOS RECURSOS NATURALES

Durante la época colonial las actividades productivas se enfocaron a la explotación de dos tipos diferentes de recursos naturales. Los primeros fueron aquellos oriundos de América mientras que los segundos lo conformaron frutos y especies animales traídos del Viejo Continente. Aunque los criollos consumieron productos nativos del virreinato, en realidad son los indígenas quienes conservaron y promovieron la reproducción de éstos, los cuales en algunos casos eran sembrados mediante técnicas prehispánicas. Los productos europeos, por el otro lado, son un intento de los peninsulares por mantener sus costumbres gastronómicas en la Nueva España.

Entre los productos españoles que mejor se adaptaron al clima del Nuevo Continente están el trigo y la caña de azúcar. El trigo, base de la alimentación española, fue uno de los primeros cereales traídos a estos territorios. Su consumo fue casi exclusivo de los peninsulares, los criollos y la población de las clases altas de la sociedad virreinal. Algunos lugares donde se realizó el cultivo de este grano son: la Ciudad de México, Puebla, Tlaxcala, Querétaro, Michoacán, la zona del Bajío y algunas regiones de Guanajuato.³² Como se observa, la producción de dicho cereal se hizo en regiones cercanas a grandes centros urbanos con un alto número de población española.

Por las características de la planta, la caña de azúcar se introdujo en áreas de clima templado. Por esta razón los ingenios azucareros más importantes se localizaron en los Tuxtlas, Orizaba, Cuernavaca y Colima.³³ Algunos de estos lugares, como Orizaba en el estado de Veracruz, todavía basan su economía en la práctica de esta actividad.

En el siglo XVI fueron traídos a América el olivo y la vid, ambos productos reflejo fiel de las costumbres culinarias españolas. En un principio éstos tuvieron gran aceptación; sin embargo, hacia finales de esa centuria su producción decayó notablemente, insertándose sólo en algunos sectores aislados de la población novohispana, donde su consumo se hizo tradicional y se ha mantenido hasta la actualidad.

Respecto de la dieta prehispánica los productos americanos que



³² Andrés Lira y Luis Muro, “El siglo de la integración”, en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 322.

³³ *Idem*.

³⁴ *Ibid.*, p. 326.

más se conservaron fueron: el maíz, el maguey, el frijol y el chile.³⁴ Así como el trigo fue de vital importancia para los españoles; el maíz constituyó la base de la alimentación indígena. Su consumo también se difundió entre los criollos, los mestizos y los zambos. La producción de dicha mazorca se realizó mediante técnicas agrícolas tradicionales mesoamericanas, las cuales fueron perfeccionadas con los instrumentos de cultivo traídos por los españoles. Incluso, en algunos casos, el trigo y el maíz se colocaron uno al lado del otro en las tierras de sembradío, ¡qué mejor manera de mostrar el sincretismo cultural por el que estaba atravesando esta nación!

Un grano americano que alcanzó gran popularidad no sólo entre los indígenas sino también con los peninsulares fue el cacao. Éste se utilizó para preparar chocolate, bebida espumosa con leche la cual se convirtió en un requisito indispensable en la alimentación de todas las clases novohispanas.³⁵ Dentro de las clases altas, tomar una taza de chocolate constituyó un acto protocolario de la ingesta del medio día. Debido a su gran popularidad, en ciertas ocasiones éste llegó a escasear, convirtiéndose entonces en un signo de distinción.

Un producto que merece un tratamiento especial por su trascendencia para la economía colonial fue la extracción de plata en el virreinato de la Nueva España. Este metal se utilizó principalmente para la acuñación de monedas, actividad que constituyó el sustento de la vida virreinal y el medio de financiamiento más importante de los proyectos expansivos españoles. La fundación de ciudades como Zacatecas respondió al establecimiento de minas alrededor de los cuales se establecieron importantes centros urbanos. De hecho, gran cantidad de españoles se trasladaron a estas zonas en busca de tan preciado metal. El desarrollo de la región del Norte o Septentrión del virreinato novohispano fue posible gracias a esta actividad; sin ella, probablemente esta región hubiera permanecido deshabitada.

Mediante el estudio de los recursos naturales existentes en el virreinato novohispano es posible apreciar el sincretismo cultural sucedido entre la población de esta Colonia americana. En un principio, la dieta que cada grupo social tenía respondía a sus tradiciones de origen (ya sea española o indígena). Con el paso del tiempo, y debido al contacto frecuente entre peninsulares y población nativa, la comida de la sociedad novohispana fue adquiriendo un tinte diverso y complejo. En la actualidad, las reminiscencias dejadas de esa tradición culinaria nos permiten entender, cómo influyó la cultura de cada grupo social que habitó en la Nueva España en la formación de un ente social con características propias.

LA FAUNA

Durante la época colonial la fauna, del mismo modo que la población, sufrió una alteración tras la llegada de los españoles. En la Nueva España, la variedad de animales se conformó por una mezcla entre los propios y aquellos

³⁵ *Ibid.*, p. 327.

traídos de Europa. Su introducción, desarrollo y difusión muestra el proceso de europeización acontecido entre la población. En los párrafos siguientes se explicará brevemente cuáles fueron las especies cuyo desarrollo impactó de manera más significativa en la gastronomía mexicana actual, reflejo de la cultura e identidad nacional.

Los primeros animales traídos de España fueron cerdos, ovejas y reses.³⁶ El número de éstos fue muy reducido ya que su traslado en barcos resultaba complicado. A pesar de esto, los animales se adaptaron rápidamente al clima de América. Aquí encontraron pastizales en abundancia y en excelentes condiciones³⁷ lo cual favoreció la reproducción de estas especies.

En años posteriores a la introducción de cerdos y ovejas se trajeron a América vacas, yeguas, bueyes y caballos. Estos últimos fueron utilizados como medio de transporte para los españoles. Los indígenas y las demás clases sociales sólo podían hacer uso de burros³⁸ para su traslado de un lugar a otro. De esta manera se aprecia cómo el status social no sólo se señalaba por el vestir y el hablar, sino por los objetos a los cuales se tenía acceso.

La propagación de estas especies animales provenientes de Europa se hizo mayormente en la zona norte de la Nueva España. La necesidad de dirigir a los rebaños a lo largo de los pastizales encajó perfectamente con el modo de vida semi-nómada de las pocas poblaciones que habitaban estos terrenos antes de la invasión española.³⁹ Por esta razón, los indígenas fueron los principales encargados de la ganadería, a diferencia de la agricultura en la que se empleó el trabajo de las personas de raza negra.

En los párrafos anteriores se ha mencionado de forma sintética las especies animales introducidas en la Nueva España. En el éxito de dicha labor influyó el clima y la vegetación propia de cada región. Con ello es posible entender por qué el clima de una zona determinada define el tipo de especies animales y vegetales existentes así como las actividades productivas desarrolladas en un determinado espacio. Con el tiempo, estos elementos crean las costumbres, la forma de vida, las tradiciones, las fiestas, las creencias religiosas, etc. de los pueblos. Es decir, las características geográficas de una región poseen un papel importante en la formación de la cultura de los diversos grupos sociales, la cual se expresa ante la mirada extranjera y la visión propia bajo el concepto de identidad.

2.4.4. LA POBLACIÓN NOVOHISPANA

Como se mencionó al inicio de esta sección, uno de los elementos que conforman la identidad de un pueblo son las características físicas de su población. Por medio de éstas es posible identificar y distinguir a un mexicano

³⁶ Bernardo García Martínez, "La creación de Nueva España", en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, p. 265.

³⁷ Cabe señalar que antes de la conquista española los indígenas no hacían uso de pastizales para alimentar a sus animales; por esta razón, las zonas de pasto americanas no estaban dañadas por la práctica de esta actividad.

³⁸ Animal propio de tierras americanas.

³⁹ Lira y Muro, *Op. cit.*, pp. 328-329.

de un alemán, un chino, un africano o un ruso. Dichas diferencias son resultado del lenguaje, la religión practicada, así como de las características geográficas del lugar donde se desenvuelve cada individuo. Es decir, en la población se manifiestan todos los componentes de la identidad nacional, siendo ellos al mismo tiempo, parte fundamental de dicha concepto.

En el caso de la época Colonial, nos encontramos ante una población multicultural y multirracial, producto de las características geográficas de América así del sincretismo carnal entre españoles, indígenas y negros. Como era de esperarse, al ser España la nación conquistadora, fueron ellos quienes ocuparon la cúspide de la pirámide social novohispana. Entonces, las diferencias entre razas se basaron “en gran parte, en la proporción de sangre blanca que corría en las venas del individuo”.⁴⁰

De acuerdo a la pureza de sangre derivada de la proporción de sangre blanca mencionada en el párrafo anterior, la sociedad novohispana dividió a su población en castas y estamentos. Las primeras hicieron referencia a las distintas mezclas raciales. Su objetivo principal fue señalar las diferencias entre las razas puras (españoles e indígenas) y aquellas que no lo eran. Las segundas aludieron a las condiciones legales de la población novohispana. Las clasificaciones surgidas a partir de este concepto dependieron del cargo ocupado por cada individuo.

El hombre novohispano mantuvo una preocupación constante por señalar y enaltecer las diferencias existentes entre la población. Las castas y los estamentos muestran cómo fueron ejercidas estas diferencias; por ello, su estudio requiere un entendimiento paralelo de las implicaciones que tuvieron uno sobre otro. Análisis presente en los apartados siguientes.

☺ LAS CASTAS

El término casta es utilizado en la Nueva España para establecer jerarquías sociales basadas en el grado de pigmentación de la piel de los individuos. Es decir, este concepto es un método de clasificación cuyo punto de referencia es la idea de raza. Su invención tuvo más un fin propagandístico que taxonómico, debido a que dichas clasificaciones fueron difundidas en España en un intento criollo de mostrar a Europa una sociedad católica y civilizada.

Las primeras castas surgieron a partir de la mezcla racial entre españoles e indígenas. Años más tarde, a éstas se agregaron las derivadas de la unión de los dos grupos anteriores con personas de raza negra, éstos últimos traídos a América como esclavos. De dichas combinaciones nacieron las castas principales que fueron: de español e indígena, *mestizo*; de español y negro, *mulato*; y de indígena y negro, *zambo*.⁴¹

A partir del siglo XVIII este vocablo adquiere un marcado tinte discriminatorio. Ejemplo de ello son los nombres empleados para señalar a los hijos de las tres castas arriba mencionadas. *Torna atrás, tente en el aire*,

⁴⁰ Irving Leonard A., *La época barroca en el México colonial*, México, FCE, 1974, p. 66.

⁴¹ María Luisa Laviana Cuetos, “La población”, en *Historia de España. La América española, 1492-1898. De las Indias a nuestra América*, No. 14, 1996, p. 53.

⁴² *Ibid.*, p. 53.

⁴³ Leonard A., *Op. cit.*, p. 84.



En los cuadros de castas el atuendo de los personajes retratados, la presencia de objetos suntuarios y la existencia de esclavos, eran elementos que marcaban diferencias sociales.

*ahí te estás, coyote, tercerón, cuarterón, quinterón,*⁴² *no te entiendo, mula, lobo, vaca,*⁴³ son títulos cuyo fin principal fue mostrar el desprecio de las clases altas ante los grupos inferiores. Además, a través de ellos es posible darse una idea del grado de purificación o descomposición de estas razas frente a la mirada española. Sobre este tema, volveremos más adelante en el apartado dedicado a la pintura de castas.

Aunque en general todos los individuos pertenecientes a una casta eran presas de maltratos constantes, aquellos que poseían al menos un poco de sangre española mantuvieron ciertos privilegios. Esto se explica por el status que los peninsulares tenían dentro de la sociedad virreinal. La utilización de telas finas en el vestir, joyas, encajes, el uso de esclavos, entre otros aspectos, muestran los beneficios gozados por esta población.

Además de fungir como una forma de expresión racista, la existencia de castas en la Nueva España fue un medio de control social. Ayudado en gran medida por la iglesia católica, la clasificación de la población en castas fue el modo perfecto para justificar la existencia de grupo sociales diferenciados. De esta manera, los grupos más pobres de la sociedad tenían esa condición por mandato divino, y no porque dicha situación respondiera a los intereses de los españoles y los criollos. Entonces, uno de los objetivos principales de las castas fue “garantizar que cada raza ocupara el nicho social que tenía naturalmente asignado”,⁴⁴ respondiendo así a la idea católica de la predestinación. Aunque ciertamente la convivencia entre los grupos permitió el intercambio cultural, estas divisiones produjeron profundos rencores entre los diversos sectores que integraron esta sociedad. Dicho resentimiento fueron causados, principalmente, por la existencia de privilegios otorgados a los sectores más cercanos a los españoles. A este respecto, el estudio de los estamentos permitirá entender en qué consistían dichos beneficios.



⁴⁴ Iliona Katzew, *La pintura de castas*, México, Turner, 2004, p. 51.

LOS ESTAMENTOS

La palabra estamento tuvo sus orígenes en la forma de organización social española, la cual consistió en la división de la población de acuerdo a su condición legal. Este modelo fue exportado a los territorios de América siendo instalado rápidamente, y cuyos beneficios se adoptaron con bastante celeridad por los peninsulares. De esta forma, la sociedad novohispana se clasificó en nobleza, clero y pueblo llano.

El grupo más elevado en esta sociedad estamentaria: la nobleza española, nunca vino a territorios americanos. Por esta razón, el término fue adoptado por aquellos individuos de “sangre pura”; es decir, los provenientes del Viejo Continente, sin importar su poder adquisitivo o la nacionalidad que ostentaban.⁴⁵ Una vez en América, estas personas ocuparon los cargos más importantes de la administración real. Los virreyes, los presidentes de la Real Audiencia, los capitanes generales y gobernadores⁴⁶ pertenecieron a dicha categoría.

El clero se ubicó en el segundo eslabón de esta organización social. Sin embargo, no por ello su influencia fue secundaria; por el contrario, su poderío jugó un papel determinante en el control de las clases marginadas. Aunque hubo criollos y mestizos en este conjunto, la mayor parte de sus integrantes lo conformaron españoles, los cuales ejercieron las labores de obispos y arzobispos.

El pueblo llano constituyó el estamento más numeroso y diverso, aunque también fue el menos beneficiado de la riqueza del virreinato. Para su mejor comprensión los estudiosos lo han clasificado en: el pueblo llano y la plebe o gente baja. El primero se refiere a los estratos ubicados por debajo de los grupos dominantes. En él se encontraron los medianos y pequeños propietarios, los comerciantes minoristas, abogados, médicos, escribanos, miembros de la burocracia local, militares y bajo clero.⁴⁷ Para ellos el ascenso en la escala social era una posibilidad real de la que muchos sacaron provecho.

En el nivel más bajo de esta jerarquía social se ubicó la plebe o gente baja. Los campesinos indígenas, las castas, los negros libres, así como los vagabundos y los bandidos rurales conformaron este grupo. Por esta condición, a ellos les fueron asignados los trabajos más pesados y peor remunerados de la Nueva España. Estas personas no podían ascender en la escala social, aunque paradójicamente son ellos quienes en verdad sostuvieron e hicieron posible el desarrollo de la economía colonial.

Para la sociedad novohispana la pertenencia a una casta en específico determinaba el estamento del cual se era parte. De igual forma, los estamentos indicaban la jerarquía social de un individuo; es decir, castas y estamentos son conceptos interdependientes que reflejan la organización social del virreinato novohispano. En este periodo, entre mayor cercanía se tenía con lo europeo, mayores los privilegios de los que se gozaba. Bajo es-



⁴⁵ Para trasladarse a tierras americanas el único requisito exigido por la corona española era la práctica de la religión católica. De esta manera, españoles, franceses, flamencos e italianos llegaron a América en búsqueda de una nueva oportunidad para volver a empezar.

⁴⁶ Laviana Cuetos, *Op. cit.*, p. 72.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 75.

tas circunstancias es fácil imaginar a las clases inferiores revelándose contra los peninsulares, sin embargo esto no fue así. Un grupo de intelectuales pertenecientes a las clases altas de esta sociedad fueron los primeros en voltear la mirada hacia América. Ellos sostenían que en este territorio era posible encontrar la justificación de todo su ser. Había nacido el primero intento de identidad americana: el criollismo.

UN INTENTO DE IDENTIDAD AMERICANA: EL CRIOLLISMO

Inserto en un mundo de diferencias, desigualdades, pero sobre todo de grandes contrastes, aparece el término criollismo. Éste tuvo dos acepciones principales. La primera aparece en 1563 refiriéndose “al español nacido y criado en Indias.”⁴⁸ La segunda fue resultado de un despertar de la élite culta de Nueva España que pretendía, mediante el uso de este vocablo, enaltecer las características del territorio americano así como evidenciar su ascendencia de tipo española, confiriéndole una menor importancia al lugar de nacimiento de estos individuos.

Debido a que la filosofía del criollismo nace en el seno de las clases instruidas novohispanas, este se asume como “un fenómeno culto, deliberado y consciente.”⁴⁹ Es decir, su sustento se basó en el conocimiento cultural heredado de la mentalidad europea. Con ello, su objetivo generar una identidad americana propia formada por características españolas e indígenas, con el fin de constituirse en un ente diferenciado de sus ancestros.

El criollismo tomó a la cultura europea como elemento indispensable para la creación de su identidad. En su formación educativa era necesario el estudio de los griegos, los cuales fueron considerados parte de una civilización admirable origen del pueblo español. Además, en los colegios del Nuevo Mundo edificados para esta población, se enseñó latín y griego. De esta manera es posible apreciar la importancia que para los peninsulares tenía la comprensión a fondo de los clásicos.

Probablemente el fenómeno más significativo del criollismo fue la reinterpretación del pasado indígena. Algunos descendientes de la nobleza mexicana, así como españoles llegados a América durante el siglo XVI, intentaron rehacer la historia de un pueblo destruido casi en su totalidad. Para ello, transfiguraron dicha cultura en un símil español, creando una civilización que, al ser equiparada en esplendor y belleza con aquellas del Viejo Continente, fue adoptada como propia de la identidad criolla.

Las crónicas de Alva Ixtlilxóchitl, Diego Durán, Juan de Torquemada, así como de otros autores más antiguos como fray Bernardino de Sahagún, son muestra del esfuerzo enardecido de estos personajes por mostrar al exterior (y también por qué no, al interior) un pueblo novohispano organizado, religioso y digno de la gloria de la civilización clásica. En estos relatos se intentó “...borrar la parte infame y deshonrosa del pasado [indígena]”,⁵⁰ justificando los actos salvajes (sobre todo el más cuestionado de ellos: el sa-

⁴⁸ María Alba Pastor, *Crisis y recomposición social*, México, FCE, 1999, p. 199.

⁴⁹ Manrique, *Op. cit.*, p. 437.

⁵⁰ Alba Pastor, *Op. cit.*, p. 214.

crificio humano), como resultado del engaño perpetrado por el diablo contra estos pueblos. A este respecto, la religión católica será un punto vital para el criollismo, pues ésta es quien trazará el vínculo que unirá a la cultura nativa con la europea, creando una sola unidad indisoluble: la figura del criollo mexicano.

Aunque ciertamente el criollismo enalteció el pasado indígena, éste quedó prendado de la “magnificencia” cultural del Viejo Continente. De este modo, se observa a individuos que todavía perciben a lo español como la medida de todas las cosas. Por lo tanto, el hombre novohispano buscó la afirmación de sí mismo a partir de la aprobación de los europeos de su cultura. Con el tiempo, esto redundó en un profundo sentimiento de inferioridad, el cual se manifestó a lo largo de todo el período colonial. Finalmente, concluyo citando lo que María Alva menciona en su libro *Crisis y recomposición social al respecto de la población de la Nueva España*: “[los criollos] siguieron siendo incapaces de conformar una conciencia individual que pudiera reconocerse a sí misma fuera de sus propios mitos.”,⁵¹ pues al parecer las castas, los estamentos y el criollismo fueron tan sólo eso, un mito, un invento para justificar a los demás su existencia, pero que al igual que una máscara, al ser despojados de ella se observa un pueblo carente de una identidad nacional auténtica.



2.5 EL LENGUAJE VISUAL. INSTRUMENTO QUE PRESENTA LA IDENTIDAD DE LA SOCIEDAD COLONIAL

Como se mencionó al final del primer capítulo, el desarrollo del lenguaje visual en un pueblo determinado es el reflejo de su interpretación de la realidad.⁵² Dicha interpretación con el tiempo definirá la identidad nacional de cada población. En la Nueva España, la imagen gráfica fungió como instrumento de propaganda religiosa de los españoles para difundir su ideal social en territorios americanos. Con el tiempo, y no sin dificultades, dicha ideología fue adoptada por las nacientes sociedades de la época, conformando así su propia identidad nacional. A la distancia, es a través de los ejemplar de ese lenguaje visual que aún conservamos, cómo podemos entender el pensamiento de esta temerosa, religiosa y compleja población novohispana.

Durante la época colonial, el barroco fue el estilo artístico cuyo desarrollo más pleno se llevó a cabo durante los años de consolidación de la sociedad novohispana (siglos XVII y XVIII). Por esta razón, en la presente investigación se analizarán únicamente las obras pertenecientes a este período, enfocando su estudio a la producción pictórica y dejando abierta la invitación al lector para adentrarse en el análisis de las restantes manifestaciones artísticas de dicha etapa, enriqueciendo así su entendimiento de este ente social.

De esta manera, en las siguientes líneas se presenta un análisis ge-

⁵¹ *Ibid.*, p. 213.

⁵² Ver *infra*. Cap. 1 sección: 1.5.4. Breve reseña de la historia del Diseño Gráfico: reflejo de la identidad nacional.

neral de la pintura barroca novohispana. Ésta pretende ser una introducción al extenso análisis del tercer capítulo. Para el logro del mismo se han tomado en consideración cuatro aspectos fundamentales en la decodificación de los mensajes gráficos: la composición, el color, el uso de las formas y el tipo de discurso empleado. Con esto, ha sido posible identificar los elementos donde se difunden las ideas de blanquitud, racismo, negación del indio, servilismo, imitación de lo extranjero, división social, entre otros aspectos que se han analizado en el presente capítulo. De esta forma, podemos empezar a entender mejor cómo era la sociedad de la Nueva España.

2.5.1 COMPOSICIÓN

En lo que respecta al manejo de la composición dentro de la pintura barroca novohispana, se observa una variedad limitada en el uso de ésta. La mayoría de las obras presentan un arreglo centrado de los elementos en el cuadro. En algunos casos, se observan ciertos personajes en proporción aurea o bien con diagonales muy marcadas o planos horizontales que dividen lo terrenal de lo celestial. Esto nos lleva a pensar en una sociedad altamente conservadora que aceptaba, sin cuestionar, los cánones europeos establecidos.

En esta época, como en prácticamente toda la historia del arte, el tipo de composición correspondía a una intencionalidad. De esta forma, la colocación centrada de los personajes era exclusiva de imágenes de santos, arcángeles, Cristos, vírgenes y monjas coronadas. Así el mensaje iba directo al espectador. Las composiciones diagonales eran de uso frecuente en los retratos de niños muertos, haciéndolos parecer en una especie de aparador; por lo tanto, era ésta una figura de exhibición.⁵³ El tercer tipo de arreglo compositivo corresponde a los cuadros divididos en dos planos, el inferior indicando la existencia terrenal, y la inferior, la divina. Este acomodo es común en cuadros de patronazgo y en apariciones de santos. Finalmente, el acomodo de ciertos objetos en proporción aurea es sólo un método para enfatizar su carácter divino. Ejemplo de ello los encontramos en pinturas de santos y algunos retratos de duques o personajes de la iglesia. Por lo tanto, cada obra en la Nueva España, tenía un fin propagandístico que cumplir.



Como se observa en esta imagen, las composiciones centradas eran casi exclusivas de Cristos, vírgenes, santos y arcángeles.

⁵³ En el período colonial era frecuente la muerte de infantes. Cuando un evento de este tipo sucedía, se consideraba que los padres otorgaban un angelito más al cielo. Por ello, al encargarse una obra como ésta, los progenitores pretendían tener evidencia que atestiguara esa buena acción hecha a favor de la salvación de la familia completa.

⁵⁴ Joseph Rishel y Suzanne Stratton-Puitt, *The arts in Latin America. 1492-820*, s.l., Museo de Arte de Filadelfia, 2006, p. 378.

Las posturas de los personajes retratados también nos arrojan datos acerca de las características de esta sociedad. Por un lado, encontramos figuras estáticas, inexpresivas y en poses claramente estudiadas.⁵⁴ Estos elementos nos llevan a pensar en una sociedad estática, ajena al cambio y preocupada por presentar ante los demás lo que ellos deseaban; es decir, la cosmovisión novohispana hizo uso constante de las apariencias para mostrarse ante el extranjero como éste quería, imagen quizá lejana de lo que verdaderamente se era.

En contraste con las imágenes inexpresivas mencionadas en el párrafo anterior, existen obras de santos o vírgenes en pleno estado de éxtasis⁵⁵ y con posturas totalmente teatralizadas. Lo anterior nos habla de la práctica religiosa exagerada de la población novohispana. Actividad que en algunos casos redundó en extremismos como encierros de por vida, flagelaciones cruentas e inhumanas⁵⁶ e histeria por la construcción de templos o elaboración de obras piadosas que permitieran la salvación de las almas.

El énfasis en el aspecto religioso no culmina con la organización de los elementos y la postura de los mismos, sino que se complementan con la colocación de dichas obras dentro de los conventos, las iglesias, los colegios, etc. En algunas representaciones de Cristos y figuras de arcángeles se hace uso de una ligera toma en contrapicado,⁵⁷ la cual aunada a las grandes dimensiones de estas piezas, así como a la altura a la que eran colocadas,⁵⁸ generan un profundo sentido de respeto y superioridad, sentimiento que se traduce en temor hacia el Dios castigador.

El principal objetivo del manejo de la composición en las obras de



10



⁵⁵ *Ibid.*, p. 368.

⁵⁶ Miguel Fernández Félix, *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, México, INAH, 2003, p. 36.

⁵⁷ Esta vista (cuyo objetivo es sugerir que el espectador está viendo al retratado desde abajo), connota superioridad respecto del personaje representado.

⁵⁸ Es importante señalar que las plantas de los edificios novohispanos alcanzaban alturas de veinte, treinta o más metros.

Las composiciones diagonales con retratos de niños muertos eran típicas de la Nueva España. A pesar de la lejanía temporal, es sorprendente que imágenes de este tipo aun podamos encontrarlas en pleno siglo XX (sobre estas composiciones, visitar el Museo del Estanquillo en el centro histórico de la Ciudad de México).

la Nueva España fue infundir miedo entre su población. Dicho sentimiento constituyó el arma de control principal de la iglesia católica frente a la sociedad novohispana. Sin embargo, estas piezas también nos permiten entender cómo fue concebido el catolicismo en la época colonial, además de destacar la importancia que tuvo en su acontecer cotidiano. A través del uso correcto del color y la forma, dicho respeto y pánico por la pérdida de las almas sólo se reforzó. En los apartados siguientes se explicará cómo fue esto posible.

2.5.2 COLOR

Una característica importante del barroco novohispano es el uso limitado del color. La paleta de los artistas se conformó principalmente de los llamados tonos básicos⁵⁹ acompañados de una gran cantidad de negro. Por esta razón, dentro de la pintura colonial encontramos el uso constante de: rojo carmín, azul marino, ocre, dorado y café.⁶⁰ También son comunes, aunque en menor proporción que los anteriores, el empleo de amarillo verdoso, verde oscuro, gris, negro y blanco.

De acuerdo a los principios establecidos por la psicología del color respecto del significado de los distintos tonos existentes, sabemos que el rojo alude a la sangre, la pasión, el erotismo, el calor, la guerra, la agresividad y la crueldad.⁶¹ Sin embargo, cuando éste es mezclado con negro produce un nuevo tono denominado rojo carmín, que denota dolor, sufrimiento, hace alusión a la sangre y la pasión.⁶²

En la mayoría de los casos el rojo era usado en la pintura novohispana en ciertos ropajes y demás accesorios de los arcángeles, los santos, las vírgenes y los Cristos. En estos ejemplos, es común encontrar dicho color acompañado del azul.⁶³ De esta manera, el rojo hace referencia al aspecto humano de los personajes representados, mientras que el azul sugiere el ámbito divino de los mismos. Por lo tanto, estas obras sugerían en los creyentes la idea de respeto y empatía; ya que, según el dogma católico, dichos santos, vírgenes, etc. habían sufrido por los hombres para salvar a la humanidad del pecado. Es decir, dichas piezas pictóricas constituyeron una forma sutil de sumisión y control.

El tono rojo carmín fue también un modo de representación de la vida. Lo anterior lo encontramos claramente plasmado en los cuadros de monjas muertas, las cuales eran acompañadas de exuberantes arreglos florales en la cabeza; sin embargo, al contrario de las monjas coronadas, el tono de dichas flores es opaco o débil.⁶⁴ Con esto, probablemente quería darse a entender la imposibilidad de dichas mujeres piadosas para seguir luchando contra el mal y a favor de la salvación de los hombres.

Además del significado mencionado en los párrafos anteriores so-



⁵⁹ Amarillo, azul y rojo.

⁶⁰ Estos tres últimos tonos, generados mediante la mezcla del amarillo con negro o verde.

⁶¹ Ver *infra*. Cap. 1 sección: 1.5.2.5.3. *Psicología del color*.

⁶² Entendida ésta, en algunos casos, como la pasión de Cristo.

⁶³ Rishel y Stratton-Puitt, *Op. cit.*, p. 373.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 385.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 378.



En esta obra de Cristóbal de Villalpando se observa la aplicación intencionada de los colores. El rojo de los paños connota valor y sufrimiento. Los dorados se refieren al carácter divino del personaje (San Miguel Arcángel). El verde se asocia con la juventud y la fortaleza.

⁶⁶ Katzew, *Op. cit.*, pp. 72-108.

⁶⁷ Culturas tan antiguas como la egipcia ya hacía uso del dorado en la representación de sus dioses; de esta manera, reforzaban el concepto de eternidad. Para un estudio más profundo sobre el

bre el color azul, és también denotaba elegancia, por lo que era usado para enfatizar el nivel social del personaje retratado. Por ello, no es de extrañar su empleo en la vestimenta de duques,⁶⁵ virreyes y demás individuos destacados en ámbito político, artístico o económico. En algunos de los casos, este tono sugería incluso madurez y espiritualidad, ya que recordemos que para la sociedad novohispana la riqueza, intelectual o monetaria, no tenía ningún valor si ésta no iba asociada al aspecto religioso.

El café es un color producido a partir del amarillo. Este tono, al igual que el ocre en todas sus variantes, son llamados colores terrosos, debido a su semejanza con el color de la tierra o la arena. En las obras coloniales, su uso pretende enfatizar la idea de americanización de los españoles habitantes de la Nueva España. En los llamados cuadros de castas es frecuente la utilización de este color en los trajes de los españoles, los castizos y los mestizos emparentados con indias o negras.⁶⁶ Así, observamos el intento de los artistas y los criollos por mostrar ante el extranjero una sociedad en pleno proceso de consolidación con características propias.

Aparte del negro, del cual hablaremos más adelante, el ocre y el dorado son los tonos más usados dentro de la pintura novohispana. Su uso lo encontramos en adornos de zapatos, armaduras y demás accesorios de la vestimenta de arcángeles, santos y vírgenes. También se hace presente en las aureolas, el contorno de las alas y los haces de luz que acompañan a los mismos. Ciertos objetos que conforman el mobiliario de los retratos de duques

y archiduques, además de las cartelas de éstos y las pertenecientes a las monjas coronadas y las religiosas muertas, son también representados en ocre y dorado. Como es posible observar por estos ejemplos, este color es uno de los más importantes de arte novohispano. Desde épocas remotas, este tono ha sido asociado con la divinidad o lo divino.⁶⁷ Por lo tanto, el empleo constante de éste en las obras barrocas no pretendía más que enfatizar el carácter sobrenatural de los personajes en un cuadro. En la época colonial, la utilización del dorado cumplió un fin claramente propagandístico que diferenciaba a los seres divinos de los terrenos. Es de esta forma como la iglesia católica promovió la práctica de una vida ascética, la cual le permitiera al hombre novohispano alcanzar la perfección espiritual que los modelos pictóricos colocados en los templos religiosos, conventos, casas de reco-



Cristo de Ixmiquilpan.

encontramos nuevamente en los arreglos florales de las monjas muertas así como en representaciones de Cristo en la cruz.⁶⁹

Otro color que también ocupó un lugar importante en la paleta de los pintores novohispanos fue el negro. Su uso excesivo es un claro ejemplo de la aplicación del tenebrismo, característica del barroco español, en la pintura de la Nueva España. El objetivo de esta técnica es resaltar con una luz directa al personaje principal, colocando las formas secundarias cubiertas de un manto de color negro. Con ello, el pintor obtiene una obra con un mensaje directo para el receptor y, si tomamos en cuenta que mucha de la obra barroca tenía un fin didáctico, no había mejor manera que ésta para llamar la atención.

La sobriedad y el conservadurismo de esta sociedad fueron aspectos que se reforzaron mediante el uso abundante de espacios en negro. En el caso de las monjas coronadas, regularmente éstas se encuentran colocadas al centro del lienzo, con tez pálida y tan sólo un toque de color logrado gracias a las coronas de flores que éstas portaban. Además de esto,

¹² gimimiento, etc. habían ya alcanzado.

En contraste con el dorado y el ocre, el verde es un color poco utilizado en la pintura novohispana. Cuando aparece en el arte de la Nueva España se encuentra mezclado con una gran cantidad de negro, obteniéndose así un tono muy oscuro de éste. Regularmente el verde alude a la vida, la naturaleza y la vegetación. Esta connotación está presente en cuadros donde ilustra un abundante bosque que acompaña a los personajes.⁶⁸

En otros casos, también significa la carencia de vida. Ejemplo de ello los

tema consultar: Richard Wilkinson, *Symbol & Magic in Egyptian Art*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 108.

⁶⁸ Rishel y Stratton-Puitt, *Op. cit.*, p. 371.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 382.

el resto lo conforma un fondo negro y algunas zonas pequeñas de blanco. Ante esto, nos ubicamos frente a una imagen estática y vacía; es decir, más allá de la religión, no había nada.

En la pintura novohispana el blanco es un color poco usado. Su función principal es generar un contraste brusco con el negro. Un ejemplo claro al respecto es la obra de José de Ibarra denominada *Cristo de Ixmiquilpan*;⁷⁰ en ella, la piel casi blanca del Cristo resalta claramente del abrumador fondo oscuro. Además de esta connotación, cabe destacar el uso que de este color se hace en los cuadros de castas, donde se observa la utilización de dicho tono en la vestimenta de las indígenas españolizadas; es decir, es ésta una manera de connotar el proceso de purificación y civilización de dicha raza hacia una cosmovisión más europea.

Más allá de los colores en las telas, los accesorios y los fondos de las obras novohispanas, la tez de los personajes también presentan un lenguaje cuya intención era resaltar la existencia de diferencias sociales derivadas del color de piel. El color trigueño, propio de los grupos nativos de América, connotaba barbarismo, carencia de civilidad y religiosidad así como falta de europeización. Por esta razón, mediante estas obras se pretendía crear un rechazo hacia los individuos portadores de este color de piel. Por el contrario, la tez blanca aludía a la blanquitud, la purificación y la religiosidad. Estas virtudes, aunadas al uso de vestimentas españolizadas durante la dinastía de los Habsburgo, y afrancesadas en la época de los Borbones, dieron como resultado la promoción de una imagen totalmente occidentalizada. Imagen que la población novohispana trató fervientemente de adoptar como propia, creyendo que de esta manera transitaba de un estado poco civilizado (refiriéndose a la época prehispánica) a uno mucho más civilizado y espiritual (la época colonial).



2.5.3. FORMA

Así como la composición de la pintura novohispana y el uso del color cumplieron un fin propagandístico específico, el empleo de formas o rasgos españolizados entre los personajes representados en estos lienzos, también respondieron a una intencionalidad. Las facciones europeizadas mostraban patrones a seguir por los peninsulares y los criollos, al mismo tiempo que intentaban fungir como referencia de civilidad para los nativos de América. Por otro lado, el tipo americano fue también mostrado en estas imágenes, sin embargo su finalidad era causar repulsión entre la sociedad novohispana.

En la pintura barroca de los siglos XVII y XVIII, la presencia de rasgos europeos fue exclusiva de las imágenes de Cristo, los arcángeles, las vírgenes, las monjas coronadas y algunos virreyes o monarcas. Es decir, dichos prototipos eran propios de los grupos en el poder. Las características más co-

⁷⁰ *Idem.*

munes correspondían a rostros ovalados, cánones alargados, complexiones delgadas, piernas y brazos estilizados, manos y dedos con los mismos atributos que las extremidades, cejas finas, boca pequeña y nariz puntiaguda. En el caso de los arcángeles, en ciertas ocasiones éstos se mostraban en posturas heroicas que enfatizaba su carácter divino.⁷¹ Todos estos elementos nos permiten entender el modelo que el hombre novohispano pretendía alcanzar.

En el extremo opuesto, la figura del indígena difundió los conceptos de salvajismo, falta de religiosidad e inferioridad (tanto física como intelectual). El rasgo más importante de estas obras está en la presencia de pieles morenas o negras. También es importante destacar el dibujo de personajes pequeños, con piernas cortas, manos regordetas, ojos grandes y en algunos casos cabellos africanizados. Además, esta fisonomía se complementó con el uso de harapos y el acompañamiento de animales de carga.⁷² De esta forma se colocó al indio como el estrato social más vil al que el hombre podía descender.

Dentro de la época colonial, una de las principales preocupaciones de algunos naturales fue ser como los españoles. Un indio entre más se comportaba como un peninsular, más purificada era su raza. En los cuadros de castas se muestra cómo los artistas promovían dicha purificación. Cuando un indígena se civilizaba mantenía su mismo tono de piel; sin embargo, adquiriría ademanes “refinados” y portaba abundancia en encajes y alhajas en su vestimenta,⁷³ lo cual sugería que aunque no blanqueara su tez, sí limpiaba su espíritu al renunciar a aquellas características que lo señalaban indígena.

2.5.4. LOS DISCURSOS DEL DISEÑO

En la época Colonial el diseño gráfico era algo inexistente; sin embargo, las obras barrocas de este período ya poseían una intencionalidad, dicha característica es lo que se conoce como *Discursos del diseño*. Por medio de esta característica, los españoles difundieron ideas de compasión, racismo, miedo, obediencia, entre otras. En el discurrir de las décadas, estos elementos conformaron la identidad del pueblo novohispano.

En general, toda la obra producida en este período poseía un fin di-



En esta obra podemos apreciar algunos de los rasgos físicos que los artistas americanos promovieron entre la población novohispana, mismos que se convirtieron en el patrón de belleza de esta región. Entre estas características estaban: rostros ovalados, cejas delgadas, boca y ojos pequeños, así como nariz fina y puntiaguda.



⁷¹ *Ibid.*, p. 373.

⁷² *Ibid.*, p. 409.

⁷³ Katzew, *Op. cit.*, p. 82.



En la Nueva España las monjas coronadas fueron ejemplo de comportamiento femenino.

dáctico, pero ciertamente no todas las piezas expresaban este atributo de manera explícita. Quienes sí lo hicieron fueron las obras dirigidas a la evangelización de los indígenas. Regularmente, éstas representaban diversos pasajes de la Biblia. En este punto, aunque no corresponden al arte barroco, es indispensable hacer mención de la labor hecha por las órdenes mendicantes en América, pues fueron ellos quienes colocaron, en la Nueva España, al lenguaje visual como instrumento de enseñanza.

En el virreinato novohispano fue común la existencia de Cristos sangrantes. El énfasis logrado por los artistas en el exaltamiento de sufrimiento, muestra el interés de la iglesia por colocar al dolor como medio para alcanzar la salvación. Adicionalmente, estas imágenes constituyeron una forma de control, ya que gracias a éstos se promovió la creencia de que Cristo había padecido por los hombres, a ellos no les quedaba más que corresponderle a través de la obediencia y el buen comportamiento.

Aunque no de manera explícita, los retratos de monjas coronadas también poseyeron una finalidad didáctica. Cuando fueron colocados dentro de los conventos, fueron modelos de comportamiento

para las otras religiosas.⁷⁴ Las obras colocadas al interior de las casas de los familiares, pretendían mostrar ante la sociedad el sacrificio hecho por los familiares en aras de lograr la salvación de la familia completa. Con ellas se promovió, además, el recato y el sufrimiento como cualidades excelsas de las mujeres novohispanas.

Finalmente el retrato novohispano y algunas imágenes de Cristo fueron un modo de infundir miedo entre la población. La colocación de los elementos en el cuadro, el manejo de la mirada, los objetos expuestos y los colores empleados conformaron en conjunto todo un lenguaje tendiente a percibir a los individuos pintados poseedores de características divinas. Por esta razón, éstos merecían respeto entre los espectadores. A final de cuentas, dicho sentimiento se convirtió en miedo y luego en control.

A través del estudio de la pintura barroca de la Nueva España podemos entender que la sociedad que produjo estas obras fue una muy compleja y llena de fuertes contrastes. En los tiempos modernos, el análisis de los ejemplares que aún conservamos de dichas pinturas nos permite ver que, pese a los intentos, este virreinato no tuvo una identidad claramente definida. La población que vivió en esta región fue totalmente heterogénea y, por lo tanto, cada sector que lo conformó interpretó la identidad de manera diferente. A pesar de ello, el lenguaje visual de esta época tuvo un papel

⁷⁴ Fernández Félix, *Op. cit.*, p. 36.

trascendental en la difusión del dogma católico y en el control de todos los grupos sociales. Por esta razón, el estudio semiótico presente en el siguiente capítulo ya no intenta encontrar los rasgos identitarios de la población novohispana, sino más bien pretender hallar las características de esta sociedad que nos permitan comprender cómo pensaban estos hombres y mujeres de los siglos XVII y XVIII y, de acuerdo con ello, cómo lograban articular su organización estamental, religiosa e intelectual.

EL DISEÑO GRÁFICO Y LA
SEMIÓTICA DE LA IMAGEN
NOVOHISPANA

3

3.1. APORTACIÓN DEL ANÁLISIS SEMIÓTICO AL DISEÑO GRÁFICO



Diseño Gráfico es una disciplina que aparece de manera formal hasta principios del siglo pasado. A lo largo de su corta vida, la labor principal del diseño ha sido la configuración de mensajes gráficos con una carga simbólica específica. En aras de lograr este objetivo, se ha auxiliado de áreas de estudio mucho más antiguas como la Semiótica, la cual ha sido una herramienta importante en la decodificación tanto textual como visual de los mensajes. Por esta razón, con ayuda del conocimiento que la Semiótica nos puede aportar, el objetivo de este tercer capítulo es realizar un análisis semiótico puntual y selectivo de diez pinturas barrocas del periodo Colonial. De esta manera, se busca localizar aquellas características que nos den pautas para interpretar cómo eran y pensaban los individuos del virreinato novohispano. En una etapa posterior de esta investigación, dichos datos constituirán la materia prima para la estructuración de un lenguaje visual nuevo que concientice a la sociedad actual sobre la influencia que ejerció, y en algunos casos aún ejerce, el lenguaje visual de la Nueva España en el control, la evangelización y promoción de la cultura europea.

Para poder entender la aportación que la semiótica brinda al Diseño Gráfico es necesario conocer primero qué es la semiótica. Esta teoría francesa es la encargada del estudio de los signos y su aplicación en el acontecer cotidiano.¹ En su desarrollo han participado importantes filósofos y lingüistas como Ferdinand de Saussure, Umberto Eco, Roland Barthes, Pierce, Edward Sapir, entre otros. En un inicio dichos investigadores se enfocaron sólo al estudio de los signos lingüísticos. En años posteriores, algu-

¹ Runes D., Dagobert. *Diccionario de filosofía*. Tratados y manuales grijalbo, México, 1969, p. 337.

nos autores como Barthes, notaron que del mismo modo como los idiomas estaban estructurados a partir de convencionalismos sociales, había otros lenguajes cuyo contenido también respondían a un bagaje cultural previo. Esto permitió la aparición de la llamada semiótica de la imagen.

La semiótica de la imagen surge como respuesta a la necesidad de decodificación del lenguaje visual. Su objeto de estudio es el signo gráfico y sus implicaciones dentro de la sociedad. La semiótica de la imagen estudia aspectos como la textura, el color, la forma, el tamaño, la composición y la retórica visual. Su función es interpretar tanto el mensaje manifiesto² como el latente³ de toda comunicación gráfica. Estas características atañen de manera directa a la práctica del Diseño Gráfico.

Entre los diseñadores existe una frase muy conocida que afirma: “Si un diseño no comunica aquello para lo que fue hecho, entonces no sirve”. Esta frase resume claramente lo que esta disciplina persigue: transmitir información que sea capaz de producir una reacción particular en quien la observa. Esta tarea, sin embargo, no sería posible si la semiótica no marcará la ruta más adecuada para lograr dicho objetivo. Por ello, dicha teoría, en un principio sólo lingüística, ha sido fundamental en el éxito o fracaso del Diseño Gráfico.



3.2. MODELO DE ANÁLISIS DEL LENGUAJE VISUAL DESDE LA SEMIÓTICA DE LA IMAGEN. PROPUESTA DE MARÍA ACASO

El uso de una metodología de investigación es indispensable para lograr una coherencia y claridad en la información. Además, contribuye a la obtención de conclusiones más precisas. En el caso que atañe a esta tesis, el modelo de análisis semiótico requerido debe ser uno que se enfoque más a un estudio de la imagen que del texto. Esto debido a que en las pinturas novohispanas de los siglos XVII y XVIII analizadas en las páginas siguientes, la existencia de texto es prácticamente nula. Cuando éste aparece, funge como complemento al contenido de la imagen, colocándose en muchas ocasiones en partes inferiores del lienzo o en zonas poco visibles al espectador. Por esta razón, se ha elegido la metodología de la profesora española María Acaso, al satisfacer de mejor manera las necesidades propias de esta investigación. Asimismo, cabe destacar que dicha propuesta está basada en los aportes hechos a la semiótica por grandes lingüistas como Eco,⁴ Barthes⁵ y Saussure,⁶ cuyos textos remito en notas al pie para el lector interesado en conocer más a fondo lo relativo al análisis semiótico.

² Información en los mensajes visuales que se presentan de forma explícita al espectador.

³ Conjunto de significados en los anuncios visuales que son percibidos inconscientemente.

⁴ Umberto Eco, *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, Barcelona, Bompiani, 1999, 446 pp.

⁵ Roland Barthes, *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneos, 1976, 199 pp.

⁶ Saussure, *Op. cit.*, 260 pp.

3.2.1. MODELO DE ANÁLISIS DE MARÍA ACASO

El modelo de María Acaso parte de la diferencia entre mensaje manifiesto y mensaje latente.⁷ El primero alude a la información que se presenta de manera directa al espectador; por lo tanto, éste es consciente de los datos que está recibiendo. Por el contrario, el mensaje latente es el que contiene la verdadera intencionalidad de la comunicación. En la mayoría de los casos dicha información es percibida por el receptor inconscientemente.

La finalidad de la propuesta de esta autora es decodificar correctamente tanto el mensaje manifiesto como el latente. Para ello propone una “disección”⁸ de la comunicación en sus partes integrantes, analizando cada una de ellas por separado para unir las, hacia el final del análisis, en un todo coherente. En las líneas siguientes se describen brevemente cada uno de los pasos de dicha metodología.

⌋ CLASIFICACIÓN DEL PRODUCTO VISUAL

Ésta se realiza considerando dos aspectos:

⌋ 3.2.1.1.1. CARACTERÍSTICAS FÍSICAS

En ella se señalan los atributos físicos que conforman un mensaje visual. La textura, el tamaño, el color, la técnica empleada para su realización, si responde a una comunicación bidimensional o tridimensional, son sólo algunos de los aspectos que se identifican en esta etapa.

⌋ 3.2.1.1.2. CARACTERÍSTICAS POR FUNCIÓN

Este apartado señala el contexto para el cual fue realizado dicho mensaje. Entre otras funciones una comunicación puede hacerse con fines publicitarios, propagandísticos, artísticos, etc. Mediante este parámetro es posible entender la intencionalidad de los elementos que contiene.

⌋ ESTUDIO DEL CONTENIDO DE UN PRODUCTO VISUAL

Se conforma de dos pasos:

⌋ 3.2.1.2.1. ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO

Incluye la identificación y descripción de los elementos integrantes de un anuncio. En un principio éstos sólo son identificados y enumerados por el espectador. Posteriormente los objetos, hechos y personajes localizados son

⁷ Acaso María, *Op. cit.*, p. 149.

⁸ *Ibid.*, p. 150.

descritos limitando este ejercicio a lo que el espectador observa, omitiendo algún juicio de valor al respecto. El mismo procedimiento es aplicado para el análisis del color, la forma, el tamaño, la iluminación, la textura y la composición.

3.2.1.2.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Aquí se estudia la imagen inserta en un contexto cultural. Para ello una vez que ya se identificaron los elementos constitutivos de dicho mensaje éstos son jerarquizados. De esta forma se establece el *punctum*, palabra con la cual se reconoce al objeto más importante de una comunicación en específico. El *punctum* será el primer punto de partida del análisis iconográfico. A diferencia del análisis preiconográfico, en esta ocasión sí se considerará el bagaje cultural bajo el cual hizo su aparición la imagen estudiada. Dicho proceso también se trasladará al color, la forma, el tamaño, la textura, la iluminación y la composición. Finalmente todos los conceptos extraídos de cada uno de los componentes arriba descritos son confrontados en una etapa denominada fusión, con la cual se conforma una interpretación general que señale la intencionalidad final de ese mensaje.

ESTUDIO DEL CONTEXTO

En esta parte del análisis se contextualiza la comunicación gráfica dentro de un plano temporal, geográfico y cultural. Con ello podemos entender mejor la existencia de ciertos objetos, personajes, iconos o símbolos dentro del mensaje. Esta tarea abarca tres aspectos fundamentales:

3.2.1.3.1. AUTOR O AUTORES

Aquí no sólo se menciona el nombre del autor sino además se ubica a éste dentro de un plano histórico social. Si se trata por ejemplo de una pintura, es importante señalar el lugar donde el autor realizó la obra, bajo qué condiciones históricas e incluso económicas la hizo, si tenía alguna preferencia política o religiosa, si fue una obra cumbre o más bien perteneció a un momento inicial de su trayectoria artística, etc. Con estos datos se puede determinar la intencionalidad de dicha pieza, intencionalidad que probablemente se haya transformado a lo largo de los años.

3.2.1.3.2. LUGARES

Acaso divide esta etapa en dos: lugar de realización y lugar de consumo. El de realización se refiere al espacio geográfico dentro del cual se hizo la obra. El lugar de consumo señala donde fue colocado dicho mensaje. En algunos

de los casos ambos lugares son el mismo, pero en otros no; por ello es necesario hacer un estudio por separado de cada uno de ellos.

3.2.1.3.3. MOMENTOS

El momento se refiere al contexto cultural donde se generó la comunicación. En esta etapa es importante destacar aspectos relevantes de la sociedad en la que apareció la obra. Aquí también se hace distinción entre momento de creación y de consumo.

ENUNCIACIÓN

Esta es la última etapa del análisis visual; por ello, es en este momento donde se fusiona toda la información obtenida a los largo de los pasos anteriores con el fin de otorgarle al mensaje una intencionalidad general. A partir de los datos recaudados se describe en contenido del mensaje manifiesto y el mensaje latente, logrando así una interpretación correcta y completa de la comunicación visual.

3.3. LA PINTURA BARROCA Y LA DIFUSIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL. ANÁLISIS SEMIÓTICO



3.3.1. EXPLICACIÓN SOBRE EL ANÁLISIS SEMIÓTICO

Una vez familiarizados con la metodología de María Acaso se realizará el análisis semiótico de diez pinturas barrocas novohispanas de los siglos XVI y XVIII. Para agilizar este proceso, no todos los pasos de dicho método serán analizados en cada una de las obras. Por el contrario, dado que en el arte barroco ciertas características se repiten, las descripciones en algunos casos se harán de forma generalizada. En otras ocasiones se remitirá a capítulos anteriores. A continuación se presenta una breve explicación del uso hecho de la metodología en estos cuadros novohispanos, la cual busca facilitar la comprensión de las páginas siguientes.

CLASIFICACIÓN DEL PRODUCTO VISUAL

Esta etapa conlleva el estudio de las características físicas y características por función del mensaje visual. Las primeras de ellas (atributos físicos), se describen en el análisis de la primera imagen (la Santísima Trinidad de Andrés López). Sin embargo, dicha redacción señala las características físicas

comunes a todo el arte barroco, por lo que en los cuadros siguientes será necesario remitirse nuevamente a este texto. Las características por función se presentan al inicio de cada uno de los grupos en los cuales se han clasificado estas pinturas. Su contenido intentará abarcar la totalidad de las obras de temática similar.

ESTUDIO DEL CONTENIDO DE UN PRODUCTO VISUAL

Estadio donde se realiza el análisis preiconográfico, análisis iconográfico y la fusión de ambos aspectos. Debido a que el contenido de cada una de las obras es único, el desarrollo de estos pasos se presenta de forma individual.

ESTUDIO DEL CONTEXTO

En esta parte del análisis semiótico se describe el autor o autores, los lugares y los momentos. En general conlleva una contextualización de la etapa histórica en la cual se generó la obra. Dicho estudio se desarrolló a lo largo de todo el capítulo dos, por lo cual es innecesario repetir nuevamente las características de la sociedad novohispana que ya han sido descritas en el sitio antes mencionado. Por lo tanto, si el lector tiene dudas sobre el contexto de las piezas analizadas, se pide retome lo señalado en el capítulo anterior, partiendo del apartado titulado: *Elementos que conforman la identidad de un pueblo. Estudio inserto en las características de la Nueva España.*

ENUNCIACIÓN

La enunciación constituye la etapa final del análisis semiótico. En ella se definen el mensaje manifiesto y mensaje latente. Como era de esperarse, dichos mensaje son específicos de cada obra, por lo que su contenido es específico de cada pieza.

3.3.2. ANÁLISIS SEMIÓTICO

LAS REPRESENTACIONES DE CRISTO

CLASIFICACIÓN DEL PRODUCTO VISUAL

Los cuadros cristológicos de la época de la Colonia tenían como fin principal resaltar el carácter jerárquico de Cristo como cabeza de la iglesia católica. La gran mayoría de ellos infundían miedo entre la población, aunque la compasión también era promovida en estas obras (sobre todo en aquellas

que presentaban a Cristo crucificado). Regularmente estas piezas eran colocadas dentro de iglesias, sacristías, conventos y demás lugares de culto público, por lo que poseían más de un metro y medio de largo y ancho y eran colocadas a gran altura del piso.

3.3.2.1.1. CARACTERÍSTICAS FÍSICAS

Aunque cada una de las obras aquí expuestas posee una finalidad específica, existen ciertos atributos que comparten todos los cuadros producidos en esta etapa. Las dimensiones de los cuadros y la técnica empleada para su realización son algunas de ellas. En las líneas siguientes se resaltarán las características físicas generales del arte pictórico barroco creado durante los siglos XVII y XVIII en la Nueva España.

En lo que respecta al tamaño de las obras, regularmente éstas respondían al uso que se les daba. Aquellas destinadas a un culto público, es decir las que eran ubicadas en espacios concurridos, solían poseer de 200-300 cm. de alto por 150-200 cm. de ancho. Los cuadros colocados en oratorios y habitaciones se llamaban imágenes de culto privado y medían no más de 20-50 cm. de alto por 20-40 cm. de ancho.

Además del culto para el cual eran destinadas estas piezas, las dimensiones de los lienzos enfatizaba la jerarquía del personaje representado. Ejemplo de ello son los cuadros de arcángeles. Por lo general estas obras poseen un formato medio; sin embargo, el ángel de mayor jerarquía, el arcángel San Miguel, casi siempre se encuentra inserto en bastidores no menores a 100 cm. de largo por 150 cm. de ancho. Este mismo fenómeno se observa en las representaciones de santos, en donde las imágenes de San Cristóbal o aquellas propias de individuos pertenecientes a la Compañía de Jesús, alcanzan proporciones similares a las de San Miguel. En el caso de las representaciones de San José con el niño, la Santísima Trinidad, los Cristos crucificados así como la Pasión de Cristo, éstos siempre poseen tamaños extensos. Es decir, la máxima jerarquía de Cristo dentro del catolicismo está claramente señalada por las grandes dimensiones de los lienzos en los cuales se presenta.

En cuanto a la técnica de realización el óleo fue el pigmento más empleado, el soporte, sin embargo, no fue el mismo para todos los casos. Algunos ejemplares están hechos sobre lienzo y otros sobre lámina de cobre. Sobre el primero, el lino y el cáñamo fueron las telas usadas más comúnmente.⁹ La lámina de cobre por otro lado, llegó a América tras la emigración de holandeses a territorios de Nueva España. Dentro de la pintura flamenca, la lámina de cobre era de uso común, por lo que no es de extrañar que ésta fuera adoptada por los gremios novohispanos para la creación de sus propias obras. Sin embargo, la elección del tipo de soporte respondió a necesidades prácticas. Al ser la lámina de cobre un material pesado y con tendencia a curvarse ante ciertas condiciones climatológicas, su uso se



⁹ María del Consuelo Maquívar coord., *El arte en los tiempos de Juan Correa*, México, INAH, 1994, pp. 88-90.

limitó a obras de pequeño y mediano formato. Las pinturas que sobrepasaban el metro de ancho o largo eran realizadas sobre bastidores de madera recubiertos con tela.

Todas las pinturas barrocas de Nueva España corresponden a productos visuales bidimensionales. A pesar de esto, es importante destacar el intento encarecido de los autores por mostrar imágenes tridimensionales, las cuales alcanzaron un alto grado de realismo y expresividad. Este carácter de tres dimensiones se observa principalmente en el arreglo de las telas, el estilo preciosista de las joyas y la representación detallada de productos vegetales y especies frutales.

3.3.2.1.2. CARACTERÍSTICAS POR FUNCIÓN

Todo el arte barroco novohispano cumplió una función didáctica. En el caso de las representaciones de Cristo éstas dieron a conocer a la sociedad virreinal al mayor jerarca del catolicismo. Además, mediante estas obras se enseñaban algunos pasajes de la vida de Cristo¹⁰ y se mencionaba el lugar que ocupaba éste dentro de la Santísima Trinidad.

A pesar de que las obras expuestas a continuación fueron un importante instrumento de evangelización, no hay que olvidar que también cumplieron un fin artístico. Para los gremios de pintores, las imágenes de Cristo necesariamente siguieron un canon exportado de España, por lo que a diferencia de piezas con otra temática, estas representaciones no alcanzaron un tinte americano, aunque sí lograron un alto nivel de expresividad.



¹⁰ Al respecto podemos mencionar los cuadros donde se muestra a Cristo niño, Cristo en el camino al monte Calvario, Cristo crucificado, el descenso de la Cruz, etc.



Andrés López
(activo 1763-1811)
Óleo/tela
175 x 107 cm.
1780

SANTÍSIMA TRINIDAD

ESTUDIO DEL CONTENIDO DEL PRODUCTO VISUAL

3.3.2.2.1. ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO

En esta obra el contenido principal son estos tres hombres blancos de edad madura. Uno de ellos se ubica completamente de frente al espectador mientras que los otros dos se encuentran a tres cuartos. Todos visten

una túnica blanca que cubre la totalidad de su cuerpo, dejando visible solamente la cabeza, manos y pies. Los tres personajes poseen características anatómicas idénticas, así como idéntico es el triángulo que se dibuja tras su cabeza. Aquel que está al centro del lienzo tiene sobre el pecho la figura de un sol. En su mano izquierda carga una vara dorada. A su derecha otro hombre muestra las palmas de sus manos sobre las que se observan dos puntos rojos. En el lugar del sol del primer personaje, éste posee la imagen de una luna. El tercero de ellos pareciera tener una especie de vaso delineado sobre su túnica, exactamente donde está el sol y la luna de los otros hombres. Su mano derecha cubre a la izquierda siendo esta última casi imperceptible. Los tres machos se muestran inexpresivos.

A este conjunto de cuerpos masculinos los acompañan una serie de rostros infantiles. De ellos sólo se conoce su cara y unas pequeñas alas que nacen de su cuello. Algunos observan al espectador, otros a cualquiera de los tres hombres y otros simplemente tienen la mirada perdida en el infinito. Estas pequeñas cabecitas son prácticamente idénticas.

El formato de esta obra es vertical con unas dimensiones de

175x107cm. Esta pieza es entonces de gran formato. Con base en estos datos es posible determinar que la altura de cada uno de los personajes principales no debe ser menor a 1m. de altura.

Al igual que la mayoría de las piezas de este período, la técnica empleada para su realización fue óleo sobre tela, lo cual le brinda una tonalidad opaca. De acuerdo con la teoría del color se puede afirmar que esta pieza carece de color, pues la mayor parte de sus elementos oscilan entre el blanco (no color), y diversas tonalidades de gris (éste se obtiene mediante la combinación de blanco con negro, que también es considerado no color). Lo anterior contrasta con el intenso azul de la parte inferior. Aunque en general la obra presenta una clave alta, sus colores son fríos y poco saturados.

La iluminación de esta pintura parte de tres focos principales: uno frontal y dos laterales. El primero está colocado justo de frente a la imagen central mientras que los restantes parten del ángulo superior derecho e izquierdo respectivamente. Cada uno de ellos ilumina directamente a estos tres hombres blancos. Además, existe una luz complementaria extra que nace de la parte superior del cuadro y cae sobre los rostros infantiles. A pesar de esto, la iluminación es débil.

El arreglo de los elementos que componen la obra está claramente definido por la postura del personaje central. Como se observa en la figura 1, el cuerpo de éste se localiza al centro del lienzo. Su rostro está justo en el cruce de la región aurea superior. De esta manera, el plano horizontal y el vertical juntos crean la figura de una cruz católica. El cuerpo de los otros dos hombres se inserta dentro de la tercera parte derecha e izquierda del cuadro,¹¹ mientras que los tres hombres juntos se localizan dentro de dos triángulos isósceles unidos por uno de los lados. El vértice superior del primer triángulo nace del rostro del macho central e indica a qué altura se colocan los otros personajes. El segundo triángulo limita los pies y piernas de los mismos.¹²



¹¹ Ver fig. 2.

¹² Ver fig. 3.



Fig. 1

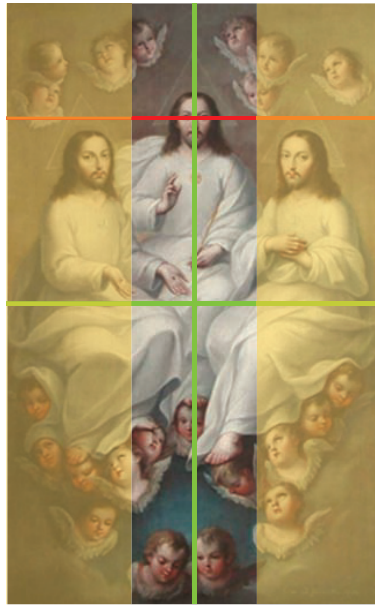


Fig. 2

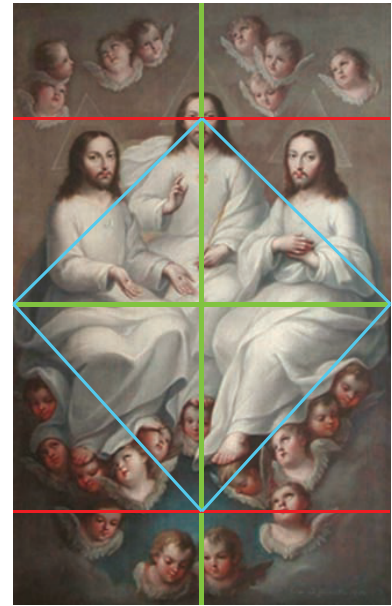


Fig. 3

3.3.2.2.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El rostro del personaje ubicado al centro del cuadro constituye el *punctum*¹³ de esta obra. Él, los otros dos hombres a sus costados y los elementos que éstos conforman el mensaje de esta pintura. El rostro sereno y barbado de los tres personajes sugieren respeto y autoridad. Su sencilla túnica blanca refiere por un lado a la pureza y por otro a la humildad de estos sujetos. El triángulo dibujado detrás de su cabeza hace alusión a su carácter divino.

A pesar de sus similitudes, cada una de estos personajes posee características propias, las cuales se localizan en el objeto dibujado sobre su pecho y la postura de las manos. El hombre de la izquierda tiene en su vestimenta una luna, para el dogma católico esta imagen simboliza a la Virgen María. Sus manos muestran los estigmas producidos en Cristo al momento de la crucifixión. El sol del hombre central es la representación tradicional de Dios. Su mano derecha tiene la forma de una mudra¹⁴ que significa creación. En la mano izquierda sostiene una vara que alude al objeto con el que se castiga el pecado. El vaso dibujado en el pecho del tercer personaje hace referencia a la eucaristía, mientras que sus manos sugieren un estado de recogimiento. Finalmente los rostros infantiles representan los coros celestiales.

El uso de las herramientas del lenguaje visual señala un claro interés por resaltar a los tres hombres en su conjunto. La ubicación del individuo del centro dentro de una posición de cruz latina, la localización de los otros dos machos a lo largo de diagonales que parten de proporciones áureas, además de la iluminación directa sobre estos tres elementos otorga una apariencia de superioridad a esta colectividad, la cual se enfatiza aún más con las dimensiones del lienzo. Cabe señalar que además de la jerarquía, el

¹³ Elemento más importante de una composición, el cual constituye el punto de atención principal de la obra.

¹⁴ Nombre otorgado en la tradición hindú a las diversas posturas de las manos, según la cual, cada posición tiene un significado específico. Entre los conceptos que estas posturas simbolizan están la idea de bendición, enseñanza y aceptación. Dicha tradición fue adoptada por la iglesia católica como un instrumento útil en el simbolismo de santos, vírgenes, Cristos y demás personajes del dogma cristiano.



empleo de colores opacos connota sobriedad en toda la composición.

3.3.2.2.3. FUSIÓN

Lo que se observa en esta obra es una forma de representación de la Santísima Trinidad denominada Trinidad Antropomorfa, típica del siglo XVIII y consistente en el dibujo de tres hombres con características físicas idénticas. Dado que en apariencia no existen diferencias entre ellos, estas imágenes eran elaboradas con una serie de símbolos que permitían identificar a cada componente de la Trinidad.¹⁵ Por esta razón dicha pieza contiene varios elementos con una intencionalidad específica. Algunos de ellos, como las palmas sangrientadas, eran atributos de fácil decodificación entre la población; otros, como las representaciones del sol y la luna, son símbolos cuyo significado sólo conocían ciertos sectores de la sociedad. Con esto se pone de manifiesto uno de los mayores preceptos del arte novohispano que señalaba que el arte no debía entenderse, sino servir como medio para provocar emociones.¹⁶

ENUNCIACIÓN

3.3.2.3.1. MENSAJE MANIFIESTO

El mensaje manifiesto de este cuadro consiste simplemente en una representación más de la Divina Trinidad. Al centro del cuadro está Dios Padre, a la izquierda Dios hijo, y a la derecha Dios espíritu santo. Alrededor de éstos un grupo de angelitos representan a los coros celestiales.

3.3.2.3.2. MENSAJE LATENTE

El objetivo principal de esta obra era mostrar a los máximos jefes del catolicismo unidos en un todo fuerte, compacto, inamovible y sagrado. Aunque los tres personajes poseen una expresión apacible y tranquila, es importante resaltar el cetro que sostiene el hombre del centro del cuadro, pues a través de ella se sugiere la existencia de una iglesia castigadora. Mediante la mirada fija y directa en el espectador, los representantes de la iglesia en la Tierra indicaban a sus fieles quiénes eran los que verdaderamente vigilaban y, en su momento, juzgaban, las acciones de los mortales. Con el uso de estas imágenes, que además eran hechas en grandes lienzos y con una ligera contrapicada, la institución católica difundía un profundo respeto hacia la religión. Este sentimiento se derivaba sin embargo de un miedo exacerbado hacia la poderosa autoridad de estos seres divinos, que eran capaces de castigar y provocar la perdición de las almas.

¹⁵ Padre, Hijo y Espíritu Santo.

¹⁶ María del Consuelo Maquívar coord., *Op. cit.*, p. 28.

3.3.3. LA ICONOGRAFÍA MARIANA

🌀 CLASIFICACIÓN DEL PRODUCTO VISUAL

Durante el período Colonial existió una gran devoción hacia la imagen de la Virgen María. En esta etapa surgieron diversas vírgenes que conmemoraban lugares, profesiones o festividades importantes para ciertos sectores sociales. Ello explica por qué la difusión de dicho ícono fue fundamental en el desarrollo de este virreinato. A pesar de sus diferencias, estos retratos siempre se hacían acompañar de flores, coros de ángeles, aureolas y coronas, los cuales eran complementados con un semblante apacible, que en general le concedió a esta figura un profundo sentido protector e intercesor, el cual constituyó la finalidad principal de dicha adoración. Aunque existen varios ejemplares de gran formato, la mayoría de estas obras fueron hechas sobre lienzos medianos o pequeños, con lo que se infiere que la iconografía mariana constituyó un culto privado ejercido de manera individual.

🌀 3.3.3.1.1. CARACTERÍSTICAS POR FUNCIÓN

Las representaciones marianas de la Nueva España cumplieron una función devocional, didáctica y artística. La función devocional buscaba fomentar en la población un acercamiento a esta imagen. Por ello, éstas se mostraban como madres cariñosas y comprensivas, dispuestas a defender a sus hijos del pecado. Mediante la función didáctica los jerarcas de la iglesia enseñaban a la sociedad novohispana pasajes bíblicos, personajes del catolicismo o atributos distintivos de las vírgenes, los cuales se deseaban sirvieran de ejemplo a los hombres. Es decir, los religiosos usaron estas obras como un medio visual de evangelización y aceptación del dogma católico. En lo que se refiere al ámbito artístico, en un principio estos cuadros tomaron modelos de representación europeos. Conforme aparecieron vírgenes americanas y los gremios fueron conformándose de pintores nativos, el arte adquirió características propias que la alejó cada vez más de los estándares españoles.



VIRGEN DEL REFUGIO

ESTUDIO DEL CONTENIDO DEL PRODUCTO VISUAL

3.3.3.2.1. ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO

La imagen de una mujer sosteniendo un niño constituyen los elementos centrales de este cuadro. Ambos personajes poseen tez clara y cabello castaño. En el caso de la mujer su piel llega a ser tan blanca que en algunas zonas adquiere una tonalidad grisácea; por el contrario, el cuerpo del infante tiene apariencia rosada. Una túnica roja, un paño café y una capa azul con aplicaciones doradas conforman la vestimenta de la persona de sexo femenino. El niño en cambio porta una túnica transparente y un manto blanco que cubre los órganos sexuales del mismo. Sobre la cabeza femenina un pequeño velo translúcido le cubre parte del cabello, mientras que un par de coronas doradas con perlas blancas y adornos verde oscuro adornan la cabeza de ambos individuos. Cabe destacar las doce estrellas blancas que enmarcan el semblante tranquilo de la fémina que ve de frente al espectador. Finalmente el fondo de esta pintura se forma por un fondo gris y un marco ovoide de flores de diversas clases y colores. En el área inferior del lienzo la frase: *REFUGIUM PECCATORUM, ORA PRO NOBIS*, se resalta en color blanco, al igual que el nombre José de Páez lo hace en el ángulo inferior derecho del bastidor.

Esta obra fue hecha en un formato vertical de 82.5x63 cm. En ella los elementos principales se encuentran en una toma de médium shot ocupando aproximadamente el ochenta por ciento del espacio visual disponible. A pesar de lo rectangular del bastidor, hay un intento por otorgarle una apariencia circular a la composición, sugerida por la orilla oval que rodea a los dos personajes del centro.

A diferencia de la mayoría de los cuadros de este período, ésta fue hecha en óleo sobre lino; es decir, la técnica de realización es común al arte barroco pero el tipo de soporte no. De esta manera sabemos que esta pieza posee colores pigmentos los cuales tienen una buena saturación en clave alta, característica lograda tras la elevada luminosidad de los tonos.

La iluminación de esta pintura lo conforman dos focos: uno para los personajes centrales y otro para el fondo. El primero produce una iluminación cenital que se ubica justo arriba de la mujer y el niño. Existe además un haz de luz que enmarca el rostro de ambos individuos. El segundo foco de luz es uno de carácter complementario localizado sobre las flores que rodean la orilla del lienzo. Esta iluminación genera zonas de luces y sombras sobre todos los componentes del arreglo floral.

La composición triangular en la cual se ubican la mujer y el niño de esta obra, es la característica más importante del arreglo de los elementos en el cuadro.¹⁷ Además, cabe señalar la ubicación de este infante dentro de una zona áurea horizontal y vertical.¹⁸ Estos personajes se encuentran rodeados por un marco ovoide de flores multicolores, el cual le brinda una apariencia más orgánica al soporte vertical.¹⁹



Fig. 4

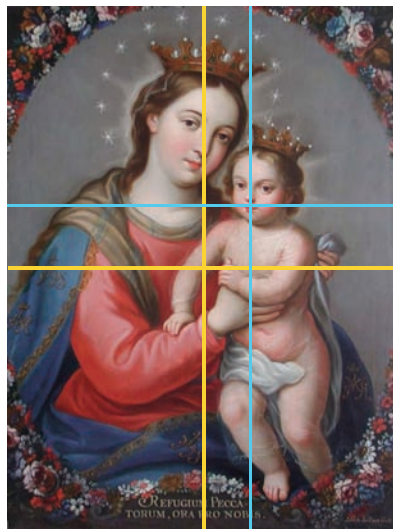


Fig. 5

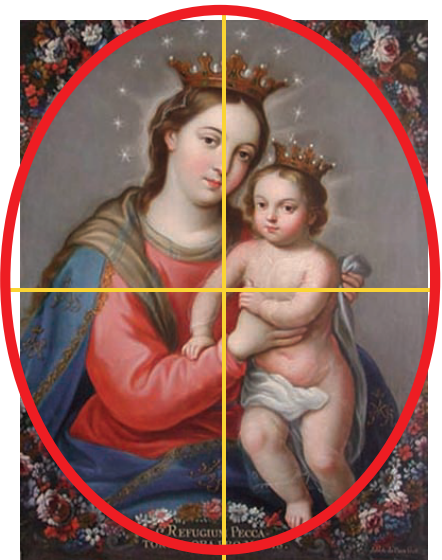


Fig. 6

3.3.3.2.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El *punctum* de esta obra es el inexpresivo rostro de la mujer al centro del lienzo, ella dirige la mirada del espectador hacia la cara del infante que sostiene en sus brazos. Este cuerpo femenino representa a la Virgen María, cuyas gruesas proporciones señalan fortaleza. La vestimenta que porta es aquella tradicionalmente adjudicada a esta virgen, y que connota sacrificio (con el color rojo) y pureza (con el azul). Las letras *IHS* bordadas sobre su capa son el monograma del nombre de Jesucristo, por lo que ellas indican el fuerte

¹⁷ Ver. Fig. 4.

¹⁸ Ver. Fig. 5.

¹⁹ Ver. Fig. 6.

vínculo entre María y Jesucristo.

El niño que carga esta mujer es Cristo, su composición señala su carácter divino y salvador del mundo. Esta deidad viste una túnica transparente para indicar pureza de cuerpo y alma. Sin embargo, el paño blanco que le cubre el sexo advierte a los hombres sobre el pecado cometido al realizar coitos por placer. Adicionalmente, las coronas que ambos individuos ostentan sobre su cabeza simbolizan jerarquía y por lo tanto poder. El conjunto de estrellas alrededor de María y el haz de luz que sobresale de sus rostros refieren divinidad, mientras que el marco de flores que rodea a este conjunto señala pureza.

La inserción de María y el niño dentro de un triángulo isósceles es una característica importante en la decodificación de esta imagen. Este tipo de composición era típica del barroco y sugería la presencia de la Trinidad. En este caso específico, dicho arreglo también muestra pesantez y fortaleza de los elementos representados.

3.3.3.2.3. FUSIÓN

Esta pintura muestra una Virgen del Refugio con características visuales similares a la imagen de María con el niño. A diferencia de otras piezas del mismo tema, en ésta la figura femenina no posee actitudes de una virgen Dolorosa. Por el contrario, su rostro apacible connota tranquilidad y confianza. Dentro del catolicismo, esta virgen es considerada el refugio de los pecadores, por ello su cálida composición promovía un acercamiento de los fieles con la deidad. Además, la frase en el inferior del lienzo reafirmaba dicho atributo.²⁰

ENUNCIACIÓN

3.3.3.3.1. MENSAJE MANIFIESTO

El mensaje manifiesto de esta obra es aquel de una mujer con un niño representando a la Virgen del Refugio. Dicho conjunto se acompaña de un marco de flores multicolores en imitación de un medallón.

3.3.3.3.2. MENSAJE LATENTE

Mediante la imagen de esta mujer con el niño se desarrolla la idea de protección, misma que constituye el mensaje latente de esta obra. Gracias a la similitud con María y su mirada fija en el espectador, la Virgen del Refugio es colocada como madre de todos los hombres, cuya función principal es proteger a éstos de la tentación del pecado. Para tal encargo, debe poner el mismo amor y cuidado que se observa en el trato a su pequeño hijo Jesu-

²⁰ *Refugium peccatorum, ora pro nobis*: Refugio de los pecadores, ruega por nosotros.

cristo. Ella es entonces intercesora entre los mortales y Dios padre, rey del paraíso. En esta obra también hay un claro interés por resaltar la pureza de los elementos retratados, con lo cual se deduce que la protección divina de esta virgen sólo será otorgada cuando se busque una salvación y pureza espiritual auténticas.



Andrés López
(activo 1763-1811)
Óleo/lámina de cobre
22.9 x 28.6 cm.
s. XVIII

VIRGEN DEL APOCALIPSIS

ESTUDIO DEL CONTENIDO DEL PRODUCTO VISUAL

3.3.3.4.1. ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO

La presente obra se conforma de varios elementos distribuidos en dos planos. En el primero de ellos una mujer de pie sostiene entre sus brazos un infante de corta edad. Ella luce una túnica blanca cubierta por un gran manto azul cielo, unas sencillas sandalias, un par de alas (una café y otra blanca) ondeando a sus espaldas y una peineta con perlas sobre su cabeza. El niño en sus brazos está completamente desnudo excepto por el delicado manto blanco que cubre su sexo. En la parte inferior del cuadro, un monstruo café de cinco cabezas parecido a un animal prehistórico constituye el sostén de la imagen femenina arriba descrita.

El segundo plano se forma de dos pares de niños alados en el área derecha del lienzo, uno al inferior y otro en el área superior del mismo, completando este conjunto un hombre barbado al centro superior de la pintura. De entre el primer par de infantes uno de ellos levanta una palma verde, mientras que su pareja, con una túnica rosa, señala a su compañero. Los niños de la segunda pareja dirigen su mirada uno hacia el hombre con barba y otro hacia el personaje con la palma. Finalmente el hombre maduro con

una túnica blanca y un manto rosa al extremo superior de la composición, sostiene una vara con su mano derecha. Él ve directamente al pequeño que carga la mujer del primer plano. El resto de la obra se ilumina por un velo color gris que simula en algunas zonas grandes conjuntos de nubes.

Esta pieza fue hecha en un formato vertical de 22.9x28.6 cm. A pesar de sus pequeñas dimensiones los personajes poseen un alto grado de luminosidad, logrado tras el uso del óleo sobre lámina de cobre para su realización. Por lo tanto, dicha pintura tiene una clave alta que se percibe en el empleo de colores bien saturados e iluminados, esto aun cuando la gama de los mismos se encuentra entre las tonalidades terrosas y frías.

Como en la mayoría de las pinturas barrocas la iluminación es de tipo cenital. El foco de luz parte del ángulo superior izquierdo proyectándose en el cuerpo de la mujer al centro de la composición. Por esta forma de colocar la luz, se observa un marcado interés por resaltar a esta figura del resto de los personajes en el cuadro, al grado que incluso en algunas zonas, como donde se ubica este animal de múltiples cabezas, la iluminación es prácticamente inexistente.

La composición de esta obra es sencilla y predecible. Como era de esperarse, la figura de la mujer se ubica al centro del cuadro. Su cuerpo traza dos diagonales que sugieren un triángulo invertido, cuyos límites se localizan en las regiones áureas verticales y horizontales de cada uno de los cuartos del lienzo.²¹ En esta propuesta se destacan además curvas que señalan la posición del monstruo, la mujer y el par de infantes en el área inferior (fig. 8). Por último es importante resaltar el juego de miradas existentes entre los personajes del cuadro. Éstas inician en el rostro femenino que se dirige a su pie derecho, luego al infante con la palma, de ahí a los pequeños arriba de él, al hombre barbado y finalmente al niño que carga esta mujer.²² De esta forma, todos los personajes trazan una lectura circular a lo largo de la composición.

²¹ Ver fig. 7.

²² Ver fig. 9.

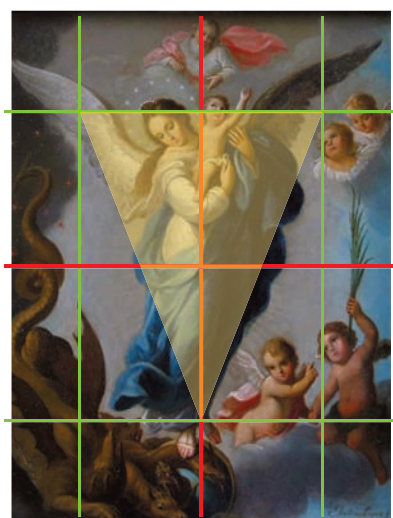


Fig. 7

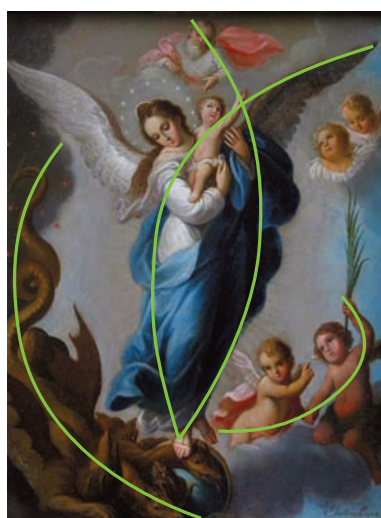


Fig. 8

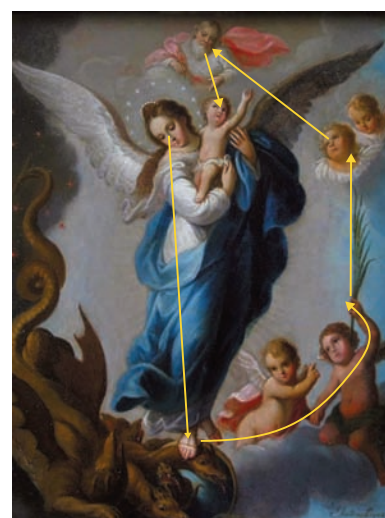


Fig. 9

3.3.3.4.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El área donde se ubica el rostro de la mujer y el cuerpo del niño que sostiene ésta es el *punctum* de la obra. En ella, todos los elementos poseen un significado diferenciado por el uso del color, el tamaño y su localización en un primer o segundo plano. De éstos, la figura femenina es el objeto principal de la composición. Su túnica blanca simboliza pureza y el azul de su manto divinidad y santidad. Tradicionalmente las alas se relacionan con la imagen de los ángeles, en este caso sus grandes dimensiones señalan, además de pureza, el carácter sobrenatural de la mujer que las luce. Otras características importantes son la corona y la aureola que muestra en la cabeza. La primera la coloca como reina de los cielos, y la segunda como ser divino. Su carácter misionero y difusor de la fe católica se resalta con el par de sandalias que viste.

El niño que sostiene esta mujer y el monstruo a sus pies, ambos entes con un fuerte vínculo físico con ésta, ocupan el segundo nivel de importancia en esta pintura. El pequeño y blanco cuerpo del infante connota inocencia y pureza.²³ El monstruo representa a la maldad, enfatizando en que lo feo y oscuro es necesariamente malo. Además, es ésta una maldad que no razona, por lo tanto no tiene motivo ni razón de ser.

Los elementos restantes complementan el significado general de esta pintura. El par de niños alados recuerdan la presencia de los coros celestiales, ilustrando así el concepto de pureza. Uno de ellos alza una palma que simboliza la victoria. Por último el hombre barbado en la parte superior del cuadro alude a la sabiduría, mientras que el cetro que sostiene señala autoridad. Este objeto también coloca a este hombre como máximo representante de la religión católica.

En esta obra se observa el uso de un código cromático que califica la intencionalidad de los personajes. Los tonos claros y bien iluminados son propios de los individuos que representan el bien. Por el contrario, aquellos colores cargados de negro y con escasa iluminación fueron empleados en la coloración de los entes maléficos. Con esto también se muestra la importancia que posee la iluminación en la diferenciación de estos personajes, puesto que los elementos con mejor luz son los que ilustran el bien, por lo que éstos eran los que se buscaba apreciara el espectador.

3.3.3.4.3. FUSIÓN

En esta obra de carácter didáctico se muestra una representación típica de la Virgen del Apocalipsis. En la composición se aprecian una serie de elementos fundamentales para la decodificación de la imagen como son: los colores en la túnica de la virgen, el niño, el par de alas y el monstruo de múltiples cabezas. Sin embargo, todos estos elementos se presentan sin descifrar, por lo que se deduce que el objetivo de estas piezas era promo-

²³ Tanto de acción como de pensamiento.

ver entre los fieles un acercamiento a la fe católica para conocer, por ellos mismos o mediante la intervención de los sacerdotes, el pasaje bíblico en el cual se mencionan todos los objetos arriba listados. Otras características en el cuadro como el cetro, el hombre barbado y la palma, transmiten mensajes complementarios al objetivo central, pero cuyo entendimiento sólo era descifrado por ciertos sectores sociales.

ENUNCIACIÓN

3.3.3.5.1. MENSAJE MANIFIESTO

Este cuadro ilustra a la Virgen del Apocalipsis. Debajo de ella se presenta el monstruo de siete cabezas descrito en *Apocalipsis 12,3*. En la parte superior del lienzo el niño Jesús se levanta dirigiendo su cuerpo y mirada hacia Dios, localizado arriba del éste.

3.3.3.5.2. MENSAJE LATENTE

El mensaje latente del cuadro gira en torno al establecimiento de patrones de comportamiento. Por un lado se observa la figura femenina como un ente puro y protector, características que se derivan del cuidado que los hombres a su alrededor le proporcionaban.²⁴ El monstruo en otro sentido, es la representación medievalista típica del mal. Por esta razón es feo, agresivo y oscuro. Cabe destacar que en el lienzo se entiende a la maldad como un atributo producto del no apego a la reglas del catolicismo. Por ello, estas obras eran entonces un medio de control, puesto que la institución católica sí podía castigar a quienes dudaran de la veracidad del dogma de fe; sin embargo, a los fieles no les era permitido siquiera cuestionar las acciones de los religiosos.



²⁴ De acuerdo con la Biblia, aunque la Virgen del Apocalipsis es la protectora de Cristo, son en realidad Dios padre, el arcángel San Miguel y los demás miembros de los coros celestiales quienes la libran de los males que la aquejan.

3.3.4. RETRATOS DE ARCÁNGELES

⌋ CLASIFICACIÓN DEL PRODUCTO VISUAL

Durante la época Colonial las representaciones de arcángeles mostraron la vida ejemplar de estos personajes. De esta manera, dichos cuadros fungieron como modelos de comportamiento para toda la población. Estas piezas eran colocadas dentro de iglesias, refectorios, bibliotecas, oratorios y habitaciones, enseñando así la obediencia, la templanza, el servilismo, la conservación de las buenas costumbres, el respeto, el amor a Cristo, entre otros valores.

⌋ 3.3.4.1.1. CARACTERÍSTICAS POR FUNCIÓN

Como se mencionó al inicio de este apartado, los cuadros de arcángeles cumplieron principalmente una función didáctica. En algunas ocasiones éstas contaron con pequeñas representaciones que ilustraban el pasaje bíblico o el hecho histórico que involucraba al personaje retratado. En otros casos, los arcángeles sostenían objetos con los cuales eran identificados por la población. De esta forma la iglesia educaba sobre la importancia de estos seres divinos.

Además del sentido didáctico, estas obras también poseyeron una finalidad artística. Al igual que las demás representaciones barrocas novohispanas, las imágenes de arcángeles fueron un medio más de expresión para los gremios de pintores. Cabe señalar que aunque estas piezas se ajustaron a los lineamientos del Concilio de Trento, el interés de los artistas por mostrar una sociedad profundamente religiosa originó la aparición de rostros extasiados y posturas teatralizadas que en algunas ocasiones cayeron en la exageración.



ARCÁNGEL RAFAEL

ESTUDIO DEL CONTENIDO DEL PRODUCTO VISUAL

3.3.4.2.1. ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO

En esta imagen se observa la figura de un hombre joven alado con una túnica color ocre. Sobre sus hombros hay una capa café oscuro en cuya esquina ostenta un prendedor gris claro. Dicho personaje sostiene en su mano derecha un palo con un pico de donde cuelga una especie de bolsa. Un pescado con características prehistóricas es sostenido con el brazo izquierdo de este hombre. Este animal gris tiene una gran boca y una aleta por cola.

Detrás del personaje principal hay dos personas más. Una de ellas viste una túnica verde. Al igual que el joven en primer plano, éste también tiene alas y sostiene en su mano derecha un palo similar al descrito en el párrafo anterior. El segundo individuo está hincado vistiendo un paño azul acompañado de una capa roja. Ambos señalan a un pez gigante, similar al que carga el hombre que ocupa la mayor parte del lienzo.

Esta obra mide 42.5x32.5 cm., por lo que es una obra de formato medio. El lienzo fue usado en forma vertical y la técnica empleada para su realización es óleo sobre lámina de cobre. Aunque regularmente las obras hechas con óleo tienden a adquirir una apariencia opaca, la lámina de cobre le brinda a esta pieza una textura lustrosa.

A excepción de la túnica del personaje principal, los colores de esta pintura son poco saturados y poco luminosos. El ambiente que rodea a este individuo es predominantemente gris y con espacios donde la iluminación es prácticamente inexistente. Por esta razón la obra posee una clave baja

generada a partir de la utilización de tonos fríos.

De acuerdo a las dimensiones totales del soporte, se asume que el personaje en primer plano no debe medir menos de 35 cm. de largo, ocupando así la totalidad del cuadro. Es importante mencionar que esta persona está iluminada con una luz tenue que parte de la esquina superior izquierda del cuadro y se extiende a lo largo de todo su cuerpo, enfatizando de manera clara en el rostro del mismo.

La composición de esta obra es totalmente centrada y equilibrada. La imagen masculina principal aparece perfectamente alineada al centro (fig. 10). De igual manera, los elementos más destacados del cuadro se ubican dentro de una zona que circunscribe el centro horizontal y vertical del bastidor.²⁵ Una línea curva que recorre el cuerpo del hombre de mayor tamaño, le da una ligera movilidad a la obra ante el fuerte estatismo de toda la composición.²⁶

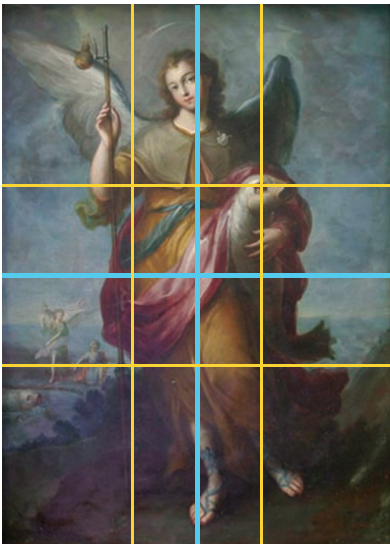


Fig. 10



Fig. 11

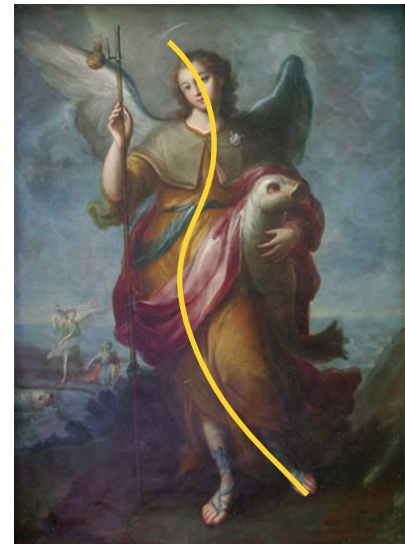


Fig. 12

3.3.4.2.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

En este cuadro el *punctum* se conforma por dos elementos: la cabeza del pescado y el rostro del hombre. Existen además otras características importantes para la decodificación de esta imagen. La primera de ellas es la tez blanca del personaje principal, dicha tonalidad nos indica que esta pieza se realizó dentro de un ámbito occidental. Además su aureola y alas son atributos relacionados con lo divino. Los pies de proporciones mayores al resto de su cuerpo se relacionan con la fortaleza. Respecto de su cuerpo es importante destacar las siete cabezas y media que conforman toda su fisonomía, pues dicha proporción es propia de los seres heroicos.²⁷ Finalmente el pescado posee aquí una doble significación. Por un lado dicho este animal se relaciona con el pasaje bíblico donde se menciona al arcángel Rafael

²⁵ Ver fig. 11.

²⁶ Ver fig. 12.

²⁷ Dentro de los cánones clásicos, se considera una figura heroica a la que se conforma de ocho veces el tamaño de la cabeza.

(Libro de Tobías). Al mismo tiempo dentro del dogma católico el pescado ha sido utilizado para representar a Jesucristo.

Las herramientas del lenguaje visual usados en este cuadro también cumplen una función específica. La idea de fuerza es el principal concepto que desea transmitirse con este lenguaje. La composición centrada así como el sentimiento de pesantez y voluminosidad del arcángel connotan fortaleza y estatismo. Así mismo ésta falta de movimiento promueve el conservadurismo de las formas tradicionalmente establecidas, en este caso difunde el mantenimiento del dogma religioso.

El tipo de iluminación recuerda la presencia divina. Esta luz que nace del ángulo superior izquierdo muestra al espectador la existencia del Creador y enfatiza en la idea de los arcángeles como seres sobrenaturales.

3.3.4.2.3. FUSIÓN

Este cuadro ofrece una representación del arcángel Rafael. En ella, la tez blanca del personaje, las facciones delicadas del rostro, la aureola sobre su cabeza y el enorme par de alas señalan los patrones estéticos de belleza del arte barroco novohispano, correspondientes a las imágenes de santos o seres divinos. El pescado entre sus brazos es un remitente claro de la labor de este personaje contra el anfibio aparecido a Tobías en su camino a Media.²⁸ Sin lugar a dudas, esta obra cumplía una función didáctica y promotora de la obra de dicho arcángel. Además, a través de ella también se difundía la obediencia ciega e incuestionable a los mandatos divinos, mismos que eran regulados por una institución tan fuerte e inquebrantable como el cuerpo de San Rafael.

ENUNCIACIÓN

3.3.4.3.1. MENSAJE MANIFIESTO

En este cuadro el mensaje manifiesto lo conforma la imagen del arcángel San Rafael acompañado de un gran pescado gris. Con este animal se recuerda su labor como guía de Tobías durante el trayecto a Media, donde éste último es descrito obediente, humilde y paciente.

3.3.4.3.2. MENSAJE LATENTE

El mensaje latente de esta obra gira en torno a tres ejes temáticos: la obediencia ciega a la iglesia, el carácter incuestionable del dogma católico y la admiración a los seres divinos. Respecto del primer tema San Rafael se muestra como guerrero de Cristo, que realiza sin dudar los mandatos del Creador. Por tanto, este cuadro fungía de ejemplo entre los mortales sobre

²⁸ Ver *Tobías* 6, 2.

el comportamiento deseado en los hombres. Como los preceptos de Jesucristo eran incuestionables, serían entonces eternos. La pesantez y estatismo del arcángel hace hincapié en este punto, ya que al representar éste a la institución católica se le observa fuerte e inamovible. Además, la mirada fija en el espectador impide a este último distraer la atención en lo que hay alrededor del lienzo. Con lo anterior se asume que sólo San Rafael, y la carga dogmática que lo respaldaba, conocían el camino correcto para alcanzar la vida eterna. Por ello, dicho personaje infundía admiración y respeto, pues únicamente él sabía cómo evitar la perdición de las almas y lograr así la inmortalidad.



Juan Correa
(1646 - 1716)
Óleo/tela
164 x 141 cm.

SAN MIGUEL ARCÁNGEL



ESTUDIO DEL CONTENIDO DEL PRODUCTO VISUAL

3.3.4.4.1. ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO

El contenido principal de esta pintura lo conforma un hombre joven de piel amarilla grisácea, cabello rubio y alas ocre. Su cuerpo delgado está envuelto en distintos paños color verde oscuro, marrón, blanco, ocre y rojo carmín. Todas éstas han sido cubiertas por una armadura verde militar con formas curvas color dorado. En el pecho de dicho personaje destacan una representación del sol y la luna. Justo por encima de sus caderas un cinturón en tonos verdes y oro se muestra firmemente ajustado a la cintura. De éste únicamente se observan tres medallones, parecidos a los ubicados en sus muslos y que sostienen parte de los pliegues de las ropas. Sus pies están revestidos con zapatos del mismo color y textura que la armadura.

Finalmente en la cabeza porta un casco de metal adornado con tres plumas de tonos grises. Todo el conjunto se complementa con una espada cuya empuñadura es lo único que el observador logra apreciar y que se localiza en la cadera izquierda de este joven.

Aparte del complejo atuendo del personaje principal, éste se acompaña de varios elementos importantes para su interpretación. En su mano derecha sostiene un largo palo en forma de cruz. Con la otra mano, la izquierda, toma una rama color café. Además, alrededor de dicho joven aparecen cinco rostros infantiles ubicados dos a su izquierda, uno a su derecha y dos más a ambos lados de su casco.

A diferencia de la obra anterior, este cuadro sí es considerado de gran formato. El bastidor fue usado en forma vertical en un espacio de 164x141 cm. Dentro de estas dimensiones el hombre descrito líneas arriba ocupa la mayor parte del área de trabajo disponible, alcanzando las proporciones de un individuo de talla baja (aproximadamente 150-160cm.).

Para la realización de este cuadro se utilizaron colores pigmento, pues la técnica empleada fue óleo sobre tela. A excepción del rojo carmín y algunas tonalidades de verde, todos los colores presentan poca saturación y por lo mismo, poca luminosidad. Este manejo del color genera en la obra un contraste entre claves altas y claves bajas. Cabe destacar sin embargo, que el tipo de pigmento utilizado le otorga a esta pieza una apariencia general oscura.

El hombre de este cuadro posee dos focos luminosos localizados en posiciones distintas. El primero de ellos, y el principal, está ubicado encima del personaje iluminando dramáticamente las alas, los paños y algunas zonas de su cuerpo. En el ángulo superior izquierdo existe una luz complementaria que se proyecta en el tórax, el rostro y las extremidades del joven. En conjunto ambos focos presentan a un individuo bien definido que resalta con el opaco fondo que lo rodea.

El arreglo compositivo de los elementos muestra un marcado interés por las proporciones divinas. A este respecto cabe destacar la ubicación del rostro y la empuñadura de la espada. El primero de ellos (el rostro), se localiza entre el punto medio del bastidor y la proporción aurea vertical. La empuñadura también está en una zona atravesada por la región dorada (fig. 13). Además, si en cada cuadrante obtenido tras la división del lienzo en mitades se halla la región aurea, se obtiene que la cruz está exactamente en uno de esas regiones, a cuya zona también converge la mano que sostiene dicho palo (fig. 14). Finalmente el joven de esta obra está inserto en un triángulo isósceles que le otorga equilibrio a toda la composición.²⁹

²⁹ Ver fig. 15.

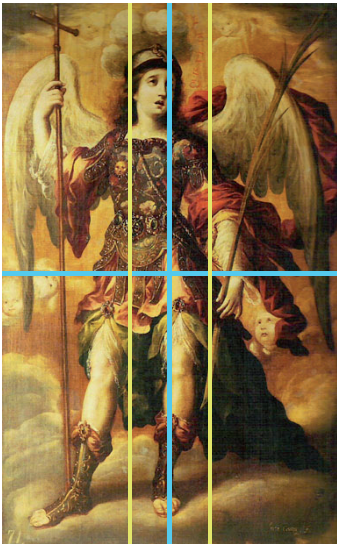


Fig. 13

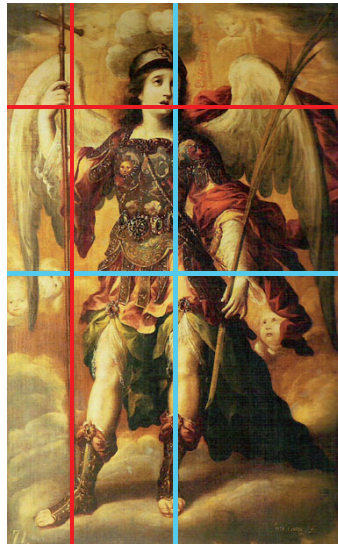


Fig. 14



Fig. 15

3.3.4.4.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El *punctum* de este cuadro es el rostro del arcángel San Miguel. Éste posee una tez blanca en expresión de éxtasis, lo cual alude a un momento de iluminación espiritual del personaje ante la presencia divina. Al igual que la pintura de San Rafael, el tono de piel ubica a la obra dentro de un contexto occidental.

La complejidad de la vestimenta del arcángel y los elementos que lo acompañan traen implícitos toda una significación. La armadura, los zapatos y el casco constituyen una referencia directa a un guerrero romano, representación típica de este personaje durante la Edad Media. La cruz procesional que sostiene en la mano derecha señala la pertenencia de este individuo al dogma católico. Además, esta obra le atribuye un carácter marcadamente divino a San Miguel enfatizado por la presencia de alas, rostros infantiles e iluminación cenital.

Esta pintura sugiere un poderío por parte de la iglesia el cual es más ideológico que militar. Aunque ciertamente las piernas de dicho arcángel se muestran musculosas y firmes, la apariencia general de su cuerpo es frágil y delicada. Por esto se entiende que la fuerza de estos personajes no radica en su musculatura sino en su actuación recta y obediente a los deseos de Cristo. Lo anterior explica entonces el uso de la palma de la victoria en la mano izquierda, otorgándole así un carácter triunfante frente al mal.

La divinidad y superioridad del arcángel San Miguel incluso frente a los ángeles de su mismo tipo, es el principal atributo a resaltar con las herramientas del lenguaje visual. La composición triangular en el que se inserta la figura del arcángel, así como la ubicación aurea de la cruz procesional y la empuñadura de su espada, refuerzan el aspecto divino tanto del personaje como de los objetos que lo acompañan.

3.3.4.4.3. FUSIÓN

Esta obra muestra una representación medieval típica del arcángel San Miguel, misma que enfatiza en el carácter divino de este ángel. La compleja y detallada vestimenta de soldado romano sugiere su existencia mítica y defensora de la iglesia católica. Además, en su rostro y postura corporal se observa una teatralidad que le imprime gran dramatismo a toda la imagen. Asimismo, sus enormes alas señalan su alta jerarquía frente a los coros celestiales que lo ubican como principal defensor de catolicismo. En esta obra, San Miguel conjuntamente con la cruz que sostiene en su mano derecha representan al dogma católico, por lo que es importante destacar su postura rígida, aplastante e inmune ante lo turbulento de la atmósfera.

ENUNCIACIÓN

3.3.4.5.1. MENSAJE MANIFIESTO

Este lienzo muestra una representación admirable del principal defensor de la iglesia católica: el arcángel San Miguel. Éste se acompaña de una cruz procesional y una palma de la victoria, recordándonos así su importancia jerárquica ante dicha institución.



3.3.4.5.2. MENSAJE LATENTE

La divinidad es el concepto principal que contiene el mensaje latente de esta obra. Las enormes dimensiones del lienzo, la armadura romana de gran guerrero, el manejo agresivo de contrastes entre luces y sombras, el vuelo estrepitoso de las telas, así como la actitud firme y gallarda del arcángel, generaban en el espectador un sentimiento de admiración ante la presencia de un ser sobrenatural. En tiempos de la Nueva España dicha impresión debía además producir respeto, el cual partía de un profundo miedo ante la culpa y desaprobación divinas. Por ello, en este cuadro San Miguel representa a la iglesia castigadora, la cual no duda en reprender a los mortales ante la tentación carnal o intelectual, usando para ello el servicio certero de los defensores de Cristo, el arcángel San Miguel como el mayor jerarca de ellos.

3.3.5. IMÁGENES DE SANTOS

CLASIFICACIÓN DEL PRODUCTO VISUAL

Las obras de santos de la época Colonia fueron un instrumento esencial para mostrar a la población el comportamiento ideal de los fieles católicos. Las poses extasiadas, obedientes, serviles e incluso tormentosas de los personajes retratados ejemplifican la propaganda católica que promovía entre sus seguidores dichos comportamientos. Regularmente estos cuadros son de pequeñas dimensiones en comparación con otras piezas barrocas de diferente temática, lo anterior responde a que la mayor parte de éstas se ubicaban en habitaciones de monjas, padres u oratorios privados.

3.3.5.1.1. CARACTERÍSTICAS POR FUNCIÓN

Indudablemente la función principal de las representaciones de santos fue didáctica. A diferencia de las obras analizadas hasta ahora, la apariencia de los santos corresponde más a seres mortales que a entes divinos. Sin embargo, sus posturas y características físicas indican una gran fuerza espiritual y emocional capaz de soportar las vicisitudes propias de la defensa de su fe. Mediante estos cuadros se difundió entonces la idea de santidad, cuyo logro sólo era posible tras la obediencia y entrega plena de la vida a la práctica religiosa.

Como todo el arte barroco, estas piezas también cumplieron una función artística. Los cuadros novohispanos no sólo siguieron las reglas de representación del Concilio de Trento, sino que incluso imitaron el arte de grandes maestros europeos como Murillo, Velázquez, José de Rivera, *El españolito*, Zurbarán, por mencionar algunos. Por esta razón, los individuos retratados en ellas poseen características del barroco español. Cabe resaltar que conforme la Nueva España se consolidó, aparecieron una serie de santos americanos con atributos mezclados entre los estilos del Viejo Continente y las nuevas tendencias de los gremios americanos.



Anónimo
Óleo/tela
212 x 126 cm.
s. XVII

SAN CRISTÓBAL

ESTUDIO DEL CONTENIDO DEL PRODUCTO VISUAL

3.3.5.2.1. ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO

Esta pieza muestra a un hombre de tez blanca con un niño cargando sobre su espalda. Dicha persona viste una camisa color verde con unos pantalones cafés, los cuales están remangados hasta arriba de sus rodillas permitiendo ver sus musculosas piernas. Debajo de su cintura, y con la

ayuda de un cinturón, una pequeña bolsa café cuelga libremente. Se sabe que el hombre se encuentra en el mar porque sus pies están sumergidos en el agua; de igual manera, un gran palo de madera está siendo enterrado en estas aguas con las dos manos de dicho individuo.

El sujeto arriba descrito se acompaña de un infante colocado sobre la espalda del primero. Este niño de cara rosada posee un tono de piel parecida a la del hombre. Su sencilla vestimenta consiste en una túnica blanca y una capa rojo intenso. Su mano izquierda se posa sobre la frente de este hombre, mientras que con la otra sujeta lo que pareciera ser una gran pelota azul cielo. Su mirada está fija en la del individuo del párrafo anterior.

Al lado derecho del lienzo aparece una pequeña colina cerca de la cual un diminuto hombre vestido de café observa a este gigantesco personaje. Dicho hombrecillo está sentado a orillas de lo que a sus ojos parece un agresivo mar. Su atención está centrada en lo que el niño y este gran individuo pueden hacer juntos.

Esta obra posee un formato vertical que enfatiza en el largo del

cuadro. Sus dimensiones, 212x126 cm., muestran cómo incluso el largo del lienzo duplica el ancho del mismo. Tomando esto en consideración, cabe destacar que el cuerpo del personaje principal abarca casi la totalidad del espacio vertical disponible.

Contrario a la mayoría de las obras de arte novohispano, esta pieza presenta una clave alta lograda tras el empleo de colores saturados y luminosos. En este lienzo los tonos fríos están colocados cerca de aquellos cálidos, generando así un contraste elevado entre todos los elementos de la composición. El tipo de pigmento usado fue óleo aunque con un alto grado de luminosidad.

Una de las características más significativas de esta pintura es la iluminación. Ésta parte del ángulo superior derecho y se proyecta en la figura del hombre y el niño. A esta forma de colocar la luz se le llama de contra lectura y es de uso poco común entre cualquier clase de comunicación gráfica.

A diferencia de las obras descritas hasta el momento, la composición de este cuadro no sigue proporciones áureas, sino que sus elementos están colocados a lo largo de diagonales y curvas claramente definidas. La forma curva que mejor se aprecia en la pintura es aquella que recorre el cuerpo del hombre de ropas verde, la cual se corta por la línea también curva trazada con su propio brazo.³⁰ Además, existen dos diagonales que enfatizan en el trazo del báculo, el brazo y en la pierna izquierda de este individuo.³¹



Fig. 16



Fig. 17

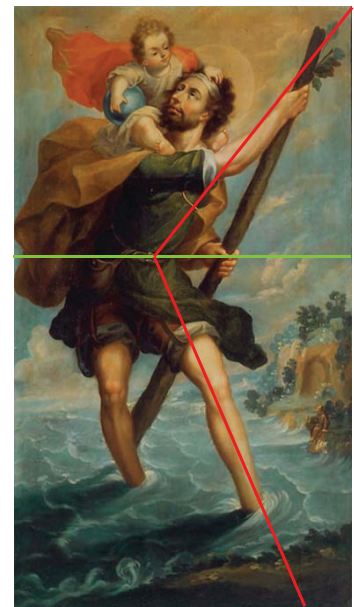


Fig. 18

³⁰ Ver. fig. 16.

³¹ Ver fig. 17 y 18.

3.3.5.2.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La mirada del hombre barbado en unión con aquella del niño, constituye el *punctum* de esta obra. Dicho conjunto dirige la mirada del espectador hacia las corpulentas piernas de este hombre, las cuales también son un punto importante en la composición por su clara connotación de fortaleza. Dicha cualidad se enfatiza además con la gran estatura que posee en contraste con las diminutas proporciones del personaje ubicado en la parte inferior derecha del lienzo. Cabe destacar que la fuerza de este individuo no es sobrenatural, puesto que el color verde de sus ropas refiere juventud y vínculo con la tierra; es decir, este hombre puede ser enorme, pero no es un ser divino. El palo de madera que sostiene en sus manos hace las veces de un báculo que señala a su labor pastoral. Además, las hojas se relacionan con el árbol de la vida; el cual, dentro del catolicismo, también era usado como representación de la cruz.

El niño que se posa sobre los hombros del gigante tiene una serie de elementos simbólicos. Dado que estos cuadros son de carácter religioso, el infante representa a un Cristo niño. Su temprana edad alude a la inocencia y pureza de pecado. La capa roja en su espalda representa el aspecto humano de este dios. Su túnica blanca la limpieza de alma. La pelota azul a un costado de su cuerpo es el símbolo del universo; por lo tanto, él es el rey del Universo.

Las marcadas diagonales que conforman la composición enfatizan en la fortaleza del personaje principal. Esta gran capacidad se enfoca sobre todo en las extremidades, sobre las cuales se sitúan además los focos de luz. Lo anterior se complementa con los saturados colores de los personajes principales, que permiten un claro contraste con el pálido azul del fondo.

3.3.5.2.3. FUSIÓN

De acuerdo a las características formales, compositivas y culturales en las que se inserta esta pieza, sabemos que la imagen del cuadro representa a San Cristóbal. En la obra hay un claro interés por resaltar la fuerza de este personaje, lo cual se logra tras el contraste agresivo entre luces y sombras en las extremidades del mismo, la ocupación casi total del espacio disponible en el lienzo, además de las grandes dimensiones del bastidor. A pesar de esta fortaleza, San Cristóbal tiene características de un ser mortal así como una expresión apacible y obediente ante el niño que se posa sobre sus hombros. Esto sugiere que la fuerza de dicho santo no sólo es física, sino que principalmente es moral. Por el contrario, el infante que representa a Cristo posee una apariencia divina establecida por la túnica y el tono claro de su piel. En la obra el gigantesco hombre sostiene un báculo con sus dos manos. Para el cristianismo dicho objeto representa a la iglesia, por lo que para San Cristóbal éste no sólo constituye su apoyo físico, sino que además

es el origen de su fortaleza.

ENUNCIACIÓN

3.3.5.3.1. MENSAJE MANIFIESTO

La presente obra muestra la imagen de San Cristóbal, el gigante que cruzó un peligroso río cargando sobre sus hombros a Cristo. La imagen señala el momento exacto en que dicho santo traslada a Dios de una orilla a otra. El báculo en sus manos es un objeto típico de este personaje. El pequeño hombre en la esquina refiere al ermitaño que, según la leyenda de San Cristóbal, instruyó a este último en la fe católica.

3.3.5.3.2. MENSAJE LATENTE

El mensaje latente de este cuadro es uno de carácter moral. En él aparece una imagen de San Cristóbal con la cual se intenta que los fieles se identifiquen y reconozcan como modelo de comportamiento. En el lienzo hay un hombre enorme físicamente hablando, pero sobre todo fuerte; sin embargo, dicha cualidad es física y además moral. Por esta razón, la obra posee una finalidad claramente aleccionadora, puesto que dicha fortaleza implicaba obediencia, lealtad, ayuda al próximo, dedicación entera a la práctica religiosa y una fe ciega. Todos estos atributos son señalados en la conformación formal del personaje así como en la leyenda de la cual emana la pintura. Además, el báculo que sostiene en sus manos simboliza a la iglesia católica; por lo tanto, era ella quien sostenía el dogma religioso y entonces constituía la máxima institución dentro del quehacer cotidiano de la vida Colonial.



IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO

ESTUDIO DEL CONTENIDO DEL PRODUCTO VISUAL

3.3.5.4.1. ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO

Esta obra contiene una serie de elementos importantes distribuidos en tres planos. En el primero de ellos aparece un hombre arrodillado y una mujer sentada. Ella viste una túnica rojo intenso cubierta por una pesada capa color azul con acabados dorados. Una gran corona roja con perlas blancas y elementos también dorados se posa sobre su cabeza. En sus manos sostiene un paño color oro con un orificio oval en la parte superior. A sus pies aparece el rostro de dos infantes de cuyo cuello sobresalen un par de alas. De frente a ella, un hombre de edad madura mira un grueso libro ubicado justo enfrente de él. Este varón porta una delgada indumentaria blanca con aplicaciones doradas. Cabe destacar el uso exquisito de encajes en los brazos y la parte inferior de su traje. Dicho personaje está ligeramente inclinado en una actitud de reverencia frente a la presencia de esta fémina.

Un grupo de once personas conforma el segundo plano de este cuadro. Algunos de ellos poseen rostros infantiles, mientras que los restantes lo constituyen sonrojadas caras femeninas con elaborados peinados. Entre los infantes uno de ellos porta una túnica café y otro un manto de tonos azul y rojo. Los demás visten de blanco y algunos de ellos ostentan sus grises alas.

En un tercer plano se observa el interior de un recinto y un par de infantes alados. Un frontón con características griegas aparece al extremo derecho del cuadro. Del otro lado, la región izquierda, resalta un mueble rojo intenso. Es en esta esquina donde se ubican los niños mencionados al

principio del párrafo.

Esta pintura fue hecha con colores pigmento mediante la técnica de óleo sobre tela. A excepción de los tonos del fondo, los colores del cuadro están altamente saturados, enfatizando mediante el rojo y el azul a los elementos principales. Gracias a este manejo de los tonos el cuadro presenta una clave alta.

La iluminación de esta pieza es típica de las obras barrocas europeas. El foco de luz se localiza en la región aurea superior, justo encima de la vestimenta que sostiene la mujer en primer plano.³² De allí se proyecta la luz hacia el rostro de todos los personajes, dejando casi en penumbras el fondo de la composición.

Las dimensiones del cuadro son 82x63 cm., por lo que éste es un lienzo de formato medio en posición vertical. El uso alargado del bastidor favoreció la composición triangular que se observa en la obra, en cuyo interior se localizan las figuras principales.³³ Además, el vértice superior de dicho polígono culmina en la zona aurea superior del espacio visual disponible, trazando una cruz latina, parecida a la obra de la *Santísima Trinidad* de Antonio López analizada páginas atrás.³⁴

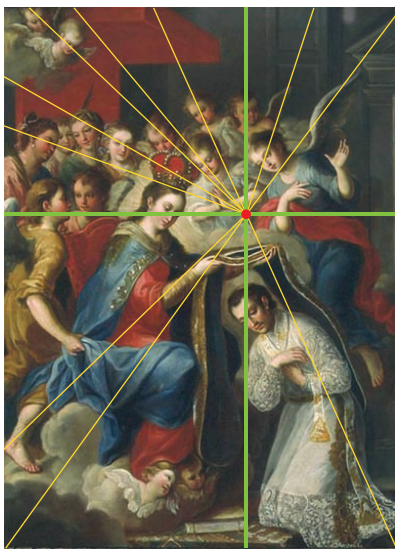


Fig. 19



Fig. 20

3.3.5.4.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

De acuerdo al análisis compositivo que arriba se presenta, se observa la figura de una mujer coronada a la izquierda del lienzo la cual ocupa la mayor parte del espacio visual disponible de esta zona. Ella es el *punctum* de la obra y todos los elementos que la conforman poseen una intencionalidad específica. De acuerdo a la tradición judeo-cristiana el color rojo alude al sacrificio y el azul a la pureza y virginidad. Este es el significado de los tonos de la vestimenta de esta mujer. Cabe destacar además el dorado de los adornos de

³² Ver fig. 19.

³³ Ver fig. 20.

³⁴ Ver *infra*.

la capa y la pesantez y brillo de la misma. Lo primero se refiere nuevamente a la pureza. Lo segundo resalta la fineza de las telas, sugiriendo jerarquía. Esta característica es reforzada por la corona que porta en su cabeza y la coloca como reina de los cielos. La dureza de la casulla que sostiene en sus manos indica rigidez, mientras que su color dorado señala pureza, jerarquía y opulencia.

El hombre que posa frente a esta virgen también contiene características significativas. El blanco de sus telas alude también a la pureza. El exquisito detalle de los encajes en sus ropas es una muestra de refinamiento, puesto que en la Nueva España los encajes eran atributo exclusivo de la población española o adinerada. La postura de su cuerpo indica humildad. Finalmente, el libro frente a él recuerda el documento que éste escribió en defensa de la virginidad de María.

Algunos elementos del fondo así como ciertas herramientas del lenguaje visual complementan el mensaje de esta obra. Los personajes alados en segundo plano señalan a los coros celestiales. Su temprana edad y características hermafroditas refieren pureza. Las mujeres con tocados exuberantes representan a las clases altas de la sociedad española. El frontón que alcanza a distinguirse sitúa la acción dentro de un templo religioso. La iluminación lograda con un sólo foco de luz al centro de la composición remarca la divinidad de los seres retratados. Por último, el triángulo en el cual se ubican los dos individuos centrales sugiere elevación espiritual.

3.3.5.4.3. FUSIÓN

En esta pintura se muestra una imagen de San Ildefonso en el momento que le es impuesta la casulla. Dicha vestimenta es un regalo otorgado por la virgen María, la cual se hace acompañar de un coro de ángeles que presencian dicha celebración. Cabe destacar el cuidado observado en el trazo de los paños y la coloración de éstos, pues mediante ellos se enfatiza la virginidad de María y la santidad de San Ildefonso.

Indudablemente esta obra se ubica dentro de un contexto netamente español. Por esta razón, las características de los personajes representados no buscan una identificación con aquellos de la población americana. Por el contrario, para la realización de estos cuadros se tomaban de ejemplo las piezas hechas por artistas españoles como Murillo y Velázquez, por lo que el tono de piel de los individuos retratados, las delicadas facciones de éstos y las proporciones alargadas de sus cuerpos, imitaban los cánones europeos de pintura. De esta forma, dichas obras difundían el ideal de belleza, pureza y blanquitud del Nuevo Continente.

ENUNCIACIÓN

3.3.5.5.1. MENSAJE MANIFIESTO

La obra presenta el momento en que la virgen María desciende del cielo para otorgarle a San Ildefonso una casulla. Según la leyenda, dicho objeto es dado en agradecimiento por el libro escrito en defensa de la virginidad de María. Con dicha casulla la madre de Dios pide a San Ildefonso oficie misa y difunda el catolicismo.

3.3.5.5.2. MENSAJE LATENTE

El mensaje latente de esta obra se define en una sola palabra: pureza. Esta característica se sugiere mediante la composición y simbolismo de todos los personajes. Dicha cualidad es retratada además de tres formas: física, moral y espiritual. La primera de ellas (pureza física) se resalta con la imagen de María, a quien el catolicismo le ha atribuido el carácter de inmaculada. La pureza moral la representa San Ildefonso. Su detallado atuendo de un blanco absoluto hace hincapié en esta virtud. Finalmente la pureza espiritual la simboliza el coro de ángeles, fieles servidores de Jesucristo. En toda la composición se percibe un ambiente de santidad, logrado tras el perfeccionamiento de esta pureza física, moral y espiritual. Mediante cuadros de este tipo se difundía entonces la idea de santidad como máxima a obtener por la población virreinal.

3.3.6. EL RETRATO NOVOHISPANO

‣ CLASIFICACIÓN DEL PRODUCTO VISUAL

La existencia de una sociedad compleja, ostentosa y religiosa, son quizá los principales aportes del retrato novohispano. En general, estas obras establecieron patrones de belleza (tanto físicas como de vestimenta), modelos de comportamiento masculino y virtudes a exaltar por el género femenino. Además, a través del retrato novohispano es posible conocer la importancia que para las clases altas novohispanas tuvo el desarrollo del Viejo Continente, el cual constituyó su principal modelo a seguir. Estas pinturas reflejan el intento de los americanos por ser reconocidos como iguales por sus coetáneos europeos. Por ello, cabe resaltar el valor jerárquico de los personajes retratados que se manifiesta en las proporciones de los lienzos que sobrepasaban, en la mayoría de los casos, el metro y medio de altura.

‣ 3.3.6.1.1. CARACTERÍSTICAS POR FUNCIÓN

Ciertamente el retrato novohispano cumplió una función didáctica que, como se mencionó anteriormente, estableció patrones de comportamiento y modelos de belleza. Sin embargo, el rasgo más importante de este género pictórico fue indudablemente el ámbito artístico. Con estos cuadros no sólo se dejó testimonio de los personajes más destacados de la política, religión y cultura de la Nueva España, sino que además se mostró el alto grado de especialización alcanzado por los gremios novohispanos. Este desarrollo redundó en obras con características auténticamente americanas, como son las llamadas Monjas Coronadas. De esta manera, se observa una sociedad consolidada, capaz de tomar en sus manos el rumbo de su propio destino.



Juan Rodríguez

Juárez

Óleo/tela

208 x 128 cm.

c. 1711-16

FERNANDO DE
ALENCASTRE NOROÑA
Y SILVA,
DUQUE DE LINARES,
VIRREY DE MÉXICO

ESTUDIO DEL CONTENIDO DEL PRODUCTO VISUAL

3.3.6.2.1. ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO

En esta obra la figura principal es evidentemente el hombre blanco al centro del lienzo. Éste porta un opulento abrigo azul marino con bordados color dorado. Ostensos encajes sobresalen de los puños y cuello de la camisa, dejando a la vista una medalla de oro que pende del cuello de dicho

personaje. Este individuo viste además unas mallas azules que resaltan la delgadez de sus piernas, así como un par de zapatos negros con tacón y una pequeña hebilla. Adicionalmente, luce una pesada peluca blanca, un par de guantes, una espada y un tricornio. El fondo del cuadro lo conforma una larga cortina roja, una pequeña mesa con una batuta y un reloj y una cartela al extremo derecho del bastidor.

La técnica de realización de esta obra es óleo sobre tela. En ella el pigmento fue usado en tonalidades frías con gran cantidad de negro, otorgándole así una apariencia sombría a toda la composición. Por esta razón, el cuadro posee una clave baja fuertemente contrastada con los blancos en el saco de la figura masculina.

El foco de luz que ilumina esta pieza se localiza en el área frontal izquierda del hombre en el cuadro. De esta forma el rostro y torso de este

individuo se muestran claramente definidos, mientras que el fondo aparece difuso y pesado.

Esta obra posee una composición triangular enfatizada por el formato alargado del bastidor (fig. 21). De hecho, el alto del lienzo duplica el ancho del mismo (208x128 cm). En esta propuesta pictórica se aprecia una colocación bien estudiada del personaje principal, pues éste no sólo se ubica al centro del bastidor, sino que además está flanqueado por dos regiones áureas a cuyos costados se distribuyen el resto de los objetos del cuadro (fig. 22). Por último, y para un análisis posterior, es indispensable señalar la diagonal que traza el cortinaje al fondo de la obra.



Fig. 21

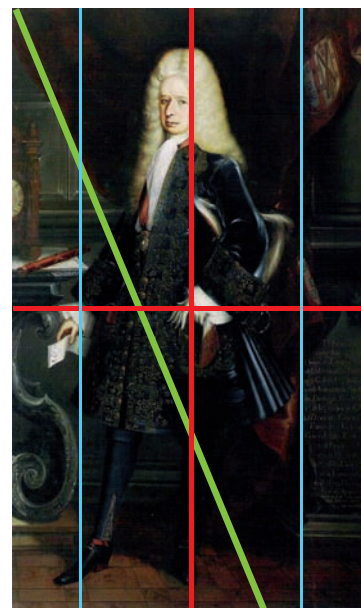


Fig. 22

3.3.6.2.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El *punctum* de esta obra es el rostro del hombre al centro del cuadro. Además de él, los elementos restantes también poseen una significación. El más importante de ellos es el abrigo azul de terciopelo con bordados dorados, éste resalta la importancia del personaje retratado, connotando realeza. En la Nueva España, el estrato social más alto fueron los llamados hombres de capa y espada, cabe entonces señalar la espada que luce este individuo debajo de su brazo izquierdo. Los guantes blancos lo distinguen como caballero. Su alto nivel jerárquico se sugiere también con el uso de zapatos de tacón y hebilla. La blanca peluca indica su marcada influencia francesa, mientras que el tricornio resalta su poder como jefe militar. El bando de mando sobre la mesa sugiere su liderazgo entre los ejércitos y la cortina a sus espaldas indica que este cuadro presenta un espacio privado.

Respecto de las herramientas del lenguaje visual son importantes el uso del color y la composición. En general, el cuadro tiene una gama de

tonos oscuros que le otorgan sobriedad. De entre los colores utilizados el azul marino es que mayor peso visual tiene, en la cultura occidental este tono es característico de la realeza y algunos trajes militares. Por otro lado, y tomando en consideración la connotación del triángulo, la figura en la que está inserto el cuerpo del hombre promueve la idea de divinidad, dicho elemento posee entonces un cierto grado de sobrenaturalidad.

3.3.6.2.3. FUSIÓN

La presente obra exhibe una de las representaciones más famosas del duque de Linares. En ella todos los elementos resaltan la alta jerarquía de dicho gobernante. Esto explica su postura gallarda, su elegante abrigo y su pesado cortinaje al fondo de la composición. Además, mediante el canon alargado y los delgados dedos y piernas de este hombre, se aprecian algunos de los patrones de belleza usados en la configuración del retrato novohispano.

Piezas de este tipo indican cuan importante era la influencia europea en el desarrollo de las artes y la vida en general del virreinato americano. Por un lado en la obra se observa un profundo interés por resaltar la influencia francesa del duque, lo cual se logra con la ostentosa peluca empolvada. Por otro lado, la composición responde a parámetros propios del retrato de corte español. La marcada diagonal de la cortina es una reminiscencia de la diagonal característica de las obras pertenecientes a autores como Caravaggio y Bronzino, correspondientes al periodo de fundación del barroco europeo. Por lo tanto, esta pintura es una propuesta pictórica claramente europeizada.



ENUNCIACIÓN

3.3.6.3.1. MENSAJE MANIFIESTO

Este lienzo muestra el retrato del duque de Linares, ataviado con un bello traje azul y dorado acompañado de una peluca empolvada típica de los jefes franceses del siglo XV. Al parecer esta obra fue hecha en su estudio privado.

3.3.6.3.2. MENSAJE LATENTE

El mensaje latente de esta obra gira en torno a los conceptos de jerarquía y nobleza. Gracias a los elementos que acompañan al duque, éste se coloca como jefe del gobierno y del ejército; sin embargo, dichos mandos sólo se los otorga el aparato simbólico que lo respalda, puesto que sus frágiles dedos y piernas sugieren la existencia de un hombre débil. En este cuadro el personaje masculino pareciera estar disfrazado con una serie de ropas,

accesorios e incluso expresiones y posturas que transmiten un mensaje de nobleza, aunque la verdad es que todos estos objetos no nos permiten apreciar cómo era el duque en realidad. Esta es una característica importante de la sociedad novohispana, ya que mediante obras como éstas nos es posible identificar una población virreinal acartonada e imitadora de los patrones europeos de arte, pero que en esa imitación se empeñaba por no mostrarse auténtica.

MONJAS CORONADAS



SOR MARÍA ANTONIETA
DE LA PURÍSIMA
CONCEPCIÓN

ESTUDIO DEL CONTENIDO DEL PRODUCTO VISUAL

3.3.6.4.1. ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO

El elemento principal de esta obra es una figura femenina ataviada con un hábito blanco y capa azul adornado de bordados color oro. Sobre su cabeza luce una corona de flores multicolores, con las mismas características físicas de aquellas que constituyen el ramo en su mano izquierda. En su otra mano, la derecha, se presenta la imagen de un niño vestido de blanco y rojo y aureola dorada. A la altura de su pecho aparece un medallón que ilustra una fémina de cuerpo completo. Siete cuerpos masculinos la rodean culminando en una orilla metálica dorada, la cual conforma la orilla de dicho objeto. El fondo de la pintura es una pared negra que apenas permite distinguir el cuerpo de esta mujer. En la parte inferior del lienzo un rectángulo ocre menciona lo siguiente: *La Me Maria Anta. dta Purif.ma Concepn. Hija lexita. dDn. Manl. Gil al Efrada. y dt. Da. Jua./na at*

Anónimo
Óleo/tela
105 x 81 cm.
s. XVIII

Arnillaga Nació el día 9 dt Abril dt 1755 y tomo. el habto. e 8 dt dize. dt 77 y prof. e 21 dt año. 78 en el RI y mas Antigo. Convto. dt la Purifma Concepn. de efta Nma. Ciudad dt Mexico.

La presente obra fue realizada sobre un bastidor vertical de formato medio (105x81 cm.). Sin embargo, dado que la mujer se muestra en un medium shot, ésta tiene proporciones casi naturales.

En lo que respecta al color, la imagen contiene una clave baja. El óleo usado en su elaboración se manifiesta sobre todo en tonalidades oscuras y poco luminosas. A pesar de esto los tonos cálidos, especialmente los rojos, están bien saturados. En el manejo del color son también importantes las características de iluminación. Aunque ésta es frontal y difusa, hay un claro contraste entre el negro del fondo y el colorido atuendo floral acompañado del rostrillo blanco sobre el torso de la mujer.

La composición de la obra es sencilla y predecible. Por un lado los elementos se localizan alineados al centro. Asimismo, la figura femenina y todos los objetos que la acompañan se distribuyen a lo largo de un triángulo isósceles.³⁵ La muñeca y el arreglo floral que sostiene en sus manos también están rodeados por polígono de menores dimensiones.³⁶ Por lo tanto, el triángulo es una figura vital en la composición de este cuadro.

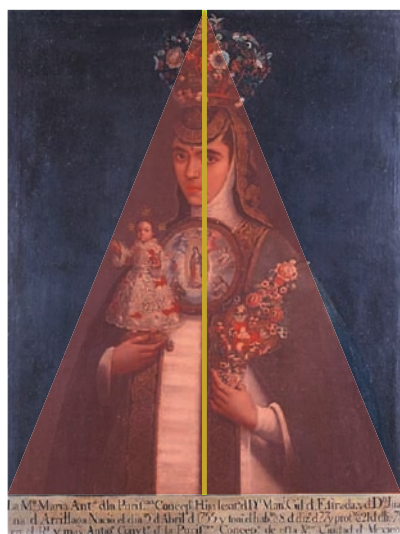


Fig. 23



Fig. 24

3.3.6.4.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El inexpressivo rostro de esta mujer conforma el *puctum* de la obra. El resto de los elementos que la acompañan refuerzan el sentido religioso de la pintura. El hábito y manto de la mujer indica la profesión de ésta. Ella en entonces una monja, una monja coronada. Estas mujeres eran por lo tanto reinas del paraíso, coronadas con hermosas flores multicolores que representan la pureza y demás virtudes que éstas debían cultivar y preservar durante toda su vida terrena. Para dicha labor, se auxiliaban del medallón sobre su

³⁵ Ver. Fig. 23.

³⁶ Ver. Fig. 24.

pecho donde se manifiestan las devociones propias de la monja. Asimismo, este objeto las protegía de flaquear en su camino a la perfección. La imagen en bulto de un niño Jesús señalaba la inocencia y pureza de estas monjas. Además, era un recordatorio de que él era “padre, marido e hijo a la vez”.³⁷ Por último el oro de los bordados hablaba del carácter incorruptible de este metal, cualidad indispensable en los claustros femeninos.

Respecto de las herramientas del lenguaje visual usadas en esta pieza, el uso de tonos oscuros y poco luminosos sugieren una profunda austeridad y seriedad. Los colores también resaltan el ejemplar enclaustramiento en el que vivían dichas mujeres. Por otro lado, el insistente uso de triángulos en el acomodo de los elementos del cuadro reafirma la idea del triángulo como representación de la Trinidad y, por lo tanto, el fuerte vínculo existente entre las esposas de Cristo y el Creador.

3.3.6.4.3. FUSIÓN

Esta obra es un claro ejemplar de las llamadas Monjas Coronadas. Ellas retratan las características de la vida conventual femenina de la Nueva España; por ello, éstas exhiben las virtudes deseables en las mujeres habitantes de este virreinato. Aspectos como la obediencia, la pureza, la renuncia a la vanidad, la pobreza, la entrega total a la vida religiosa, la castidad, entre otros atributos son resaltados en esta pintura. Como fieles esposas de Cristo, el cuadro también señala la unión espiritual entre la monja y el Creador, aspecto que no sólo buscaba la salvación personal sino la colectiva.

ENUNCIACIÓN

3.3.6.5.1. MENSAJE MANIFIESTO

En esta obra anónima se presenta a Sor María Antonieta de la Purísima Concepción. Monja coronada que profesó en el Antiguo Convento de la Purísima Concepción durante el siglo XVIII. Aquí aparece muestra ataviada con el hábito propio de la orden y una hermosa corona cubierta de flores.

3.3.6.5.2. MENSAJE LATENTE

Más allá de los alcances plásticos, esta pintura establece un prototipo femenino de belleza. En esta ocasión, dicha belleza no se refiere a un aspecto físico sino espiritual. El desarrollo de estas obras en el virreinato novohispano promovían las virtudes que toda mujer debía procurar, sin importar si era profesa o no. Los alcances de estos cuadros fueron tales que aun hasta nuestros días se enaltecen la pureza y la obediencia femenina, sobre todo en las regiones con una fuerte influencia histórica española. Además,

³⁷ Fernández Felix, *Op. cit.*, p. 41.

esta pieza nos muestra nuevamente una sociedad jerárquica, conservadora y ritual. Atributos que rigieron el desarrollo de los conventos en la Nueva España y la vida novohispana en general.

3.3.7. LOS CUADROS DE CASTAS

CLASIFICACIÓN DEL PRODUCTO VISUAL

Los denominados cuadros de castas son un género pictórico cuyo desarrollo se remonta a la última centuria de dominación española. Ellos son el resultado de una sociedad consolidada que ha superado ya los problemas económicos, políticos y sociales derivados de la conquista. Su objetivo principal era mostrar una Nueva España diversa y armónica que convivía en un ambiente prolífico, rodeado de cultura y acompañado de un profundo sentido religioso. Estas obras fueron impulsadas principalmente por los criollos, quienes buscaban con esto difundir en el Viejo Continente la idea de un virreinato maduro y en igualdad de condiciones al pueblo español.

3.3.7.1.1. CARACTERÍSTICAS POR FUNCIÓN

Del mismo modo como el retrato novohispano estableció patrones de comportamiento y belleza, los cuadros de castas difundieron modas en el vestir entre los habitantes del virreinato. Al mismo tiempo, estos lienzos mostraron la diversidad de frutos y materias primas existentes en territorios americanos. Todos estos aspectos conformaron la función didáctica de dichas obras. Sin embargo, la característica más importante del género de castas fue su innegable aportación artística, puesto que estas series de cuadros, aunque con antecedentes en el arte chino, constituyeron un arte único del virreinato de la Nueva España. Dicha cualidad es por lo tanto lo que le otorga su verdadero valor artístico e histórico. A través de ellas es posible apreciar el grado de especialización alcanzado por los gremios de pintores, los cuales no sólo imitaban y aplicaban los cánones europeos, sino que además eran capaces de crear una expresión pictórica nueva. Era ésta una sociedad que esbozaba los primeros intentos de independencia.



DE ESPAÑOL E INDIA, MESTIZA

ESTUDIO DEL CONTENIDO DEL PRODUCTO VISUAL

3.3.7.2.1. ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO

La representación de un hombre y una mujer acompañados de una infanta conforman los elementos principales de este lienzo. En él, el hombre viste un abrigo de terciopelo azul marino, blusa blanca con holanes en las mangas, peluca empolvada y tricornio. Por su posición de perfil, sólo nos es posible observar una porción de su mejilla. La dama al otro extremo de la composición luce un complejo atuendo de tonos blancos, rojos, azules y amarillos, adornados con un fino encaje blanco. Sobre su cabeza se aprecia un elaborado tocado, así como un collar y aretes de perlas en el cuello y orejas respectivamente. La infanta localizada en el área inferior del cuadro lleva consigo un lujoso vestido verde oscuro con un chal de encaje sobre su pecho. Esta niña también usa aretes y collares de perlas. Sus ojos se dirigen cautelosos hacia la figura masculina a su derecha.

En el fondo del cuadro se distingue un muestrario y una barda. Dentro del primero aparecen una serie de telas de diversas texturas, tonalidades y brocados. Justo detrás del hombre se observa una pared gris de pesados tabiques. Finalmente en el área inferior de la obra se retratan dos piñas, una de las cuales ya ha sido partida a la mitad y extraída de ella unas cuantas rebanadas. De éstas, una es sostenida por la infanta con su mano derecha.

Esta obra fue hecha sobre un lienzo rectangular de 132x101 cm. Para su realización el soporte fue ocupado de forma vertical. En él, los personajes están retratados de los muslos hacia arriba, ocupando tres cuartas

partes del espacio visual total disponible.

En cuanto al uso del color predominan las tonalidades azules, rojizas y ocres, contrastadas con un intenso blanco de plomo. En el caso del rojo, este se encuentra bien saturado, mientras que los azules y ocres poseen abundancia en negro. La obra fue hecha en óleo sobre tela y en ella es importante destacar la maestría en la elaboración de los encajes, característica que le otorga además de luminosidad, realismo y textura a toda la propuesta visual.

El foco de luz de la obra está en el ángulo superior izquierdo del lienzo. Dicha luz tiene un carácter difuso e ilumina principalmente el rostro y las ropas de las figuras femeninas. A excepción de la mano izquierda, todo el hombre aparece opaco aunque claramente definido. El resto de los elementos poseen una iluminación plana en donde los tonos muy oscuros combinados con aquellos muy claros hacen que los objetos destaquen unos de los otros.

Si se analiza el peso visual de los elementos del lienzo en forma vertical se aprecia cómo éste se ubica en las dos terceras partes derechas de la composición. En esta zona se localizan las tonalidades más claras. Ante este posible desequilibrio, un objeto oscuro y claramente definido logra el balance en la obra (el saco del hombre).³⁸ Lo anterior permite que la pintura tenga un balance aunado a un arreglo triangular que enmarca la figura de la mujer, misma que además se ubica en una región áurea (fig. 26). Para contrarrestar la rigidez de esta figura, la silueta del hombre traza diversas formas curvas que se dirigen hacia su mano y la de la mujer y hacia el rostro de la infanta (fig. 27).

³⁸ Ver fig. 25.



Fig. 25



Fig. 26

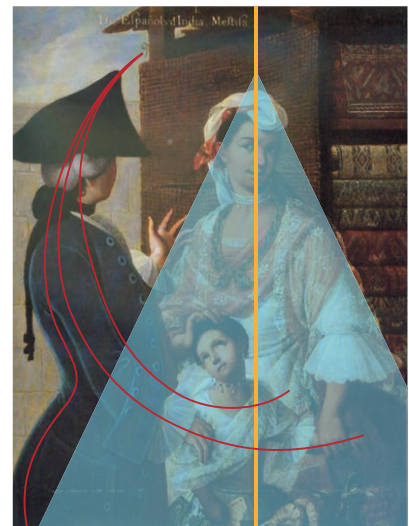


Fig. 27

3.3.7.2.2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El *punctum* de la obra se localiza en el área donde se aprecia el collar y los aretes de la mujer. En general el cuadro muestra a una familia como núcleo y base la sociedad. Cada uno de los integrantes de este conjunto (esposa, esposo e hija) poseen además una intencionalidad específica que enfatiza la herencia cultural de España en América. El hombre se presenta como todo un caballero, ataviado con saco, tricornio y peluca. Todos estos elementos, símbolos de individuos de alta importancia jerárquica. La mujer a su costado es un ente completamente europeizado. Ella representa a una indígena; sin embargo, ésta posee marcadas características españolas. Sus detallados encajes, holanes y joyas señalan su paso hacia la civilidad. El mismo fenómeno se observa en la figura de la infanta quien, aunque de tez morena, luce ropajes y ademanes europeos. Cabe resaltar además la mirada de esta niña, la cual mezcla un sentimiento de admiración y respeto hacia la figura masculina. Por otro lado la piña indica lo prolífico de las tierras americanas, puesto que dicha fruta es considerada exótica. Las telas al fondo de la composición hablan del oficio de los retratados. Ellos son entonces vendedores de telas, grandes mercaderes y por tanto poseedores de bienes y de un distinguido *status* social.

Las herramientas del lenguaje visual tienen un claro interés en resaltar a esta mujer indígena. En su cuerpo es donde la luz se proyecta mejor, la textura de las telas posee su mayor exquisitez y los colores más saturados se exhiben. Por lo tanto, esta imagen resalta la transformación que ha sufrido la india hacia un ente totalmente europeizado y civilizado.

3.3.7.2.3. FUSIÓN

Esta obra es el primer componente de una serie completa de cuadros de castas. El número 1 en la parte superior del mismo, nos indica que al momento de su realización ya existía un interés por resaltar el rango de las distintas mezclas raciales de la Nueva España. Además, gracias a dicha cifra se deduce que este lienzo era el primero y por tanto el más importante. Lo anterior explica la exquisitez y opulencia de los elementos en la composición, lo cual no sólo se aprecia en los personajes retratados sino también en el trazo de fruta y telas. Las pinturas de este tipo mostraban el paso de la población novohispana hacia grupos sociales más civilizados. Por ello, en la imagen se observa un cuidado exagerado en la conformación de la figura femenina, donde se representa la labor de “purificación” de los españoles sobre los grupos indígenas.

ENUNCIACIÓN

3.3.7.3.1. MENSAJE MANIFIESTO

La presente obra retrata a una niña mestiza acompañada de sus padres. Él español y ella india. Detrás de ellos aparecen un conjunto de telas de diversos colores y un muro gris al lado izquierdo de la composición.

3.3.7.3.2. MENSAJE LATENTE

Este cuadro es una clara propaganda visual basada en el concepto de civilidad. Dicho vocablo conforma el mensaje latente de la obra. En ella se muestran a naturales americanos con características españolas. Por ello, las obras de este tipo muestra el establecimiento de un prototipo novohispano que buscaba elevarse al nivel de sus contemporáneos europeos. Sin embargo, dicho estereotipo implicaba la negación de las características prehispánicas, las cuales, al menos físicamente, habían prevalecido entre la población. Con base en este supuesto se entiende por qué en la conformación de estos tres personajes se percibe un rechazo hacia elementos que remitían a un pasado precolombino, tales como lenguas autóctonas, tez morena, huipiles, rebozos, cabellos sueltos, etc. Por el contrario, se enaltece el uso de holanes, encajes, perlas, seda, sacos, entre otros objetos. Mediante estas características, la sociedad de la Nueva España se reafirmó como un ente social nuevo digno del reconocimiento español.



3.4. SOCIEDADES ICÓNICAS

Mediante el análisis semiótico de las páginas anteriores nos es posible observar determinados rasgos de la sociedad novohispana. Sin embargo, este fenómeno no es algo nuevo ni exclusivo de la época virreinal. Por el contrario, el uso de la imagen como medio de expresión cultural ha acompañado a la especie humana desde el inicio de sus días. Por ejemplo, durante la prehistoria, el lenguaje visual constituyó un elemento mágico y espiritual. A través de las imágenes, el hombre de las cavernas se comunicaba con las fuerzas de la naturaleza. Siglos después, en Egipto, el lenguaje visual cumplió un fin propagandístico que exaltaba el carácter sobrenatural de los faraones. La misma finalidad tuvieron los discursos gráficos entre los griegos, sólo que en este caso se exaltaba al hombre como centro del Universo. Durante la Edad Media, este lenguaje no representaba a la divinidad, sino que era la divinidad en sí misma. Por ello, el arte de esos tiempos se empeñaba por hacer lucir a los personajes en ella plasmados como no humanos. Incluso hasta nuestros días, la comunicación gráfica sirve como instrumento de propaganda económica del capitalismo y la globalización.

A pesar de las diversas funciones de la imagen gráfica ha cumplido en las distintas culturas y épocas del desarrollo humano, para esta investigación es importante reconocer el uso de la imagen en tres momentos

particulares. El primero de ellos aparece hacia mediados del siglo XVI, cuando los frailes españoles emplearon el lenguaje de las imágenes con fines didácticos; es decir, como instrumento de evangelización y control.

La segunda etapa de esta utilización icónica de la imagen inicia a finales del siglo XVI y se extiende a los últimos años de dominación española. En ella se distingue una sociedad que ya ha adoptado la cultura de los frailes europeos (aunque esta aceptación ha dejado ver ciertos rasgos de sincretismo). Cabe destacar que esta cultura occidental no sólo se la ha apropiado la población nativa de América, sino que además la defienden en una expresión de obediencia y temor auto impuesto.³⁹

Hasta este momento nos encontramos ante una población controlada por los sectores en el poder, para quienes el lenguaje visual fue un factor imprescindible para lograr dicha acción. Sin embargo, mientras más se acercan los años del movimiento de Independencia se observa que dicho control no es completo,⁴⁰ y que precisamente los grupos que de mejor manera se apropiaron de la forma de pensar de la sociedad española serán los que blandirán sus armas contra los peninsulares. En la representación de la Virgen de Guadalupe apreciamos cómo un ícono insertado por los conquistadores fue usado paradójicamente en contra de sus propios maestros (los españoles).

Más allá de los desafortunados resultados del llamado movimiento de Independencia, el rasgo más importante del uso de la imagen en la Nueva España radica en la capacidad para transformar una cultura, específicamente la cultura de los pueblos prehispánicos. Esta cosmovisión española impuesta en un primer momento, y adoptada voluntariamente en una segunda etapa, le dió sentido al orden cósmico del hombre novohispano. Por esta urgencia de pertenencia, dicho lenguaje traspasó los límites de lo visual. Sus alcances se proyectaron en la literatura, la moda, las costumbres, la gastronomía, la política, etc. Fue entonces ésta una sociedad icónica cuyo simbolismo estuvo plasmado en todos los aspectos de su acontecer social.

Hacia el inicio del capítulo dos afirmaba que mediante el estudio del lenguaje visual era posible entender la identidad de la sociedad novohispana. Sin embargo, en el final de esta misma sección, y con base en el análisis hecho a las obras barrocas que aquí se presentan, he reflexionado sobre la existencia verdadera de un concepto de identidad para la población de este virreinato. Me parece que al menos, si este existía, no significaba lo mismo que para el mexicano del siglo XXI. A pesar de ello, hay ciertas características de esta sociedad que sí pueden apreciarse de estas pinturas, entre ellas, encontramos una enardecida intención por parte de sus realizadores en reafirmar quiénes eran y proyectarlo al exterior. En dichas obras se refleja una población americana que poco a poco adquirió características propias, diferentes de la española y con influencias evidentes de las culturas orientales con las que tuvo contacto. Al final de sus días, la Nueva España fue un ente complejo, confuso, sincrético, jerárquico, racista y contradictorio. Cier-

³⁹ Para una explicación más detallada de la disciplina como medio de control consultar: Pablo Lazo, "La perversión semántica" en Diego Lizarazo, *Op. cit.*, p. 59.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 77.

tamente no todas estas características las deseaban comunicar los artistas novohispanos, pero fue mediante su producción gráfica que representaron la esencia misma de la época virreinal.

MATERIAL DIDÁCTICO.
¿QUIÉNES SOMOS?
maratón

4 →

4.1. IMPORTANCIA DEL MATERIAL DIDÁCTICO EN LA EDUCACIÓN



El material didáctico es una herramienta pedagógica de gran importancia para la educación. Sobre todo en los últimos años, el desarrollo de materiales auxiliares al aprendizaje ha alcanzado gran popularidad. Esto debido al apoyo que éstos otorgan en pro de una enseñanza significativa. Regularmente, el contenido principal de estos materiales educativos son las imágenes; por lo tanto, ¡qué mejor que un profesional del lenguaje visual para su configuración! Este capítulo, que conforma el último de esta tesis, presenta el desarrollo de un juego didáctico para jóvenes y adultos. Para su diseño, se ha tomado en cuenta la totalidad de la información recabada a lo largo de los tres capítulos anteriores. Por ello, éste constituye el punto final y definitivo de la presente investigación, pues una vez que hemos visto cómo a través del lenguaje visual la sociedad novohispana proyectó sus características sociales, raciales, económicas, políticas, religiosas, etc., lo único que nos resta es dar a conocer dicha información, para que la población reflexione sobre los alcances e intereses últimos de estas obras.

4.1.1. ¿QUÉ ES EL MATERIAL DIDÁCTICO?

En el momento actual, el discurso de la educación como factor determinante para el progreso de las naciones es un tópico recurrente entre los políticos, los medios de comunicación y la población en general. A pesar de esta aparente transcendencia dada al tema, es decepcionante la pobreza de in-

formación que sobre educación, enseñanza y material didáctico existe. Tratando de superar este obstáculo, y tras una búsqueda exhaustiva de fuentes de diversa índole, he observado que para dar una definición de material didáctico, dicho concepto debe girar en torno a vocablos como enseñanza-aprendizaje, recursos y medios. Por ello, y para uso de este trabajo, definiré al material didáctico como una serie de recursos e instrumentos (materiales, físicos, conceptuales, etc.) que promueven el aprendizaje, facilitando o auxiliando en su ejercicio, la labor de los docentes.

En su mayoría, estos recursos didácticos están enfocados al aprendizaje mediante la práctica lúdica. Esto explica por qué, en su mayoría, éstos son dirigidos a un público infantil. Aunque su contenido y características son diversos, regularmente estos materiales colocan al lenguaje visual por encima de la información escrita. De acuerdo a esto, entendemos que el material didáctico actual es un tanto excluyente, pues solamente considera a aquellos individuos cuya forma de aprendizaje es visual, dejando fuera a los que obtienen el conocimiento a través de cualquier otro sentido. Probablemente, esto es una de las deficiencias más graves del material didáctico actual.

4.1.2. TIPOS DE MATERIAL DIDÁCTICO

Hasta el momento, no existe una clasificación universalmente aceptada de los tipos de materiales didácticos existentes. Las propuestas que sobre el tema hay giran en torno al modo de funcionamiento, la época de aparición, los sentidos que involucra, etc. Por ello, el tipo de clasificación aceptada dependerá de las necesidades de cada caso.

Para fines de esta investigación, mencionaré dos opciones de clasificación provenientes del libro *Hacia una didáctica general dinámica*, de Imídeo G. Nérici, en las cuales se ve reflejado las características del material didáctico actual. Esta primera opción distingue cuatro tipos distintos de material: material permanente de trabajo (con el que se trabaja cotidianamente, como cuadernos, pizarrón, etc.), material informativo (en México también se le conoce como material de consulta), material ilustrativo visual y audiovisual (su nombre lo explica todo), y material experimental (enfocado a la realización de prácticas *in situ*).¹

De acuerdo con el autor, la UNESCO reconoce por su lado, una división diferente a la antes mencionada, la cual incluye: A. Experiencias directas con la realidad, B. Auxiliares visuales, C. Auxiliares auditivos, D. Auxiliares audiovisuales y E. Símbolos de representación plana.² Como se puede observar, en esta segunda propuesta los materiales son separados de forma más específica que la descrita líneas arriba. Además, en ésta, la división se basa en el tipo de sentido que activa cada material, mientras que en la primera opción, la división tiene más que ver con las características físicas



¹ Imídeo G. Nérici, *Hacia una didáctica general dinámica*, Argentina, Editorial Kapelusz, 1969, pp. 284-285.

² *Ibid.*

del objeto didáctico.

En el caso de México, y sobre todo en los últimos años, el diseño y uso de material didáctico como auxiliar para la enseñanza ha cobrado gran importancia. Esto, en cierta forma, motivado por las nuevas corrientes educativas en boga en los centros de aprendizaje. Sin embargo, todavía hay mucho trabajo por hacer en esta materia, puesto la labor de estos recursos didácticos no debería estar sólo enfocada a la simulación de la realidad mediante representaciones visuales, que es lo que muchos de los materiales modernos persiguen, sino que deberían invitar a la reflexión, la apropiación del conocimiento y el cambio de actitud en las personas, pues sólo cuando eso sucede se puede decir que hay un aprendizaje verdadero. De no conseguirlo, entonces tanto el diseñador como el profesor estarán creando un niño con una atrofia cultural, un individuo con una pobre capacidad de entender y razonar. A ese respecto, los involucrados en el diseño y manejo de estos materiales debemos estar muy atentos.

4.2. EL JUEGO COMO HERRAMIENTA DIDÁCTICA

Como ya se mencionó anteriormente, el objetivo final de esta investigación es la realización de una propuesta de material didáctico. Dicha herramienta educativa consistirá en un juego que introduzca al conocimiento de la época Colonial. Sin embargo, antes de comenzar la propuesta gráfica, es necesario saber qué es el juego, y por extensión, qué significa jugar. Con esta información, es posible saber los alcances que dicho apoyo didáctico puede lograr.

La locución juego tiene múltiples acepciones, que incluyen diversas actividades y fenómenos humanos de variada índole. Por ejemplo, entre los griegos esta palabra refería a las acciones propias de los niños,³ aludiendo principalmente a las travesuras. Para el español, y de acuerdo a lo expresado en el DRAE, la palabra juego significa “1. Acción y efecto de jugar. 2. Ejercicio recreativo sometido a reglas, y en el cual se gana o se pierde... 6. Disposición con que están unidas dos cosas, de suerte que sin separarse pueden tener movimiento; como las coyunturas, goznes, etc.”⁴ De acuerdo a estas definiciones, podemos deducir que jugar no es otra cosa más que la práctica de cualquier actividad recreativa que pueda ser sometida a normas y tener por objetivo el simple esparcimiento.

Ahora bien, si indagamos en la denotación de este vocablo en otras lenguas, encontraremos que jugar también conlleva el desarrollo de algún deporte, la ejecución de instrumentos musicales, el montaje de una obra teatral o la caracterización de los personajes del mismo, así como el comportamiento poco serio de los adultos (actuar como un niño).⁵ Es decir, jugar es una actividad que, independientemente del modo como se realice, busca el gozo individual, logrado, en la mayoría de los casos, gracias a la interacción colectiva.



³ Daniil, Elkonin B., *Psicología del juego*, España, Aprendizaje Visor, 1978, p. 23.

⁴ DRAE.

⁵ Al respecto consultar las definiciones adjudicadas a las palabras *play*, *spielen* y *jouer*, correspondientes al inglés, alemán y francés respectivamente.

Con base en el contenido del párrafo anterior, podemos establecer un concepto de juego que responda a los intereses de esta investigación. Así que, de ahora en adelante, cuando mencione este vocablo querré referirme a toda actividad con fines de recreación y esparcimiento, que en su práctica reproduce y/o reconstruye algún fenómeno de la vida social.⁶ El juego en su sentido estricto carece de metas, aunque en caso de que el ejecutante así lo deseé, pueden adjudicársele objetivos basados en cierta irrealidad. Debido a que en la mayoría de los casos los juegos son efectuados entre varias personas, se considera al juego como un acto público impulsor del desarrollo social.

Uno de los objetivos principales del juego es servir como medio de entrenamiento del niño ante situaciones futuras,⁷ sobretodo, frente a aquellas que se le presentarán en su vida adulta. Esto, sin embargo, no impide que para los adultos la práctica de actividades lúdicas también posea beneficios. Como era de esperarse, éstos son de naturaleza distinta a las del juego infantil, aunque no por ello de menor importancia que las primeras. Sobre el impacto del juego en el adulto ahondaremos en las páginas siguientes; por el momento, sólo señalaré que el material didáctico que se muestra al final de esta tesis no está dirigido a niños, sino que su diseño responde a las necesidades de los adultos. Para ello, se ha tomado como premisa que los juegos en la edad madura además de proporcionar gozo, son una fuente eficaz de enseñanza, lo cual permite satisfacer la necesidad de aprendizaje constante inherente a todo ser humano.



4.2.1. EL JUEGO EN EL NIÑO

La información que actualmente existe sobre el juego, las teorías del juego y los beneficios atribuidos a esta actividad, estudian principalmente los efectos producidos en los niños. Esto responde a que la actividad lúdica en esta etapa de la vida es fundamental para el desarrollo correcto del infante. Mediante su ejecución, los niños perfeccionan su capacidad intelectual y motriz, además de propiciar un conocimiento más acertado de su propio cuerpo, entorno y mundo interno. Asimismo, el juego ayuda en el proceso de sociabilización. Es decir, la práctica lúdica prepara al hombre para la edad adulta, favoreciendo su maduración y seriedad, características que regirán su comportamiento por resto de los días.

Mientras que para el adulto el juego es sólo una actividad adicional a las que realiza cotidianamente, para el niño el juego abarca todo su universo conocido. En él, el menor vierte lo que es y lo que conoce. Sobre todo en las etapas tempranas de la infancia, el individuo que juega no hace diferencia entre el mundo real y el ficticio. Al jugar, los infantes adoptan una seriedad que se manifestará después en su comportamiento adulto, cuando, de manera inversa, el juego sea entonces el único acto carente de

⁶ Elkonin B., *Op. cit.*, p. 28.

⁷ Paul Moor, *El juego en la educación*, Herder, Barcelona, 1987, p. 19.

seriedad.

Aunque la literatura sobre este tema reconoce una cantidad exhaustiva de juegos,⁸ por el momento reconoceremos tan sólo cuatro tipos: juegos de función, de ficción, de construcción y de reglas.⁹ Cada uno de ellos se practican en momentos específicos del desarrollo infantil. Por lo tanto, su realización satisficará necesidades específicas del crecimiento infantil. Lo ideal es que cuando se ejecute el último tipo de juego (juego de reglas), es que la persona se encuentre cerca de la pubertad, que es cuando inicia la transición hacia la edad madura.

El juego de función es la primera manifestación lúdica en los humanos. Ésta se lleva a cabo, aproximadamente, de los tres meses a los dos años. En ella el lactante realiza movimientos con sus brazos, mismos que observa y repite continuamente. Durante estos primeros años de vida, el infante está conociendo su cuerpo y los alcances del mismo, por lo que la actividad lúdica pareciera estar enfocada a este fin. De acuerdo con los especialistas, se cree que esta movilidad no responde totalmente a un acto voluntario. De ello deducimos que la consciencia está apenas en proceso de formación.

A partir del segundo año de vida surge el juego de ficción, también conocido como juego de papeles. Éste convive sin problemas con la actividad lúdica descrita en el párrafo anterior. En este juego los menores imitan alguna acción del mundo exterior. Este juego es importante porque manifiesta que el infante ya no está completamente ensimismado, sino que empieza a abrirse al entorno que lo rodea. Sin embargo, los valores y funciones que cada objeto posee aún son determinados por el menor, y no por lo que en realidad representan. Este tipo de divertimento se prolonga hasta los cinco o siete años, en donde el juego adquiere un toque colectivo. Hacia los ocho y nueve años, dicha imitación es sustituida por la representación teatral. En ésta, el acontecer tras bambalinas es más importante que la caracterización de los personajes.

El juego de construcción, que es el tercer tipo de actividad lúdica, se manifiesta desde los primeros años de vida y se continúa hasta después de los diez años. A causa de su larga duración, su contenido y significación cambia conforme el infante madura. En las primeras etapas, este juego consiste en la reacción del niño ante la presencia de materiales con textura y consistencia específicas, por ejemplo, frente a cubos de madera. Con ellos, el menor construye objetos que imitan a la realidad. A partir de los diez años, el juego se enfoca a la creación de cosas útiles, sin importar su parecido con el mundo. Esta es la cualidad más importante del juego de construcción, pues a partir de este momento el niño va a poner metas a sus actividades. De ahora en adelante, la satisfacción del juego no radicará en el juego en sí mismo, sino en los logros que con éste se puedan alcanzar.

Finalmente el juego de reglas aparece hacia los seis o siete años, cuando se inician las actividades en colectivo y es necesario el estableci-

⁸ Algunos del los cuales mencionaremos más adelante.

⁹ Paul Moor, *Op, cit.*, p. 44.

miento de reglas que controlen la acción. A los diez años, estos lineamientos se vuelven más generales, fomentando la creatividad e iniciativa personal. Gracias a estos juegos, los individuos conciben sus acciones dentro de un marco de actos ordenados y conscientes, con consecuencias y propósitos a seguir. Como podemos observar, éstas ya no son razonamientos infantiles, sino que poseen toda una valoración equiparable a cualquier adulto. Es decir, en su práctica, el juego es un proceso que lleva al niño de un estado efusivo e impulsivo a uno mucho más consciente. Por esta razón, el juego no es sólo un medio de diversión, sino un método de desarrollo que busca la plenitud personal en el ámbito laboral y emocional.

En comparación con otros seres vivos, el humano es una de las pocas especies que al nacer aún no ha desarrollado todas sus características físicas y sociales. No sólo se encuentra en un estado fetal, que culminará hasta su primer año de vida, sino que además su cerebro todavía no está completamente formado. Por ello, muchas de las facultades que lo convertirá en un hombre similar a aquellos con los que convive, las adquirirá con la experiencia y la enseñanza de otros humanos. A este respecto, el juego es fundamental en este proceso de enseñanza y maduración. A través de él, el menor se conoce a sí mismo y a aquellos de cohabitan con él. Esta autoconciencia que desarrolla con las prácticas lúdicas, es una de las características principales del hombre, pues ella lo diferenciará por el resto de sus días de los demás seres vivos. Por lo tanto, si el juego se ejecuta adecuadamente y bajo las condiciones correctas, contribuye a la formación de individuos libres, plenos y capaces de decidir por sí mismos el rumbo de su propia vida.



TIPOS DE JUEGOS

La variedad de juegos conocidos hasta el momento son realmente diversos. En general, cada uno de ellos están enfocados a la satisfacción de necesidades específicas, como son las características particulares de una etapa de desarrollo infantil, la materia que desea enseñarse, las habilidades por desarrollar, etc. La clasificación que se presenta a continuación es sólo una muestra de la gran variedad de actividades lúdicas que pueden llevarse a cabo tanto en niños como en adultos.

- Juego de desinhibición
- Juego de libre expresión
- Juego de discriminación visual
- Juego de memoria visual
- Juego de coordinación viso-motriz
- Juego de discriminación auditiva
- Juego e memoria auditiva
- Juego de coordinación audio-motriz
- Juego de silencio

Juego para el control de las emociones
Juego para desarrollar la imaginación
Juego de destreza
Juego para desarrollar conocimientos y memoria
Juegos de ingenio
Juegos psicomotrices¹⁰

4.2.2. EL JUEGO EN EL ADULTO

Muy pocos autores hablan sobre el juego en la edad adulta, parecieran con esto afirmar que el juego es sólo cosa de niños, que los adultos ya no juegan. En parte, tienen razón, pues para la mayoría el trabajo ha remplazado por completo el lugar que antaño ocupaba el juego. El trabajo en la edad adulta, es el medio donde se proyectan sus intereses e inquietudes individuales, es su medio de desarrollo personal. Esta es la visión ideal del trabajo; sin embargo, desafortunadamente para mucha gente, la práctica laboral es sólo un mal necesario. Desde este punto de vista, trabajar no da satisfacción alguna más allá de la remuneración económica. Con la actitud de estos individuos podemos observar una práctica incorrecta del juego infantil, pues la carencia de alicientes derivados del trabajo, son resultado del desconocimiento de su propia persona, capacidad que se desarrolla durante la infancia.

Cuando el hombre llega a la madurez, la seriedad que muestra en la realización de sus actividades cotidianas, son resultado del cambio sufrido en su tránsito hacia la edad adulta. Por esta razón, la realización de actos lúdicos se hace de manera opuesta a como acontece en el niño. Es decir, el primer tipo juego que ejecuta el adulto es el de reglas, que es lo más parecido a la vida adulta. Cuando éste se va desprendiendo de la seriedad y rigidez propia de los hombres mayores, pasa al juego de papeles y luego al de imitación. A diferencia del infante, la actividad lúdica en el hombre maduro carece de toda seriedad. Para el niño el juego es diversión plena y auténtica, para el adulto es sólo un momento de esparcimiento y olvido de los problemas de su entorno. El juego del adulto no posee metas basadas en la realidad, ya que todo en su vida, excepto los juegos, tiene metas.

La falta de seriedad en la actividad lúdica del adulto ha hecho que se conciba a ésta carente de importancia y beneficio. Al ser un acto poco serio, es considerado de poco valor. Muchos adultos, al llegar a cierta “madurez”, limitan su capacidad de jugar y divertirse. Incluso, algunos olvidan hacer esto por completo, pues lo importante en su vida sólo es trabajar. Al respecto mucho debiera reflexionarse, ya que el juego, al igual que la necesidad de sociabilización, es parte intrínseca del humano, prohibirla es un poco impedir el desarrollo pleno del mismo.

A pesar de la falta de seriedad del juego adulto, éste es valioso e importante para el hombre. A través de él, los individuos obtienen múltiples



¹⁰ Para una comprensión de las características de cada una de estas actividades lúdicas consultar: Mario Calero Pérez, *Educar jugando*, México, A Ifaguara, 2 003, pp. 73-117.

beneficios de índole personal, intelectual y colectivo. Además, con el juego es posible obtener un aprendizaje que, aunque de carácter muy distinto al del infante, redunde en un conocimiento más profundo de la personalidad de cada ser humano. La práctica lúdica también puede generar consciencia sobre diversos temas, recordándole así que el aprendizaje es un proceso constante e infinito. Por otro lado, el juego pone en práctica habilidades poco explotadas en el trabajo diario. Asimismo, posibilita la convivencia social más allá del plano laboral, el cual, en algunas ocasiones, llega a estar plasmado de un alto grado de competitividad. Por todo esto, mientras que el juego en los primeros años de vida permite el desarrollo de las capacidades y habilidades que el infante necesitará en la vida adulta; el juego en el adulto favorece el perfeccionamiento de estas, promoviendo el trabajo en equipo y el conocimiento personal. Es decir, el juego en el niño permite que éste se convierta en un adulto mejor, mientras que el juego adulto busca crear individuos más plenos, en una frase: un ser humano mejor.

4.3. LOS MÉTODOS DEL DISEÑO GRÁFICO. EL CASO DE JORGE FRASCARA

En las páginas sucesivas se muestra el proceso de desarrollo de un producto de diseño (un maratón didáctico). Como ya lo dije anteriormente, el contenido de éste responde al conjunto de información recabada a lo largo de los tres capítulos anteriores. A pesar de lo invaluable de dicho contenido, éste podría verse afectado si se insertara en un diseño mal elaborado. De esta manera, para la conjunción exitosa de contenido y diseño, debe hacerse uso de las *metodologías del Diseño Gráfico*.

Pese a la diversidad de propuestas metodológicas existentes en el ámbito del Diseño, para esta tesis he escogido la del diseñador argentino Jorge Frascara. A diferencia de otras metodologías, ésta ha sido especialmente concebida para el Diseño Gráfico. Su flexibilidad y comprensión de los problemas específicos de Diseño, me ha permitido llevar a cabo un proceso coherente y asertado en la tarea de configurar gráficamente este maratón.

De las etapas que componen la metodología de Jorge Frascara, únicamente he hecho uso de los dos primeros pasos: análisis y síntesis. La primera de ellas conlleva la definición clara del problema de diseño, la identificación de las causas de la misma y la delimitación del público meta (*target*). La segunda etapa es la de configuración del producto de diseño. La última fase (ejecución), se conforma de un testeo del producto a largo plazo, por lo que éste sólo podrá realizarse a futuro.

En el campo laboral, la mayor parte de las metodologías se emplean de forma mecánica. Para la elaboración de esta tesis, sin embargo, la metodología es algo que debe hacerse evidente. Sólo de esta manera, los estudiantes de Diseño Gráfico y los lectores en general de esta tesis, podrán observar que el Diseño no es algo que surge por generación espontánea,



¹¹ Al ser un maratón, éste es una actividad lúdica con fines claramente definidos: ser el primero en llegar a la meta.

¹² La pintura barroca de Nueva España.

sino que posee todo un fundamento y motivación que lo respalda.

4.4. PROPUESTA GRÁFICA. ¿QUIÉNES SOMOS? maratón

En el primer capítulo de esta investigación estudié lo que era el lenguaje visual y su aportación en la decodificación de la identidad cultural de los pueblos. Posteriormente, a lo largo del segundo capítulo volqué mi atención sobre el estudio del lenguaje visual en la sociedad novohispana. Con este análisis, y gracias a la selección razonada de una serie de obras de arte barroco de Nueva España, intenté comprender cómo era la identidad nacional de esta sociedad (este esfuerzo, es el que presenta en el capítulo tres). Todo ello no tuvo por finalidad más que conformar el fundamento teórico de la propuesta gráfica presente en las siguientes páginas, la cual busca hacer público las conclusiones obtenidas a lo largo de los tres capítulos que le preceden.

En estas últimas páginas se muestra el proceso de elaboración de un juego didáctico tipo maratón. Éste conlleva el armado de un tablero y de doce pares de tarjetas (unas con imágenes y otras con texto). Por las características de este material,¹¹ así como en consideración con el tema de dicho producto gráfico,¹² el público meta de este maratón se localiza en adultos de entre 20 a 45 años. Se desea que quienes hagan uso del mismo sean personas interesadas en el arte (principalmente en la pintura) y la historia de México (sobretudo aquella de la época colonial). Además, dicho sector debe tener una instrucción mínima de preparatoria y aprender de forma visual. Su nivel socioeconómico está ubicado en AB y, lo más importante, es que deben ser individuos que a pesar de su edad, estén interesados en aprender.

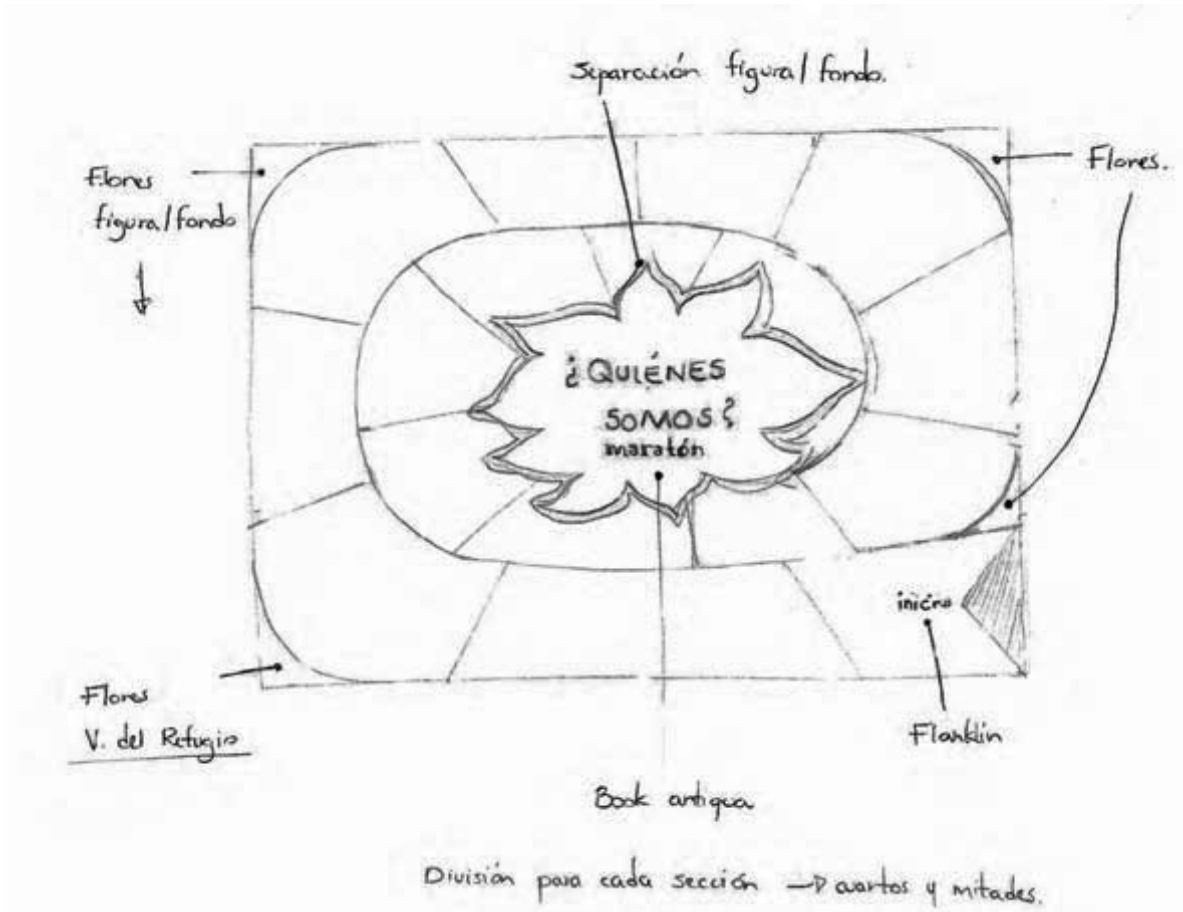
Aunque más adelante se darán explicaciones específicas de cada componente del juego, de forma general puedo decir que para su configuración se retomaron características formales y de color propias de la pintura barroca. De esta manera, tanto el tablero como las tarjetas poseen una unidad lograda mediante la repetición de formas, colores y fuentes tipográficas idénticas en espacios específicos de cada uno de los ellos. Pues sin más preámbulos, pasemos entonces al desarrollo de este juego didáctico titulado: ¿QUIÉNES SOMOS? maratón.

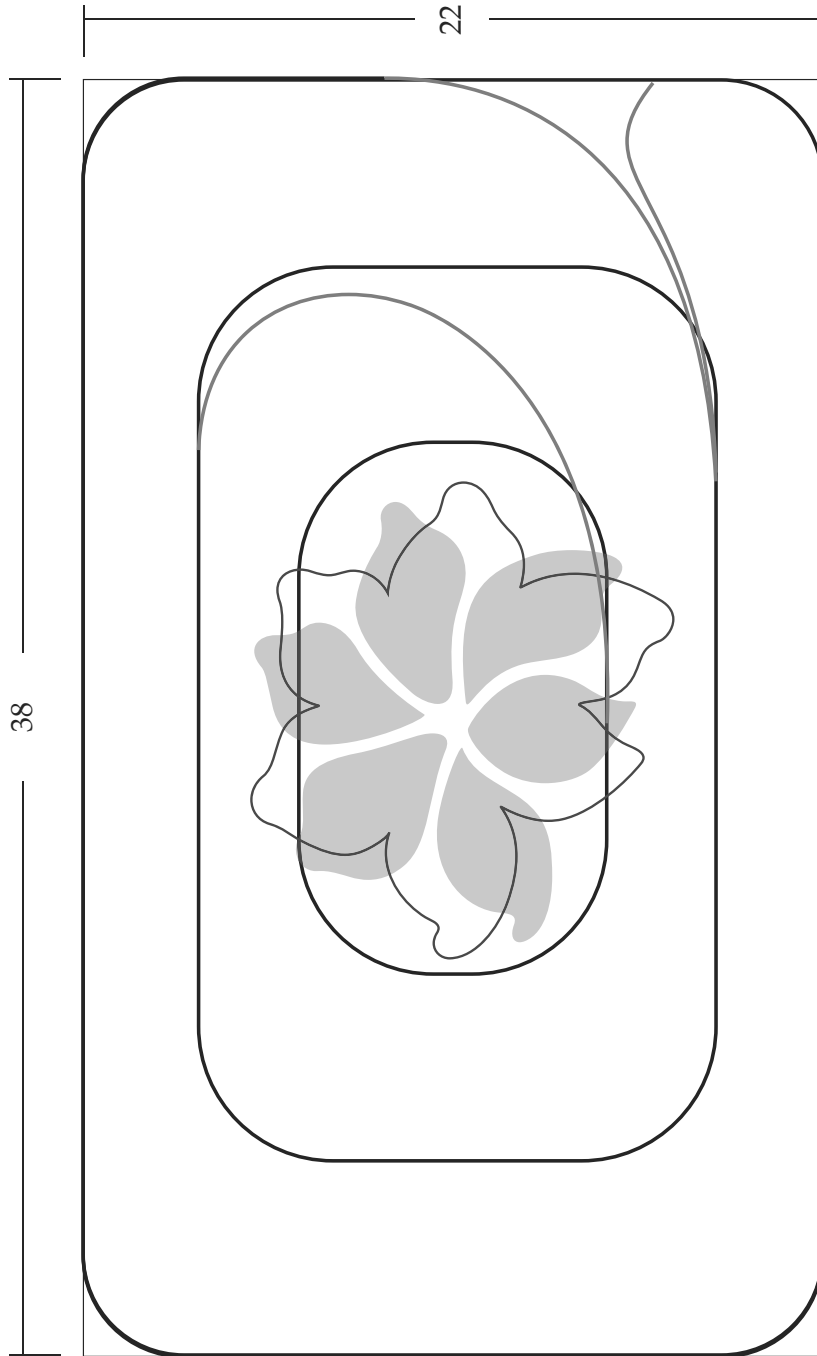
4.4.1. TABLERO

PRIMERAS PROPUESTAS

En las siguientes páginas se muestran los primeros trazos de este proyecto gráfico. El primer esquema corresponde a una serie de dibujos hechos a mano, en los cuales se detallan las ideas primigenias de este maratón. En

ellos ya se observan algunas indicaciones de forma y tipografía. En el segundo dibujo aparecen los primeros trazos computadorizados. En dicha imagen ya se sugieren las proporciones del tablero, mismas que se mantendrán hasta el diseño final.





Medidas en centímetros

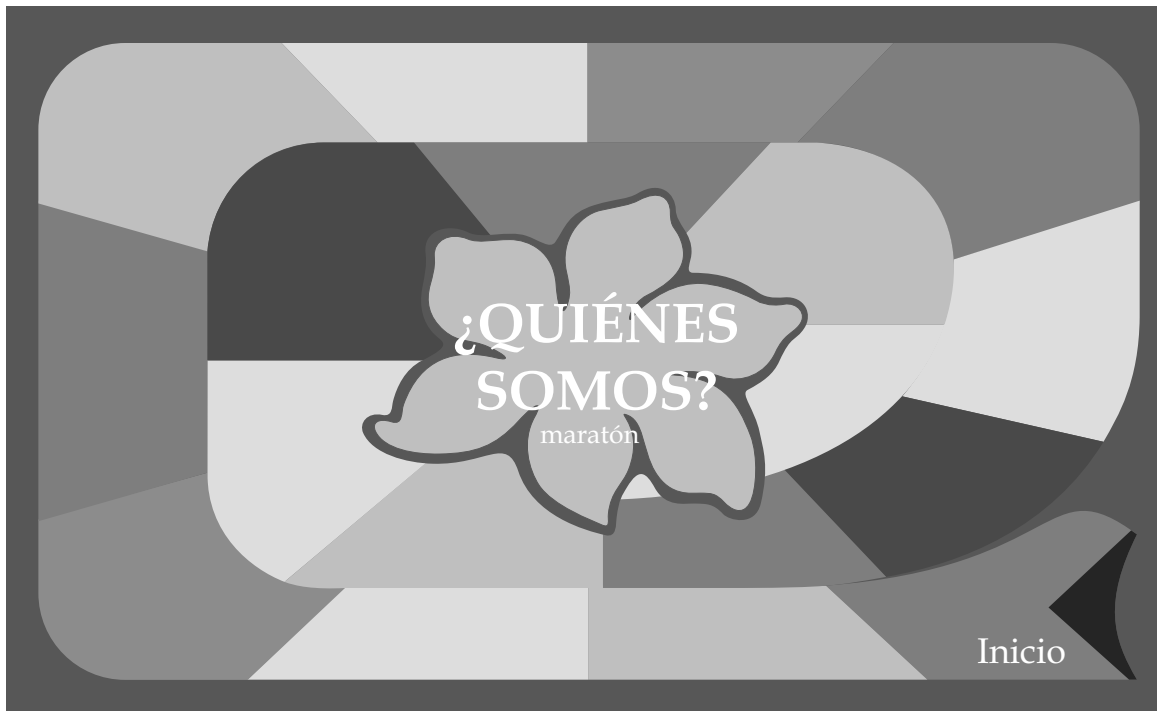
BOCETOS FINOS

Con base en la lluvia de ideas mostrada en las páginas anteriores, se procedió a la realización digitalizada de dos propuestas diferentes de solución de este producto gráfico. El desarrollo de las mismas se muestra a continuación. La primera propuesta es la reproducción, más o menos fiel, del esquema plasmado en el papel durante la etapa de bocetaje. Una vez terminado el diseño, en las páginas subsecuentes aparece una serie de pruebas de color, donde se buscaba hallar la combinación de color y forma más acertado.

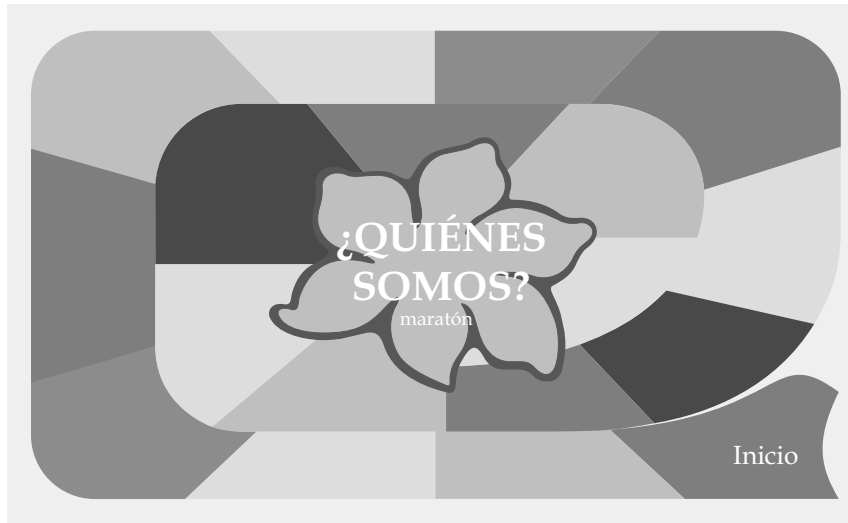
Debido a una sensación muy personal, de que el diseño número uno se veía saturado, se decidió realizar una segunda propuesta de tablero. En esta ocasión, dicha opción pretendía ser mucho más limpia que la anterior, razón por la que se eliminó, casi en su totalidad, el color de las casillas. Además, se añadió un marco que imitaba algunas formas barrocas y se conservó el título del juego. La tipografía se jerarquizó en tres tamaños distintos y se le añadió una sombra difusa. También de esta propuesta se hicieron pruebas de color.

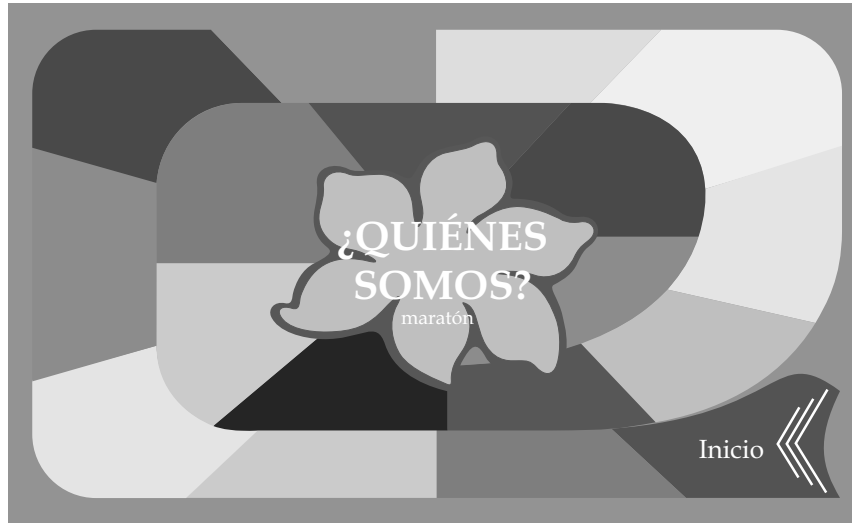
4.4.1.2.1. PROPUESTA 1

162



4.4.1.2.2. PRUEBAS DECOLOR



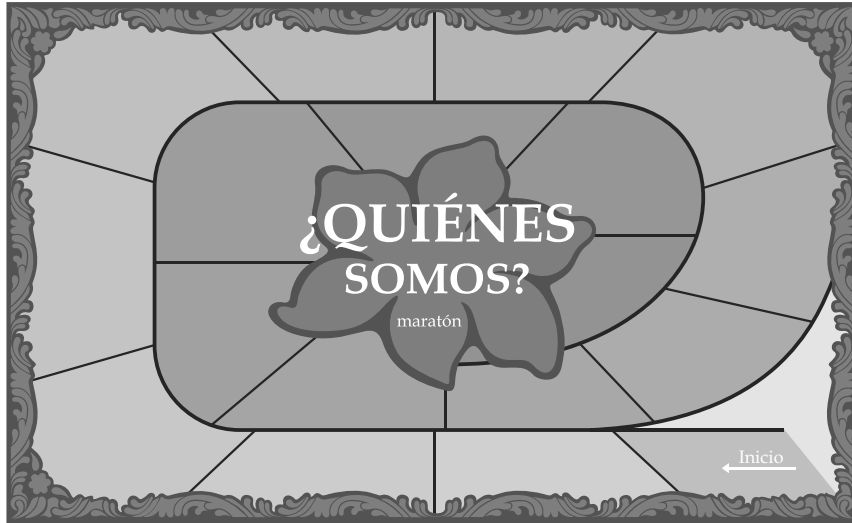


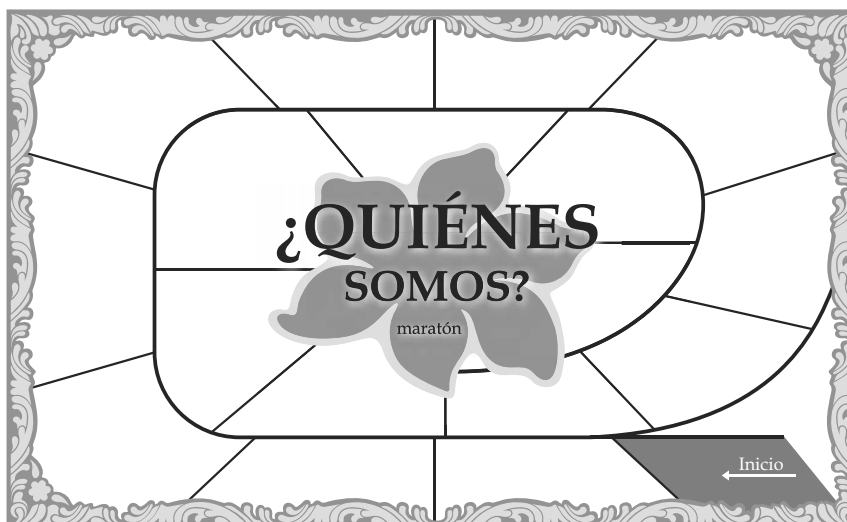
4.4.1.2.3. PROPUESTA 2



4.4.1.2.4. PRUEBAS DECOLOR







Todas estas posibles soluciones al diseño del tablero, unidas a cuatro propuestas distintas de tarjetas (cuyo proceso de creación se analizará más adelante), se sometieron a un pilotaje para saber, a ojos del público meta, cuál opción les resultaba más agradable. Tras este proceso, aunado a mi propio criterio como diseñadora, se eligió el diseño final del maratón, el cual se explica a continuación.

🌀 DISEÑO FINAL



Como se ha podido ver a lo largo de los dos últimos capítulos, la sociedad novohispana era un ente profundamente religioso. Su desarrollo político, económico, artístico, social e incluso geográfico, estuvo ligado a la religión. Es precisamente de este cristianismo europeo, que se arraigó en la población un profundo temor ante el pecado y una práctica, a veces llevada a extremos, del sufrimiento. Con base en estas características, el diseño del tablero de cierta forma intentó reflejar, en sus colores y formas, esta ceremoniosidad y sobriedad propias de la población novohispana.

A primera vista, se observa un tablero cuadrangular de mayor largo que ancho. Esta forma intenta imprimirle facilidad de transportación al producto gráfico, pues, para su traslado, se dobla sobre sí mismo conformando un pequeño rectángulo de 21.5 X 14 cm. Es decir, estas dimensiones no exceden las de un cuaderno profesional, lo cual favorece su manejo bajo cualquier circunstancia.

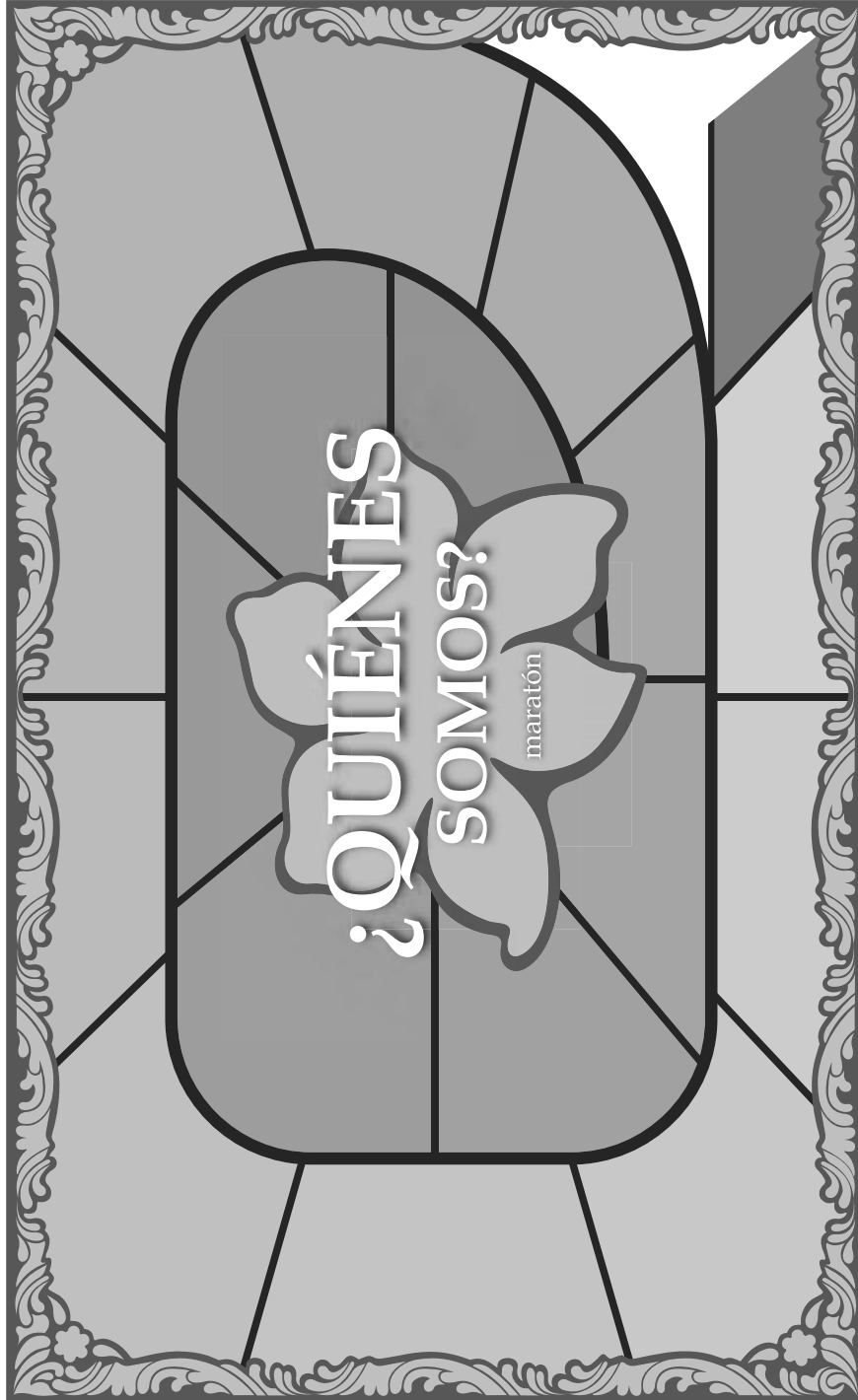
En cuanto al contenido formal del tablero lo primero que salta a la vista es el contorno que lo rodea. Cabe señalar que para la realización de éste, se recurrió a la interpretación de formas provenientes de un auténtico marco barroco. De esta manera, se “imitó” el diseño de los profusos marcos que acompañaban a las obras de la Nueva España, y que complementaban el discurso de las pinturas. En este caso, y sin olvidar que lo que se está

diseñando es un juego, se le colocó un ameno color secundario cuya explicación se presentará más adelante.

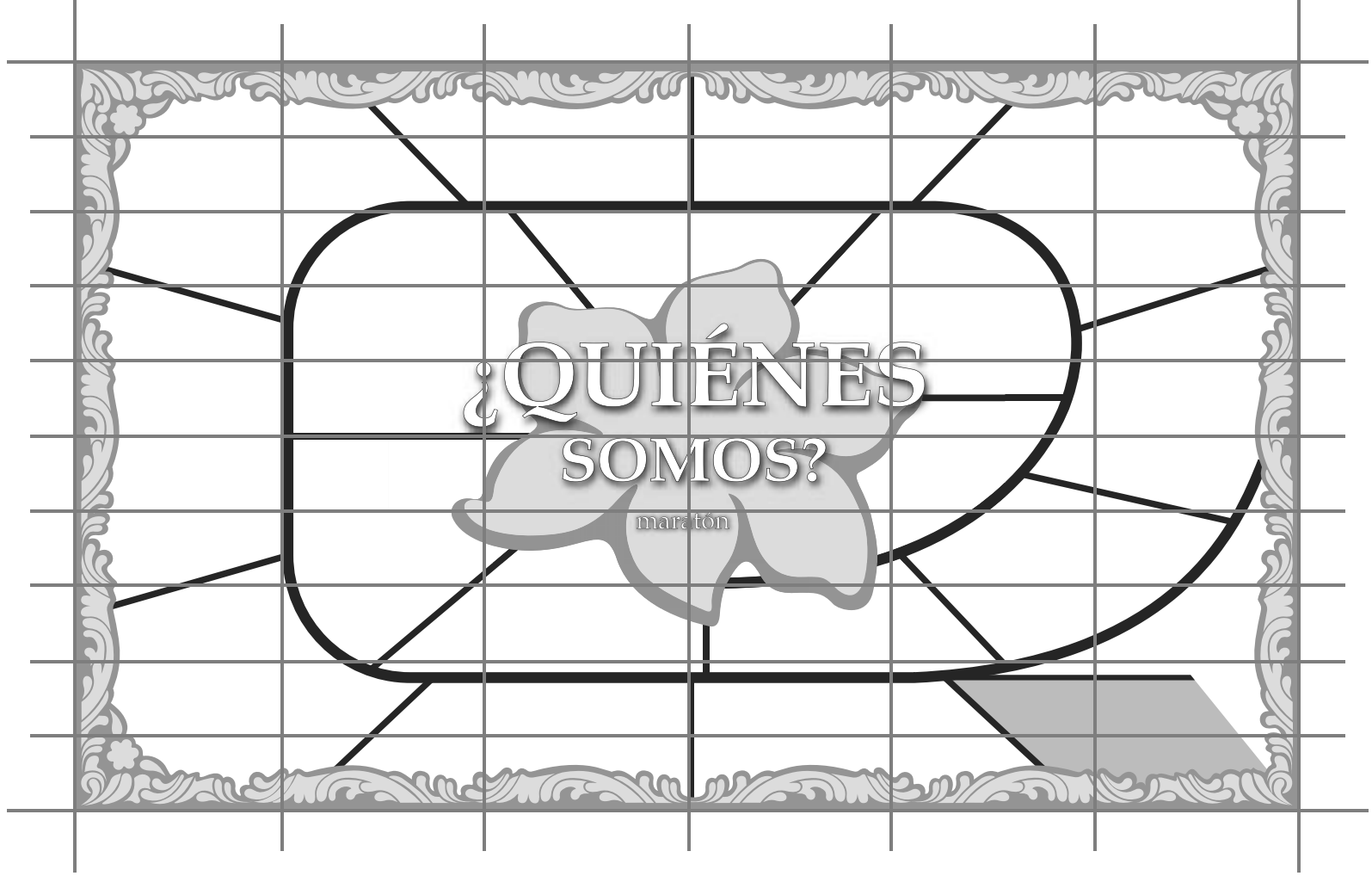
Al centro del tablero, un enorme polígono irregular ostenta el título del juego. Este espacio es la meta. Si se mira con detenimiento, se observará que dicho centro tiene la forma de una flor. El diseño base de ésta fue tomada de la pintura titulada *Virgen*, de José Joaquín Magón, abstrayéndola hasta lograr la forma que aparece en el maratón.

Seguramente al ver el diseño final del tablero, muchos se preguntarán por qué no posee la estructura tradicional de los maratones. Esto es, una serie de casillas que conduzca por el camino de las respuestas correctas (o de la sabiduría), y otra que lleve al de las incorrectas (o de la ignorancia). Debo aceptar que en un principio ésta era la idea que pensaba desarrollar en la construcción del tablero; sin embargo, tras analizar el contenido de la información obtenida en el capítulo dos y tres, y además, teniendo presente lo que las nuevas corrientes pedagógicas señalan, decidí hacer algunas modificaciones a este diseño.

Para la conformación de la estructura general del tablero, partí de la idea de que una de las características más importantes del arte, en cualquier época y sobre cualquier manifestación de ella, es que sobre cualquier obra pueden existir una cantidad infinita de interpretaciones. En esta cualidad radica su riqueza. En el arte, toda interpretación es válida, siempre y cuando halla los argumentos necesarios para sustentar dicha opinión. Por esta razón, no podía elaborar un tablero, ni mucho menos un juego, sobre un tema de pintura, donde de manera tajante estableciera verdades absolutas, cuando las bellas artes no funcionan así. Por esta razón, mi propuesta consiste en la realización de una serie de casillas corridas a lo largo de las cuales los jugadores irán avanzando mientras den respuestas que se acerquen a las que propongo en las tarjetas, o bien que resulten convincentes para la mayoría de los competidores.



↷ 4.4.1.4.1. RED



Escala 1:2

4.4.1.4.2. JUSTIFICACIÓN DEL USO DEL COLOR

En la realización de este material didáctico se emplearon cuatro colores: rojo carmín, azul marino, ocre y verde oscuro. A cada uno de ellos se le asignaron dos tonalidades más claras cuya justificación se presenta en la sección destinada a las tarjetas. Por el momento, sólo me dedicaré a explicar el uso del color verde, el cual se encuentra en la mayor parte del tablero.

Al momento de la concepción de este maratón se pensó que de los cuatro colores que lucirían las tarjetas, uno de ellos sería elegido para colorear el tablero. La elección del verde por sobre las demás tonalidades, responde a las connotaciones psicológicas que este color posee. Como todos sabemos, el verde significa tranquilidad, frescura, esperanza, razón, lógica y descanso.¹³ De esta manera, si la propuesta de maratón de esta investigación se dirige a un público adulto, con el verde lo que pretende es, casi inconscientemente, acercar a esta población con la promesa de que jugar los hace mantenerse jóvenes y, además, les provee de un momento de esparcimiento.

Por otro lado, este color, junto con la repetición del marco en algunas de las tarjetas, es una estrategia para obtener unidad en todo el juego. Asimismo, el uso del verde en las casillas busca indicar a los competidores por dónde iniciar la actividad lúdica y dónde hallar la meta. Por esta razón, la primera casilla es roja, pues al ser diferente a las demás se deduce que allí comienza el juego. Subsecuentemente, la paulatina saturación del color de las casillas señala el recorrido a seguir.



4.4.1.4.3. JUSTIFICACIÓN DE LA TIPOGRAFÍA

La tipografía empleada en el tablero es *Book Antiqua* de 85, 58 y 22 puntos, calada y con sombra negra. La elección de esta fuente para el título del juego obedece, principalmente, a dos razones. La primera de ellas se refiere a la unidad, pues como se ha podido observar a lo largo del desarrollo gráfico de este juego, así como dentro de la lectura misma de esta investigación, esta tipografía es la que he empleado en titulares. Por esta razón, y en esta lógica de que todos los componentes del maratón y el propio diseño editorial de esta tesis tengan una misma apariencia, es que he elegido la fuente antes mencionada.

La segunda razón para seleccionar esta fuente tiene su origen en una percepción estética. ¿Qué quiero decir con esto? La *Book Antiqua* es un tipo de letra serif, lo cual significa que contiene remates en sus extremos. Este tipo de fuente, en comparación con tipografías de palo seco o sans serif como la Arial, presenta trazos más elaborados. De esta forma, intento destacar la formalidad y el barroquismo del pensamiento novohispano.

Finalmente, las características formales de esta tipografía son sólo intentos de mejorar la legibilidad y visibilidad de la misma. Es decir, el color

¹³ Ver *infra*. Cap. 1 sección: 1.5.2.5.3. *Psicología del color*.

blanco separa tajantemente el texto del tablero, permitiendo que se observen los vocablos ¿QUIÉNES SOMOS? sin dificultades. Además, la jerarquía entre palabra y palabra enfatiza en el título de juego, dejando en un segundo nivel de importancia la descripción del producto, o sea, la palabra *maratón*.

4.4.2. TARJETAS

PRIMERAS PROPUESTAS

El proceso de realización de las tarjetas de este maratón fue un tanto diferente al de la creación del tablero. En este caso se tomó en cuenta que, a diferencia del maratón convencional, las preguntas planteadas en cada tarjeta no podían hacerse de forma abierta; es decir, sin dirigir su cuestionamiento a una imagen en específico. Por ello, se pensó en la creación de pares de tarjetas: una que contuviera preguntas y respuestas, y otra donde se mostrara una ejemplar de pintura barroca previamente seleccionada. De esta manera, los cuestionamientos de la primera tarjeta se referirían a la obra expuesta en la segunda tarjeta. Por esta razón, ambos componentes debían guardar una unidad entre ellas y, al mismo tiempo, una unidad con el tablero. Por ello, su diseño se trabajó de forma conjunta.

Como todo producto de diseño, las primeras ideas surgieron de un pedazo de papel y unos cuantos trazos a lápiz. Cabe señalar que desde la configuración de este boceto, ya se habían considerado una serie de elementos que toda tarjeta debía tener, como son:

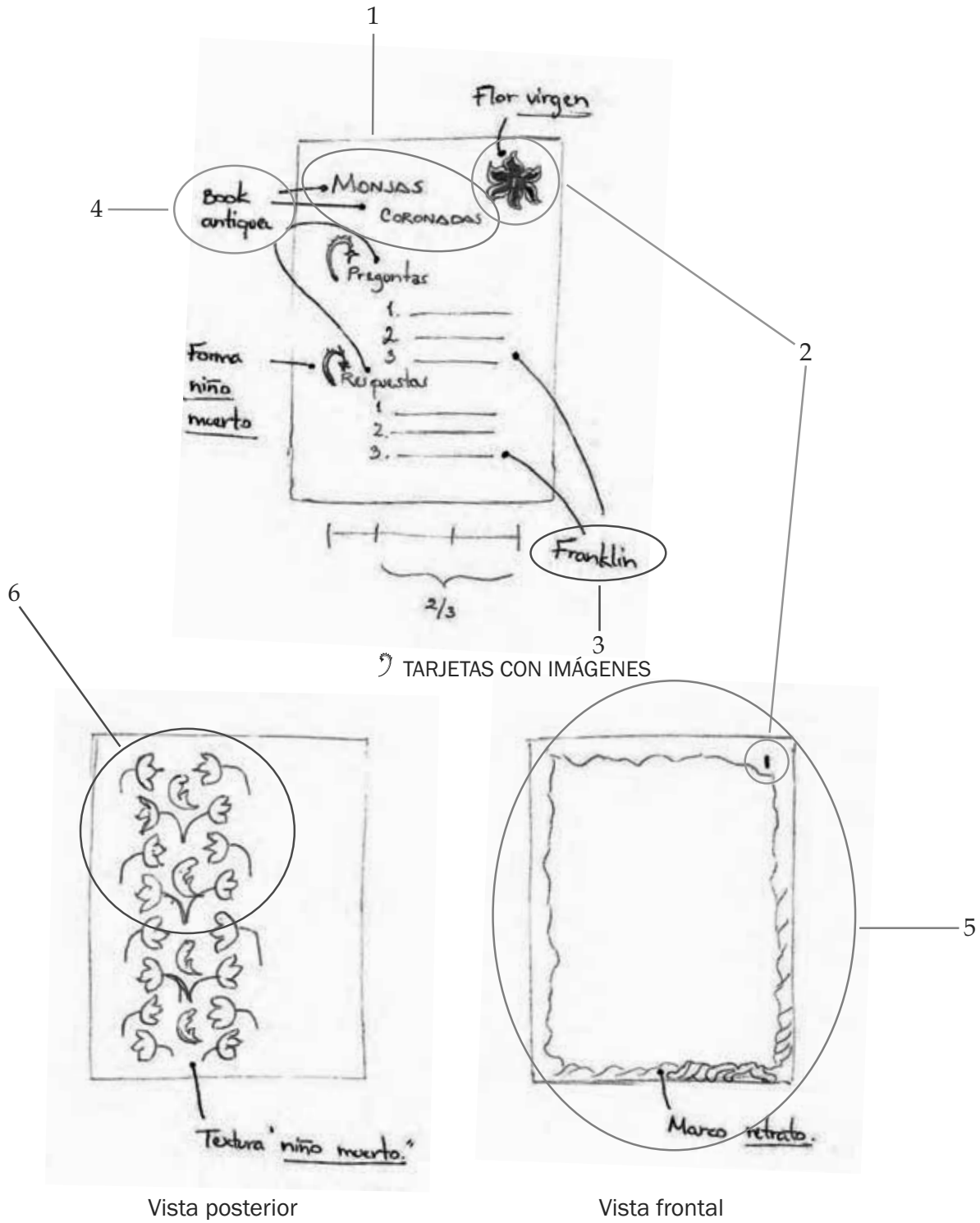
1. Título que indica la temática de la pintura: Monjas coronadas, Imágenes de Cristo, Cuadros de arcángeles, Iconografía mariana, etc.
2. Número. Éste se repite en las tarjetas de preguntas/respuestas y en las de imágenes. Así se les podrá agrupar fácilmente en pares.
3. Fuente *Franklin Gothic Book* para preguntas y respuestas (esta tipografía, al no poseer patines, es de fácil lectura aun en tamaños pequeños).
4. Fuente *Book Antiqua* para títulos (algunos consejos para un buen diseño señalan que la mejor combinación tipográfica está en una fuente con patines y otra sin ella. Entonces: *Franklin Gothic Book*, sin patines; *Book Antiqua*, con ella).
5. Marco para tarjetas con imágenes.
6. Textura en la vista posterior, misma que se usará también en la vista posterior del tablero.

¹⁴ Estos colores se eligieron por ser los tonos más comúnmente empleados en la paleta de color de los pintores novohispanos. Ver *infra*. Cap. 2. sección: 2.5. *El lenguaje visual. Instrumento que presenta la identidad de la sociedad colonial*, apartado del Color.

En esta sección también se muestra la selección de los colores finales de las tarjetas. Dichos colores son: rojo carmín, azul marino, ocre y verde oscuro.¹⁴ Cada uno de ellos presenta dos variantes de tono hacia zonas más luminosas. La combinación de estas doce tonalidades fue empleada en la

configuración de las veinticuatro tarjetas.

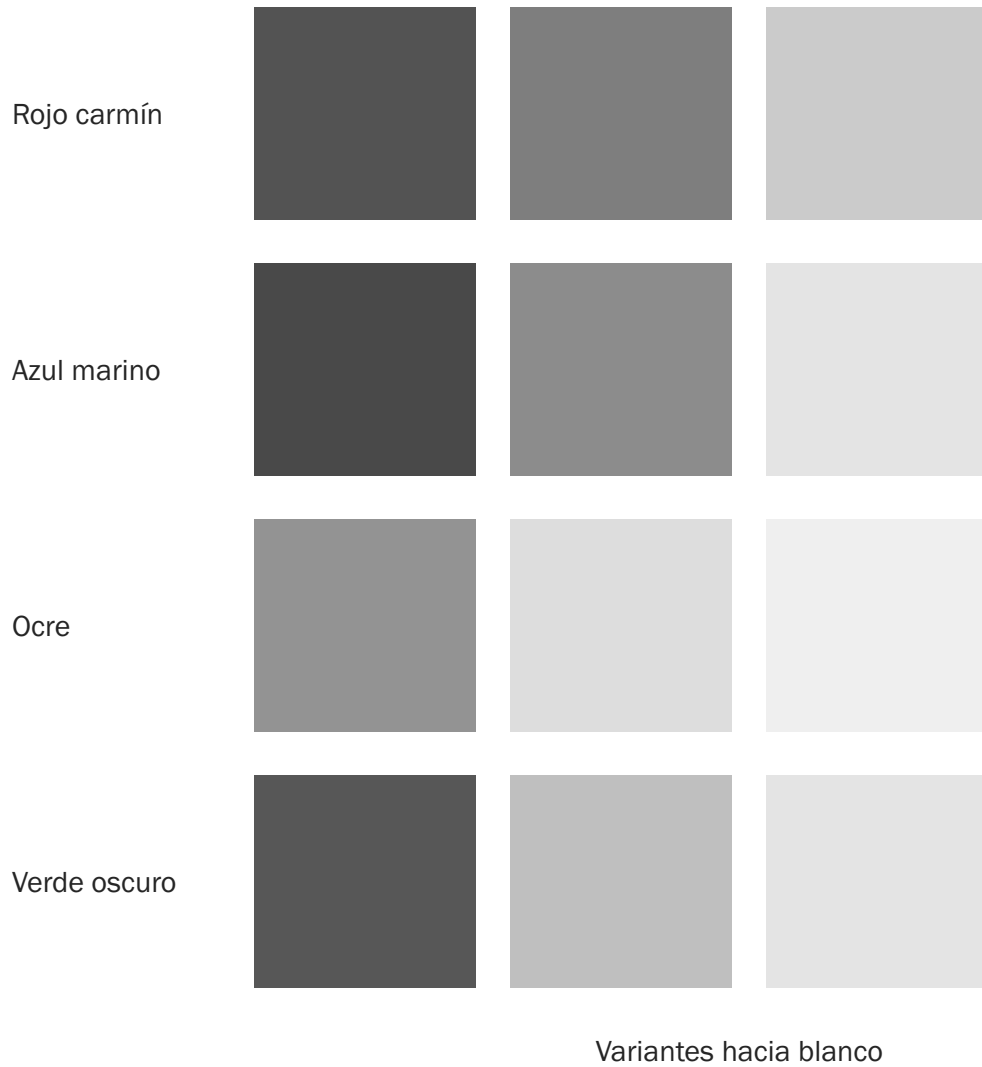
4.4.2..1.1. TARJETAS PREGUNTAS/RESPUESTAS



Vista posterior

Vista frontal

4.4.1.4.2. COLORES



BOCETOS FINOS

Durante el proceso de creación de los bocetos finos lo primero que se realizó fue comprobar la eficacia de los colores elegidos. Para ello, se elaboraron cuatro tarjetas (con texto figurado) en los distintos tonos seleccionados. En este diseño se trató de recrear, lo más fielmente posible, lo dibujado en la primera fase de bocetaje. De igual manera, se experimentó con diversas formas de marco en las tarjetas con imágenes (igualmente usando imágenes figuradas), en las cuales también se emplearon los cuatro tonos antes señalados. Hasta este momento, se pretendía que ambos tipos de tarjetas poseyeran las mismas dimensiones.

Vista frontal

**MONJAS
CORONADAS**

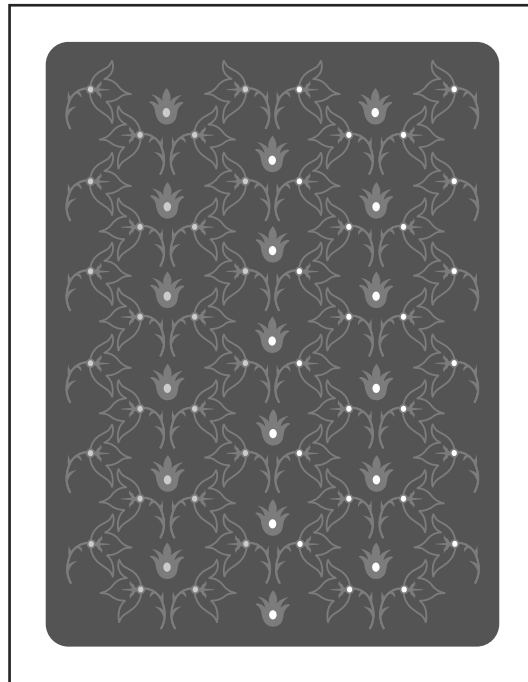
PREGUNTAS

1. ¿Qué significa el palo de mando y el tricornio en esta obra?
2. ¿Qué elementos hablan del status del personaje retratado?
3. Compara esta obra del Duque de Linares con la pintura europea del siglo XV.

RESPUESTAS

1. Palo de mando: Jefe de los ejércitos.
Tricornio: Nobleza.
2. Abrigo azul de terciopelo, zapatos con hebillas, espada, esquila, broccado dorado.
3. El duque de Linares se muestra con el cánon alargado, de frente, con la cortina clásica del arte europeo y la forma como la de Luis XIV.

Vista posterior



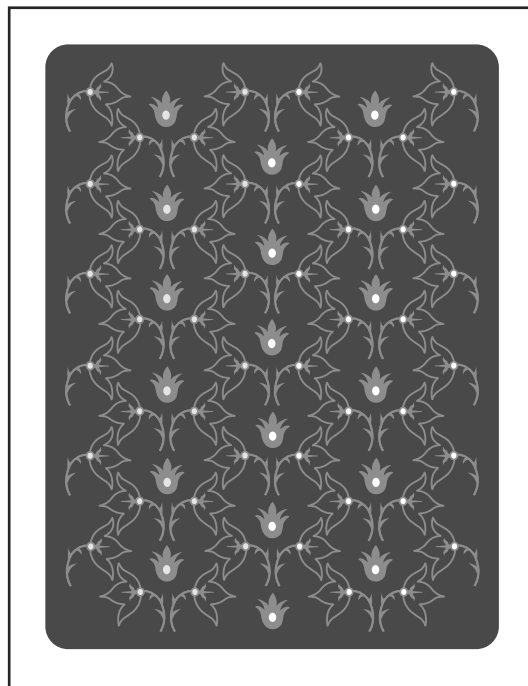
**MONJAS
CORONADAS**

PREGUNTAS

1. ¿Qué significa el palo de mando y el tricornio en esta obra?
2. ¿Qué elementos hablan del status del personaje retratado?
3. Compara esta obra del Duque de Linares con la pintura europea del siglo XV.

RESPUESTAS

1. Palo de mando: Jefe de los ejércitos.
Tricornio: Nobleza.
2. Abrigo azul de terciopelo, zapatos con hebillas, espada, esquila, broccado dorado.
3. El duque de Linares se muestra con el cánon alargado, de frente, con la cortina clásica del arte europeo y la forma como la de Luis XIV.



Vista frontal

**MONJAS
CORONADAS**

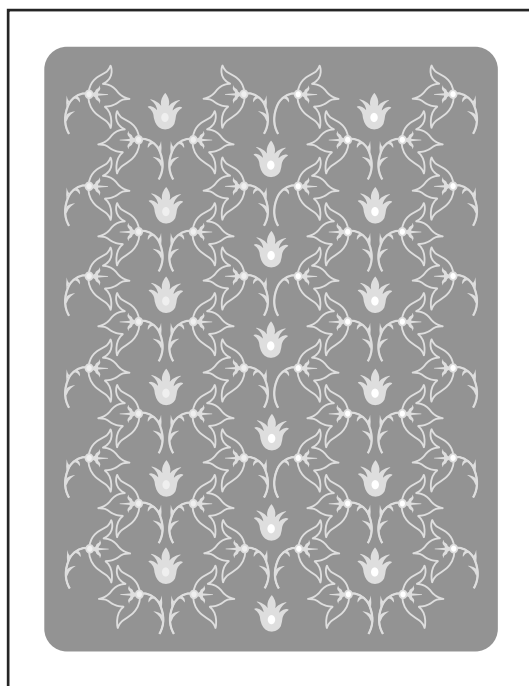
PREGUNTAS

1. ¿Qué significa el palo de mando y el tricornio en esta obra?
2. ¿Qué elementos hablan del status del personaje retratado?
3. Compara esta obra del Duque de Linares con la pintura europea del siglo XV.

RESPUESTAS

1. Palo de mando: Jefe de los ejércitos.
Tricornio: Nobleza.
2. Abrigo azul de terciopelo, zapatos con hebillas, espada, esquila, broccado dorado.
3. El duque de Linares se muestra con el cánon alargado, de frente, con la cortina clásica del arte europeo y la forma como la de Luis XIV.

Vista posterior



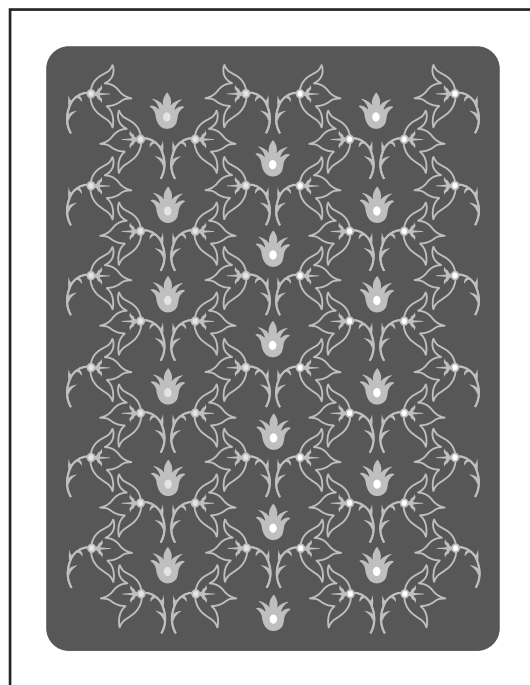
**MONJAS
CORONADAS**

PREGUNTAS

1. ¿Qué significa el palo de mando y el tricornio en esta obra?
2. ¿Qué elementos hablan del status del personaje retratado?
3. Compara esta obra del Duque de Linares con la pintura europea del siglo XV.

RESPUESTAS

1. Palo de mando: Jefe de los ejércitos.
Tricornio: Nobleza.
2. Abrigo azul de terciopelo, zapatos con hebillas, espada, esquila, broccado dorado.
3. El duque de Linares se muestra con el cánon alargado, de frente, con la cortina clásica del arte europeo y la forma como la de Luis XIV.



TARJETAS CON IMÁGENES

Vista frontal



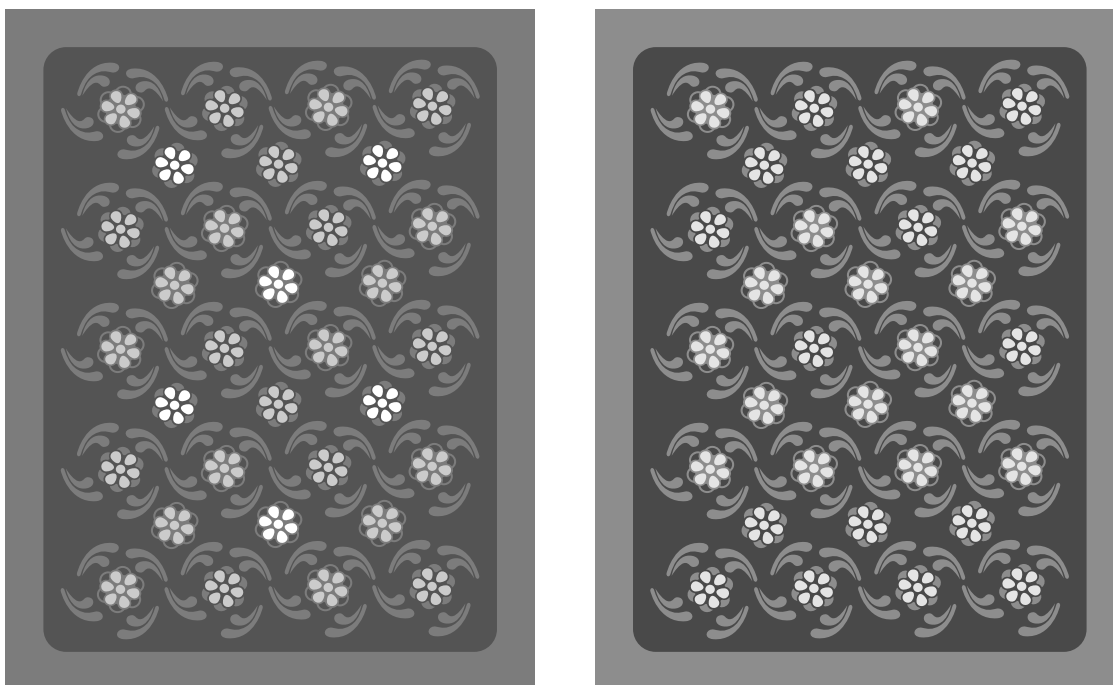
Debido a que el diseño del tablero y de las tarjetas se fue haciendo de forma simultánea, con el surgimiento de la segunda propuesta de tablero se vio la necesidad de hacer algunas modificaciones a las tarjetas. Esto con el fin de tener unidad en todos los componentes de este producto gráfico.

Los primeros cambios se refieren al diseño de la textura, la cual se percibía con poco impacto visual. Por esta razón, se retomaron algunas formas del marco del tablero, conjuntamente con ciertos trazos extraídos de la pintura Imposición de la casulla a San Ildefonso de Andrés de Islas. Es así como se creó un nuevo diseño de textura, la cual se presenta a continuación. En ellas sólo se observa la vista posterior de las tarjetas, pues el diseño de la vista frontal había permanecido sin modificaciones.

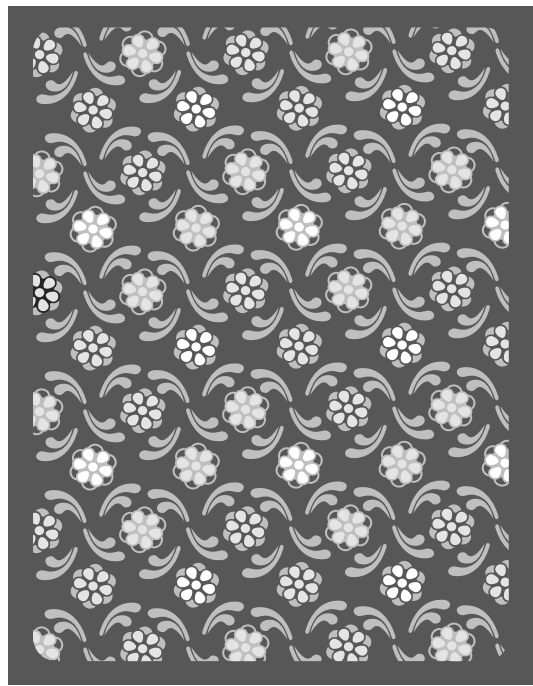
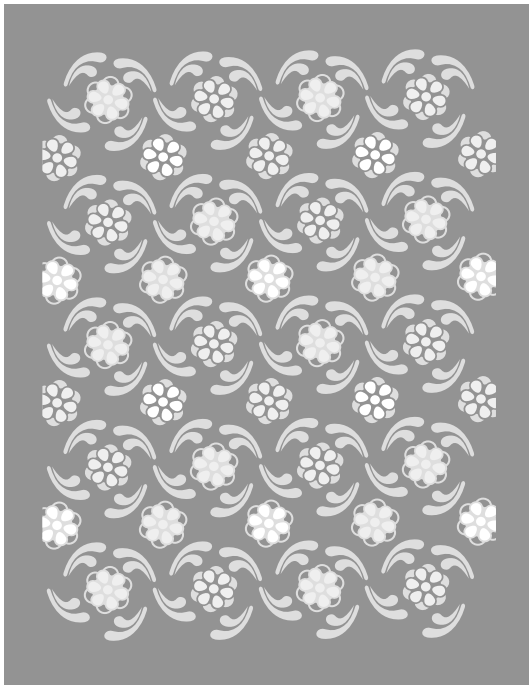
Por otro lado, se observó que en la tarjeta con imágenes las reproducciones de obras barrocas se veían muy pequeñas, por lo que se pensó que sus dimensiones iniciales eran incorrectas. De esta manera, dicha tarjeta se aumentó de 7x9 cm. a 9x12 cm. Asimismo, se produjeron dos propuestas nuevas de marco para estas tarjetas, en donde lo que variaba era el diseño en cual era insertado el número que identifica a cada pintura.

NUEVA TEXTURA

Vista posterior



Vista posterior



↳ NUEVO DISEÑO DE TARJETAS CON IMÁGENES

Propuesta 1
(vista frontal)



Propuesta 2
(vista frontal)




Una vez confirmada la eficacia de los colores, así como las dimensiones tanto de las tarjetas con preguntas/respuestas como de aquellas que sólo poseen imágenes, se propusieron cuatro diseños finales. Cada uno de ellos tiene pequeñas variantes que enfatizan uno u otro aspecto del contenido de la tarjeta. A continuación se muestra estas propuestas agrupadas en pares (que es como se apreciarían en el diseño final).

PROPUUESTA 1

Vista frontal

MONJAS CORONADAS



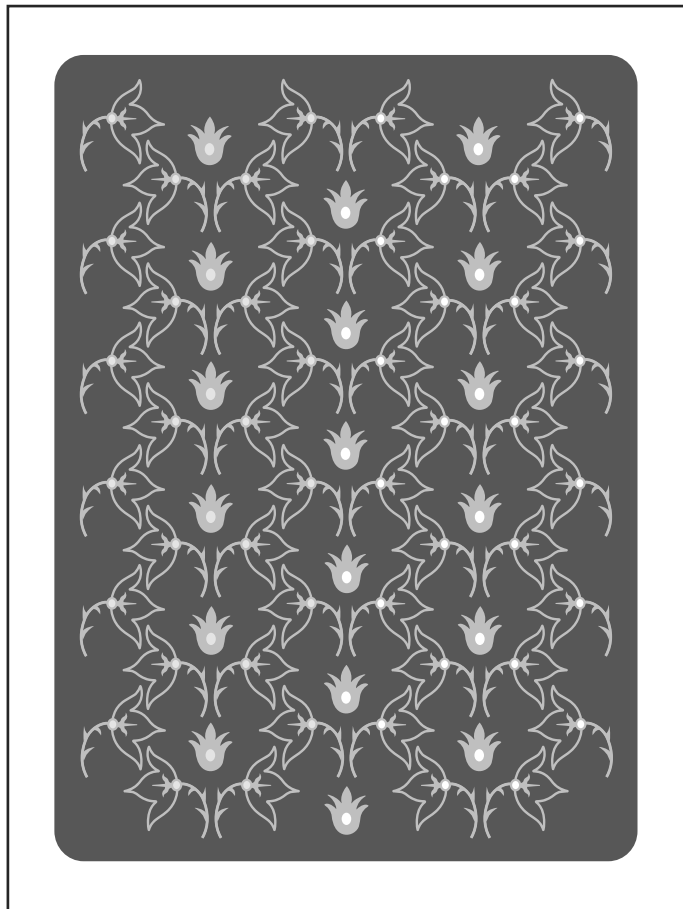
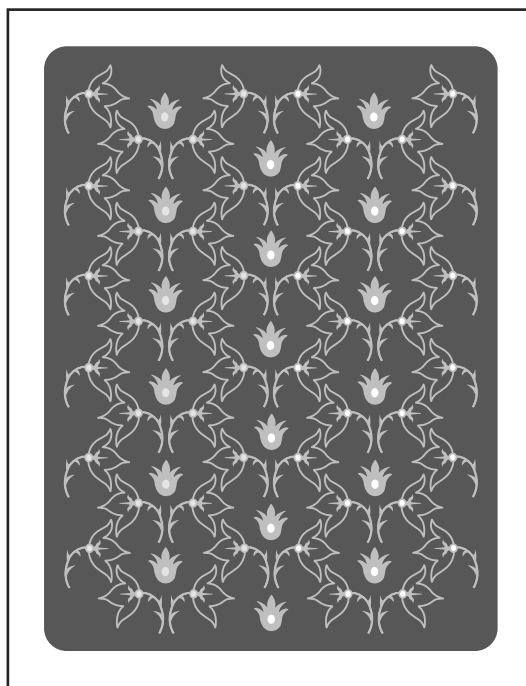
PREGUNTAS

1. ¿Qué significa el palo de mando y el tricornio en esta obra?
2. ¿Qué elementos hablan del status del personaje retratado?
3. Compara esta obra del Duque de Linares con la pintura europea del siglo XV.

RESPUESTAS

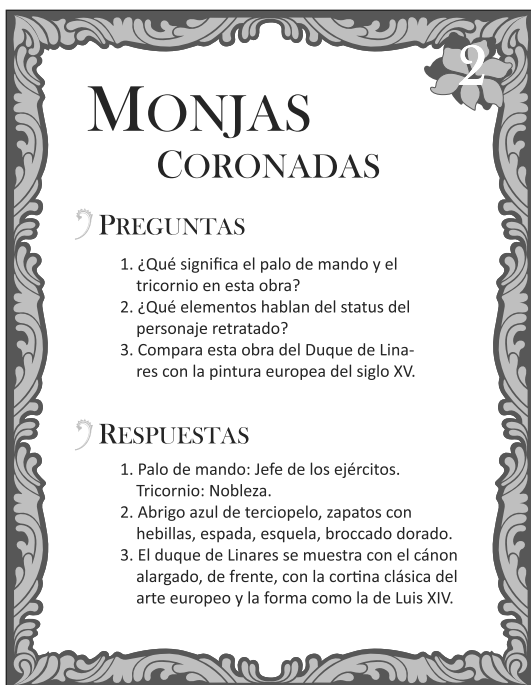
1. Palo de mando: Jefe de los ejércitos.
Tricornio: Nobleza.
2. Abrigo azul de terciopelo, zapatos con hebillas, espada, esquila, broccado dorado.
3. El duque de Linares se muestra con el cánon alargado, de frente, con la cortina clásica del arte europeo y la forma como la de Luis XIV.

Vista posterior



PROUESTA 2

Vista frontal



MONJAS CORONADAS

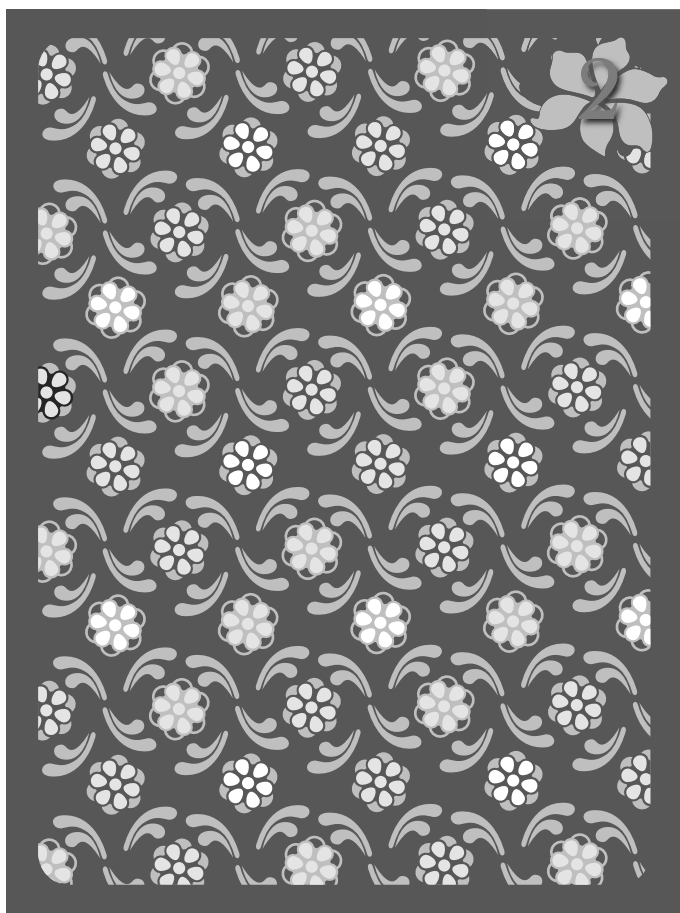
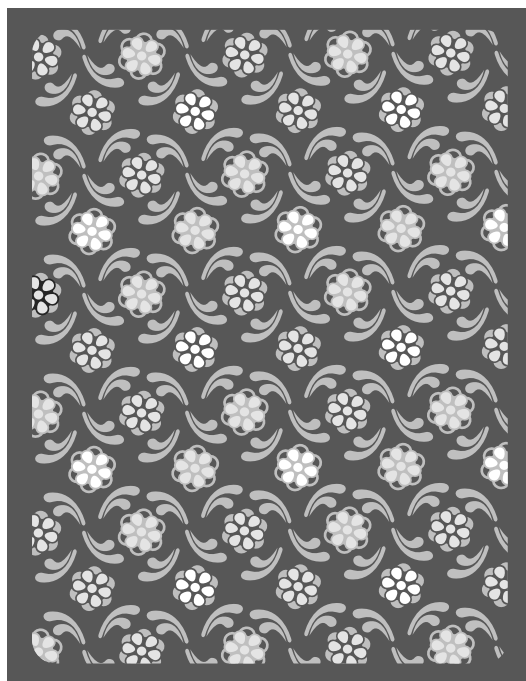
PREGUNTAS

1. ¿Qué significa el palo de mando y el tricornio en esta obra?
2. ¿Qué elementos hablan del status del personaje retratado?
3. Compara esta obra del Duque de Linares con la pintura europea del siglo XV.

RESPUESTAS

1. Palo de mando: Jefe de los ejércitos.
Tricornio: Nobleza.
2. Abrigo azul de terciopelo, zapatos con hebillas, espada, esquila, broccado dorado.
3. El duque de Linares se muestra con el cánon alargado, de frente, con la cortina clásica del arte europeo y la forma como la de Luis XIV.

Vista posterior



PROUESTA 3

Vista frontal

MONJAS CORONADAS

2

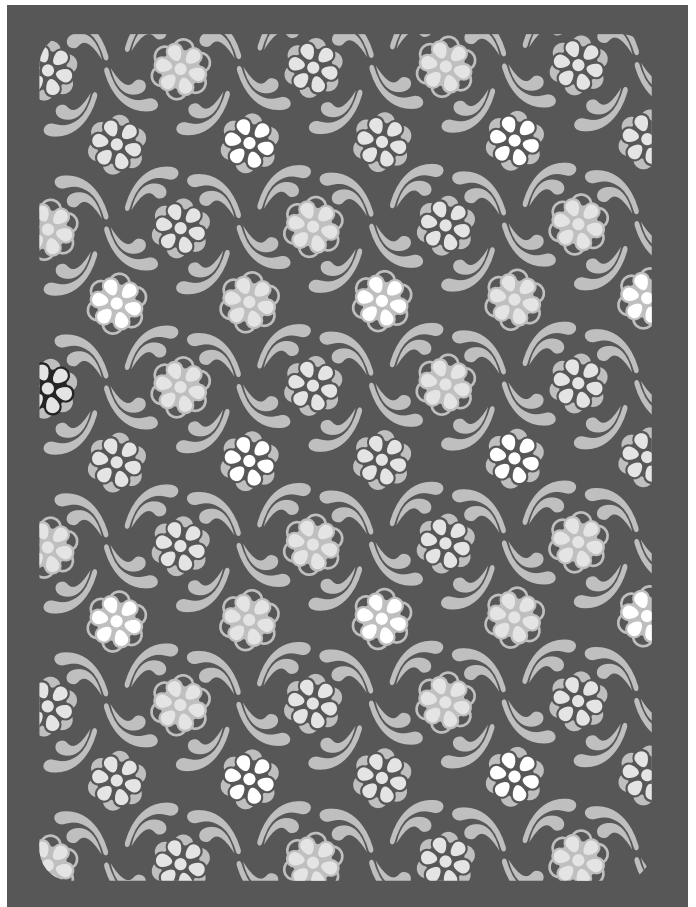
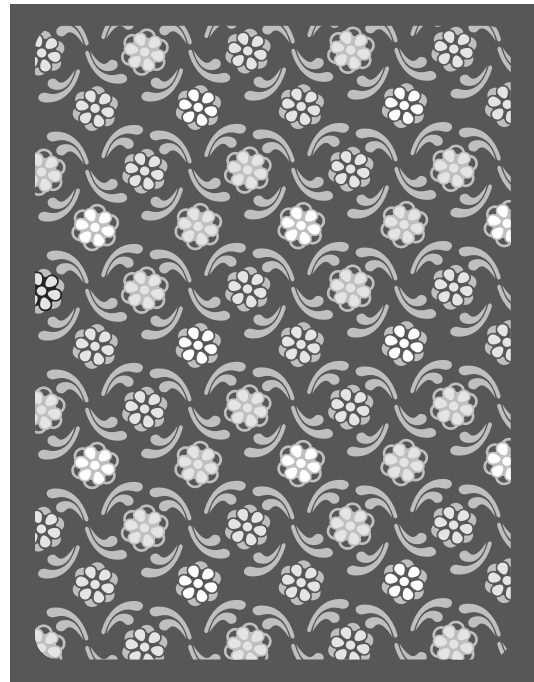
PREGUNTAS

1. ¿Qué significa el palo de mando y el tricornio en esta obra?
2. ¿Qué elementos hablan del status del personaje retratado?
3. Compara esta obra del Duque de Linares con la pintura europea del siglo XV.

RESPUESTAS

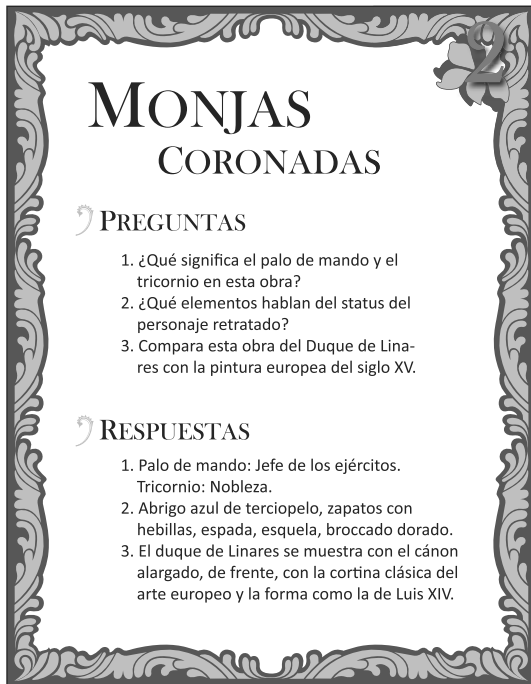
1. Palo de mando: Jefe de los ejércitos.
Tricornio: Nobleza.
2. Abrigo azul de terciopelo, zapatos con hebillas, espada, esquila, broccado dorado.
3. El duque de Linares se muestra con el cánon alargado, de frente, con la cortina clásica del arte europeo y la forma como la de Luis XIV.

Vista posterior



PROUESTA 4

Vista frontal



**MONJAS
CORONADAS**

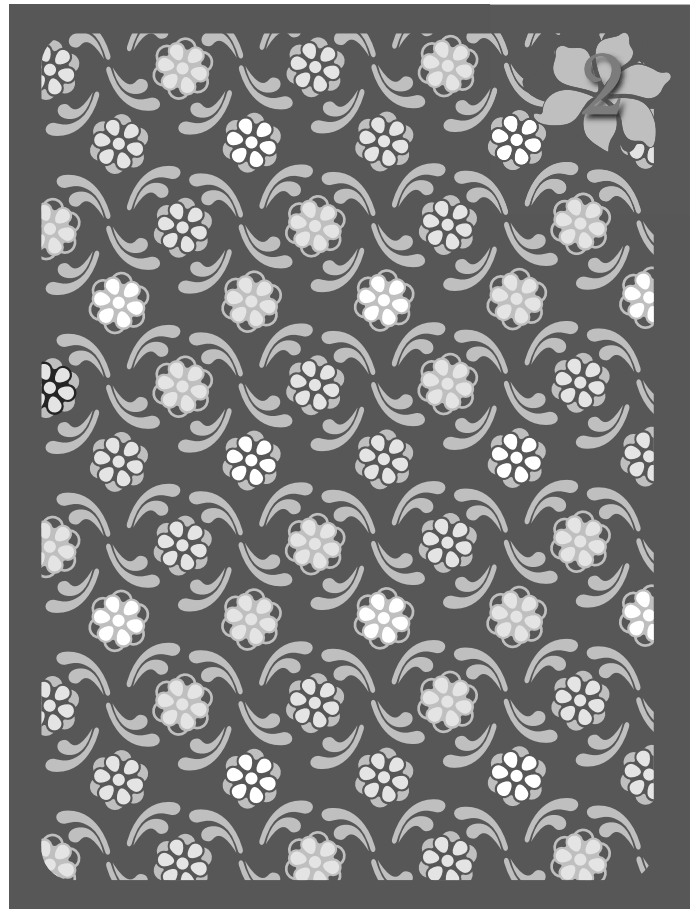
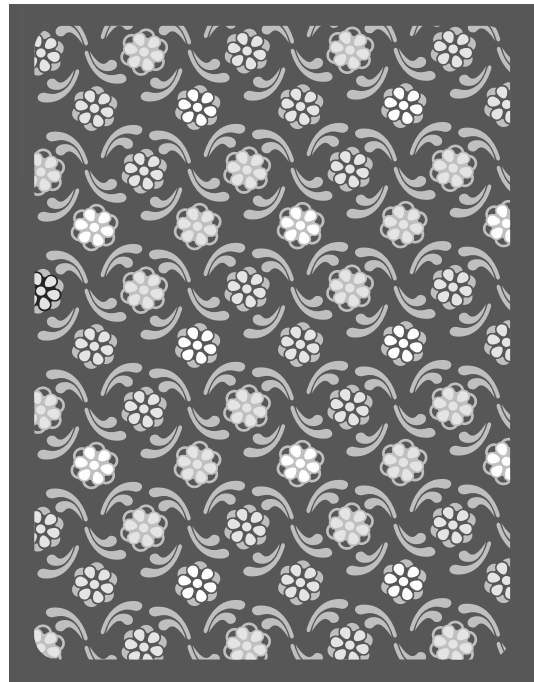
PREGUNTAS

1. ¿Qué significa el palo de mando y el tricornio en esta obra?
2. ¿Qué elementos hablan del status del personaje retratado?
3. Compara esta obra del Duque de Linares con la pintura europea del siglo XV.

RESPUESTAS

1. Palo de mando: Jefe de los ejércitos.
Tricornio: Nobleza.
2. Abrigo azul de terciopelo, zapatos con hebillas, espada, esquila, broccado dorado.
3. El duque de Linares se muestra con el cánon alargado, de frente, con la cortina clásica del arte europeo y la forma como la de Luis XIV.

Vista posterior



Como ya se explicó en la sección destinada al diseño del tablero, con base en los resultados obtenidos tras el pilotaje de todos los componentes de este maratón, se eligieron los diseños finales de las tarjetas. Es de esta manera como en las siguientes páginas se presentan los diseños definitivos de las mismas. En este caso, tanto la imagen como el contenido textual, corresponde a la información real que contendrá cada tarjeta.

DESIGNO FINAL

Para este maratón se realizaron veinticuatro tarjetas. Doce que he llamado tarjetas con preguntas/respuestas, y doce tarjetas con imágenes. Las primeras miden 7x9 cm. y las segundas 9x12 cm. A cada tarjeta de preguntas/respuestas le corresponde una tarjeta con imágenes. La manera de identificar cada uno de los pares de tarjetas es mediante el número ubicado en el ángulo superior derecho de cada una de ellas. En los siguientes párrafos, describiré brevemente las características más importantes de estos componentes del maratón.

En este juego, las denominadas tarjetas preguntas/respuestas son las que regularán el desarrollo de la actividad lúdica. Cada una de ellas posee tres preguntas con sus respectivas respuestas, conformando un total de treinta y nueve participaciones por juego, distribuidas a lo largo de seis temáticas diferentes. Estos temas se señalan en la frase inserta en la parte superior izquierda de cada tarjeta, las cuales son:

Imágenes de Cristo
Iconografía mariana
Retrato de arcángeles
Imágenes de Santos
Hombres excepcionales
Cuadros de castas
Monjas coronadas
Damas de sociedad

Respecto del color, las tarjetas de este juego se distribuyen a lo largo de cuatro tonos distintos: rojo carmín, azul marino, ocre y verde oscuro, cuyo significado se explicará más adelante. Al costado de la frase que indica la temática, un número permite identificar la pareja de esa tarjeta. De esta forma, es posible conocer a qué obra barroca están refiriéndose los cuestionamientos de cada tarjeta pregunta/respuesta. Si se mira a detalle, se observará que dicha flor corresponde a la misma forma que aparece en el tablero. Por lo tanto, es así como se obtiene unidad entre el tablero y estas tarjetas. Además, las líneas que rodean el texto permiten romper un poco con la forma cuadrada de la tarjeta, eliminando visualmente los vértices y convirtiéndolos en trazos curvos que sean más amables al espectador.

Las llamadas tarjetas con imágenes son las que contendrán las doce pinturas que he seleccionado para este juego. En ellas, claramente se aprecia que he repetido el marco y la flor que aparecen en el tablero. Esto con el fin de lograr una unidad completa entre todos los componentes del maratón. Cabe destacar que las obras que fueron colocadas en estas tarjetas no corresponden, en su totalidad, a las que se analizaron en el capítulo tres de esta investigación. Lo anterior se debe a que, por un lado, los cuadros que aparecen en ellas fueron sólo los que mejor se adaptaron al formato de las tarjetas. Es así como, en la medida de lo posible, se intentó respetar el contenido total de las obras, evitando su mutilación total o parcial. Por otro lado, el objetivo del análisis semiótico del pasado capítulo era marcar una pauta de interpretación del lenguaje visual. Por ello, se partió de la idea que con una lectura concienzuda de dichas páginas, los jugadores pueden, por sí mismos, interpretar cualquier obra pictórica.

Finalmente, la textura final elegida fue aquella diseñada tras la interpretación de distintos trazos de la obra de Andrés de Islas. Esta aparecerá en todas las tarjetas y en la parte posterior del tablero. La elección de esta propuesta sobre la primera opción que ya se tenía, resultó de la observación de que la textura seleccionada, debido a las variantes en el uso del color y de las formas, era mucho dinámica. Entonces, si este diseño se requería para un juego, era mejor una serie de trazos que invitaran al movimiento que al letargo.

IMÁGENES DE CRISTO



PREGUNTAS

1. En esta obra, José representó lo terrenal y el niño lo celestial. ¿Cómo podemos deducir esto considerando las características físicas de los personajes?
2. ¿Qué significan los niños alados del fondo y la pelota azul que sostiene Jesucristo?
3. ¿Por qué dentro del cuadro solo el niño observa de frente al espectador?

RESPUESTAS

1. José viste una túnica café que lo vincula con la tierra, mientras que el niño con su aureola y su ropaje transparente refiere a la pureza y lo divino.
2. Niños alados: coros celestiales. Pelota azul: Universo (Cristo como Dios del Universo).
3. Con esta mirada Cristo niño invita al espectador a participar en la gracia divina. Además, es el quien mira vigilante las acciones de los mortales.

HOMBRES EXCEPCIONALES



PREGUNTAS

1. ¿Qué elementos hablan del nivel social del personaje del cuadro? ¿Qué profesión crees que tenía?
2. En la mayoría de los retratos novohispanos aparece una cortina. ¿Cuál crees que es el significado de este objeto?
3. ¿Qué nos quieren decir las imágenes del fondo sobre la enseñanza artística en Nueva España? ¿Para responder a esta pregunta considera el año de realización de la obra: 1798).

RESPUESTAS

1. Baculo, zapatos con hebillas, saco azul aterciopelado, breñches, brocado dorado, peluca empolvada, tricorneo y encajes en las mangas. Por las plumas sobre la mesa sabemos que este hombre se dedicaba a las artes.
2. La cortina alude a un espacio privado. En la historia del arte, las cortinas se relacionaba con escenas privadas que son descubiertas al público.
3. Esta obra retrata la introducción en Nueva España de la Academia. Los personajes en harapos representan las clases nocturnas que los artistas impartían para la gente pobre.

CUADROS DE CASTAS

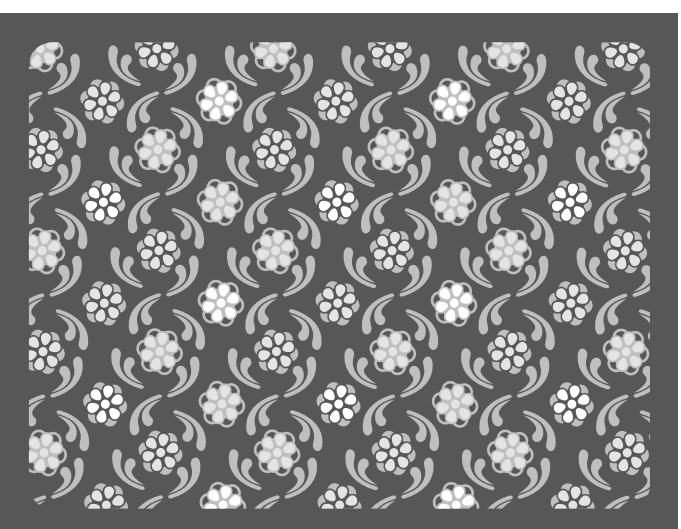
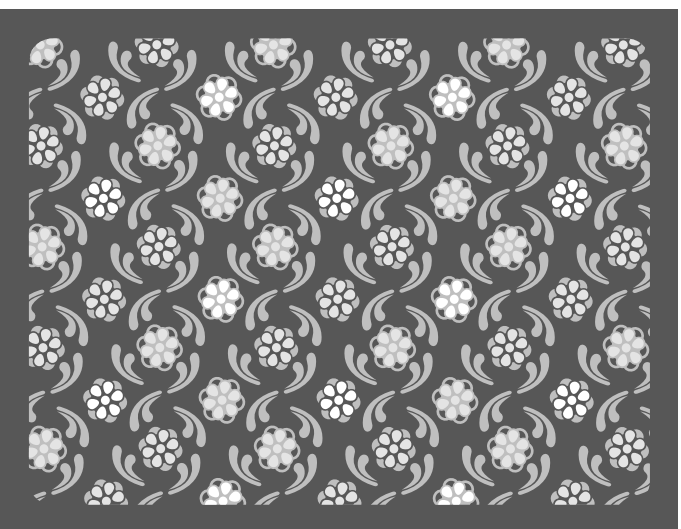
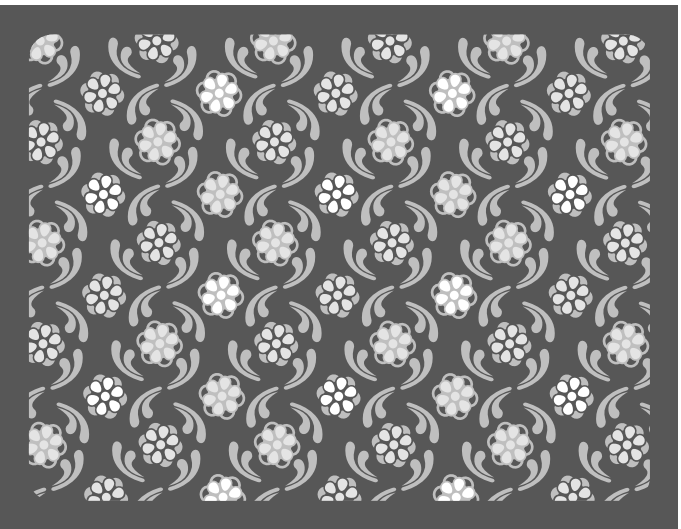


PREGUNTAS

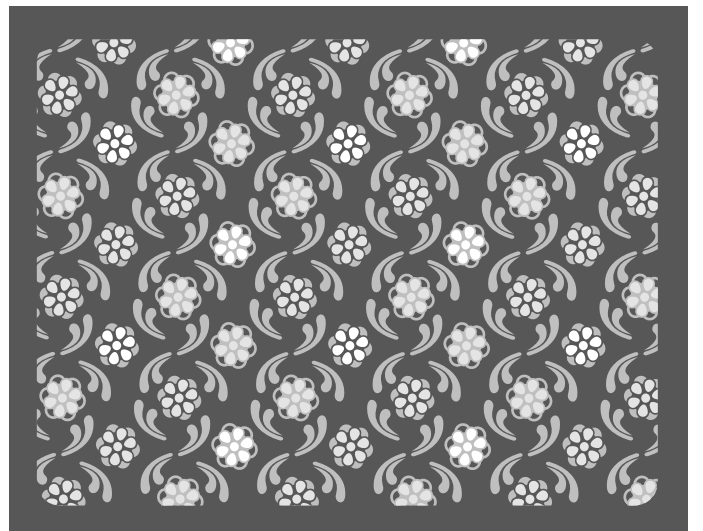
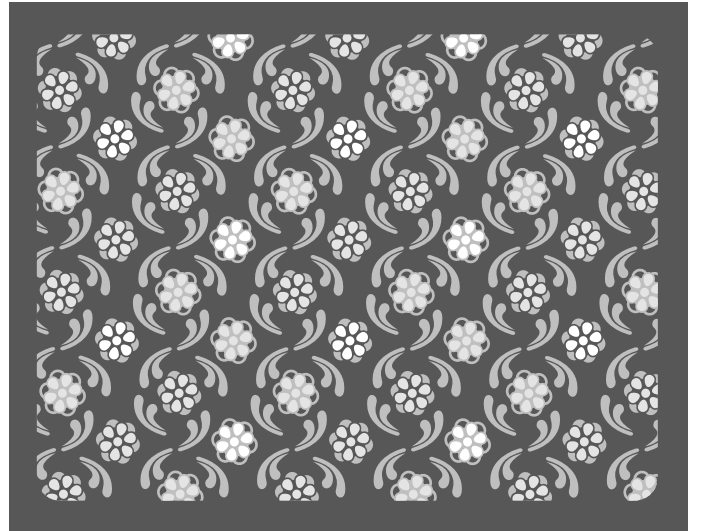
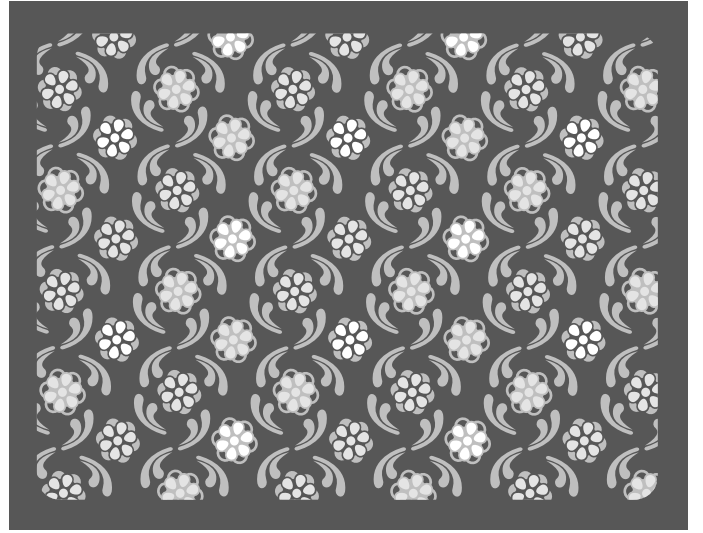
1. ¿Quiénes son los personajes centrales del cuadro? De acuerdo con esto, ¿qué tan acopiados socialmente eran los mulatos en Nueva España?
2. Los cuadros de castas retratan conjuntos familiares, ¿por qué eran importantes estas uniones conyugales?
3. Estas obras brindan información histórica, ¿qué tipo de datos sobre la población de novohispana es posible extraer de ella? (inventariar al menos cinco).

RESPUESTAS

1. Personajes centrales: Niña y hombre español. La mulata aparece anodina, medio en la penumbra. En la colonia, ser mulato era motivo de vergüenza.
2. Los matrimonios eran signo de una sociedad cristiana y, en la Nueva España, todo lo cristiano era civilizado.
3. Modas en el vestir, variedad de frutos y flora, costumbres, productos de intercambio Europa-América-Asia, características climáticas, trabajo de los gremios, arquitectura del lugar, etc.



DUMMIES



ICONOGRAFÍA MARIANA

2

PREGUNTAS

1. Tomando en cuenta el significado adjudicado en el cristianismo al color rojo y azul, explica cómo debía ser el comportamiento de la mujer novohispana.
2. ¿Qué simboliza el arco de flores que enmarca la figura de la Virgen con el niño?
3. En este cuadro, la Virgen del Refugio mira de frente al espectador, ¿qué crees que esto sugiere?

RESPUESTAS

1. Rojo: sufrimiento, sangre. Azul: pureza. La mujer debía ser, entonces, una mezcla entre sufrimiento constante, aun a costa suya, y pureza ejemplar.
2. En el cristianismo, las flores significan pureza. Además, éstas se relacionan con el paraíso.
3. Cuando en una obra un personaje mira de frente al espectador, es porque lo está invitando a ser parte de la acción del cuadro. En este caso, le ofrece la gracia celestial.

CUADROS DE CASTAS

6

PREGUNTAS

1. En la obra aparecen una serie de elementos que refieren a la herencia española en América. Menciona al menos cinco de ellos.
2. Los cuadros de castas intentaban difundir la idea de una sociedad "civilizada". En el caso de la mujer, ¿qué elementos hablan de esta civilidad?
3. ¿Qué significan las frutas y las telas en el cuadro?

RESPUESTAS

1. Tricornio, traje de terciopelo, holanes y encajes en los puños de la camisa, uso de seda, peluca empolvada, collares de perlas, bordados de oro, etc.
2. La mujer, a pesar de su tono ríspido, ostenta un collar, aretes de perlas, holanes y encajes (objetos investidos en América), así como un sofisticado reboso. Además, es católica, pues está casada.
3. Frutas: Abundancia. América era prolífica en frutos exóticos como la piña, telas: Esta familia vivía de la venta de telas, eran comerciantes.

CUADROS DE CASTAS

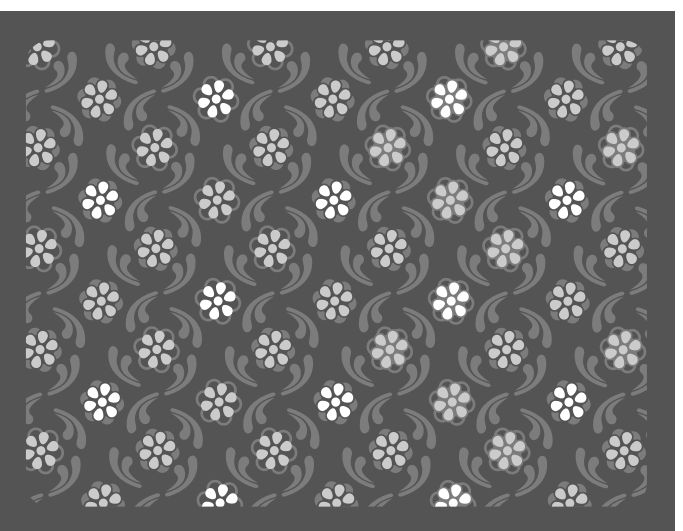
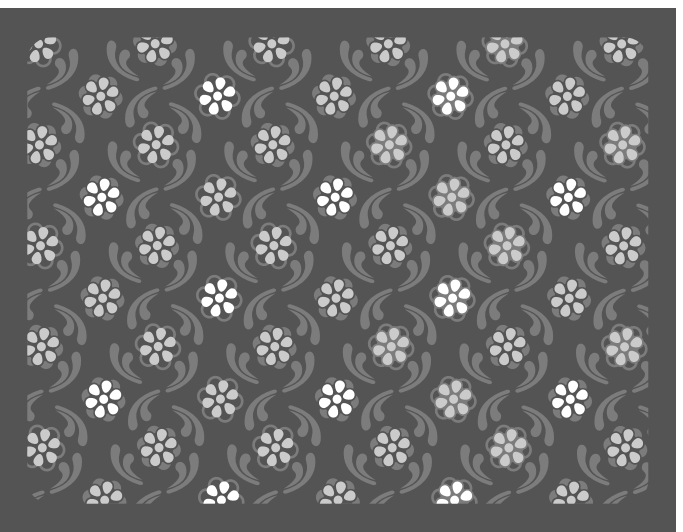
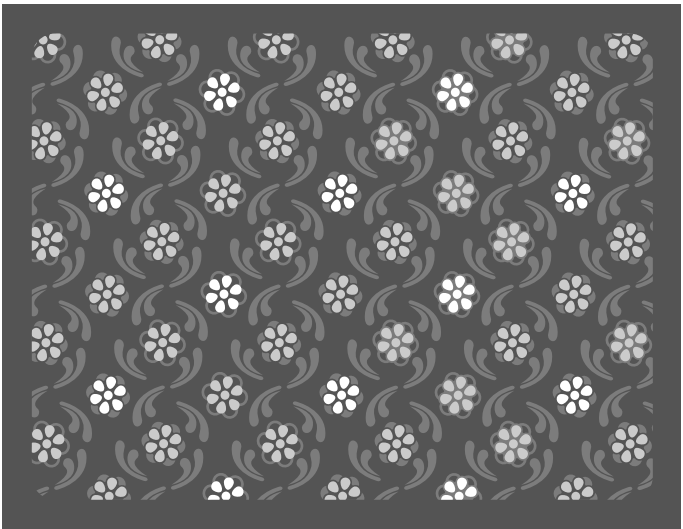
10

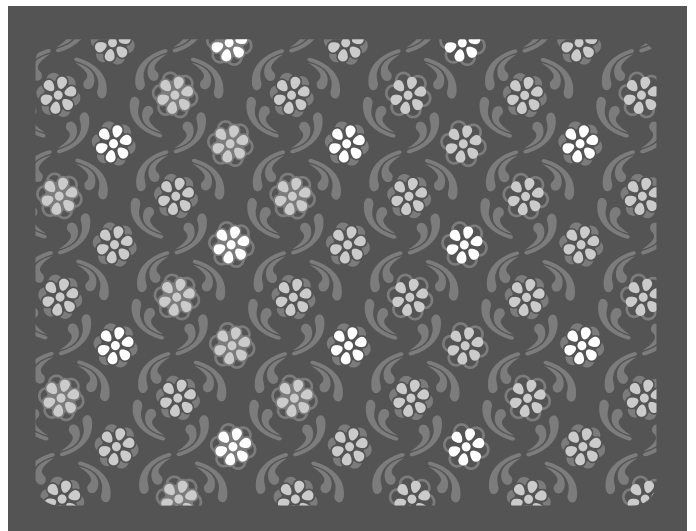
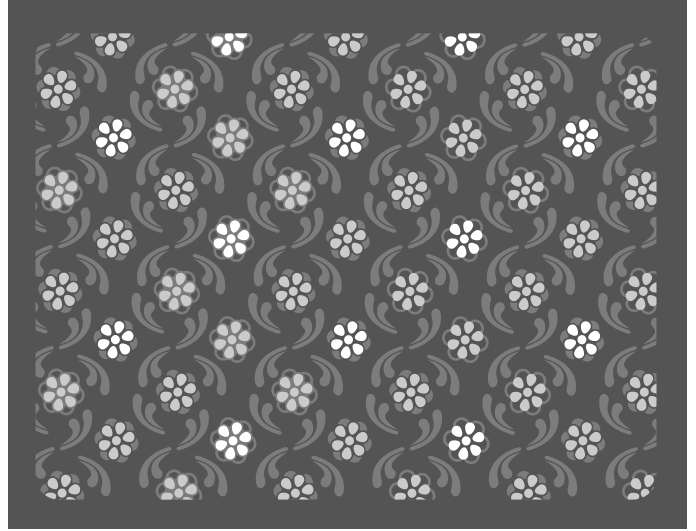
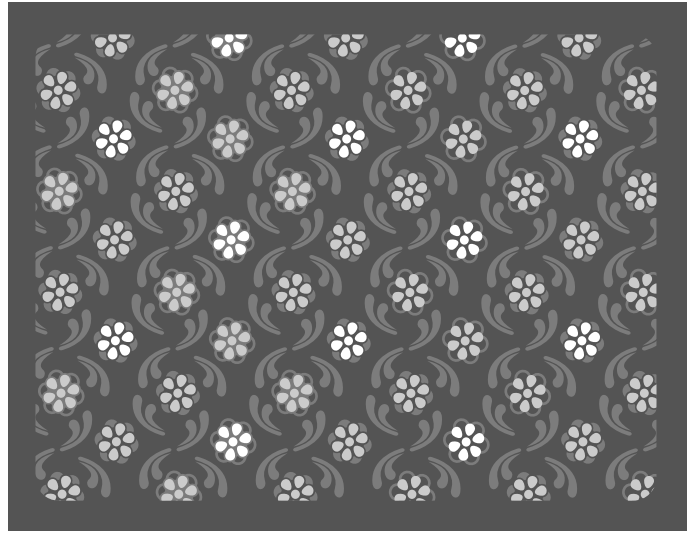
PREGUNTAS

1. En esta imagen se muestra un matrimonio de *español* y una *torra crida*, de donde surge un *tenne en el bris*, ¿por qué se le llamaba así?
2. En los cuadros de castas, la vestimenta retrataba el *status* de los personajes. Describe cómo es el atuendo de esta familia.
3. ¿Qué fruta porta el niño de la parte inferior del cuadro? ¿Qué nos dice éste de América?

RESPUESTAS

1. Este nombre era una forma de rechazo o burla ante el retorcido que significaba esta unión en el proceso de limpieza racial que intentaba mostrarse en los cuadros de castas.
2. En general poseen ropas sencillas aunque españoles. A pesar de los bordados, no hay abundancia de encajes ni de joyas (elementos de distinción), indudablemente, este conjunto era de un nivel social bajo.
3. La fruta es un maney, la cual, al igual que la piña, es considerado un fruto exótico. Por ello, éste señalaba la abundancia natural de tierras americanas.





RETRATOS DE ARCÁNGELES



PREGUNTAS

1. En esta obra, San Rafael representa a la iglesia. Por sus características físicas, ¿qué le quería decir esta imagen a la población?
2. Habla del significado de las turbulencias nubes del fondo y contrastalo con el apacible rostro del arcángel San Rafael.
3. ¿Qué sentimientos expresa la figura completa del arcángel San Rafael? (mencionar al menos tres).

RESPUESTAS

1. San Rafael posee con un cuerpo fuerte y pesado. Entonces, la iglesia era una institución fuerte, poderosa, incuestionable e inamovible.
2. Las nubes simbolizan peligro, tentación. Ante ellas, San Rafael está imperturbable, carente de temor.
3. Pasividad, tranquilidad, seriedad, fortaleza, amor, protección.

MONJAS CORONADAS



PREGUNTAS

1. Explica qué significaba el adorno floral sobre la cabeza de esta monja coronada.
2. Describe brevemente las características de los colores en el cuadro. De acuerdo con ellos, ¿cómo era la vida de la sociedad novohispana?
3. ¿Qué simbolizan los objetos que sostiene esta mujer en sus manos (derecha: representación de Cristo niño, izquierda: ramo de flores).

RESPUESTAS

1. Las flores refieren al paraíso y a la pureza. Entonces, estas mujeres, mediante su ejemplar comportamiento, eran reinas del paraíso.
2. En general, los colores de esta obra son oscuros, con predominio del negro. De ello se infiere que la sociedad novohispana era conservadora, religiosa y temerosa (un error con tintes medievalista).
3. Ni, derecha: El Cristo recuerda que ellas eran esposas de Cristo; por lo tanto, unidas por lazo divino a él. M. izquierda: El ramo simboliza pureza y vida espiritual.

ICONOGRAFÍA MARIANA

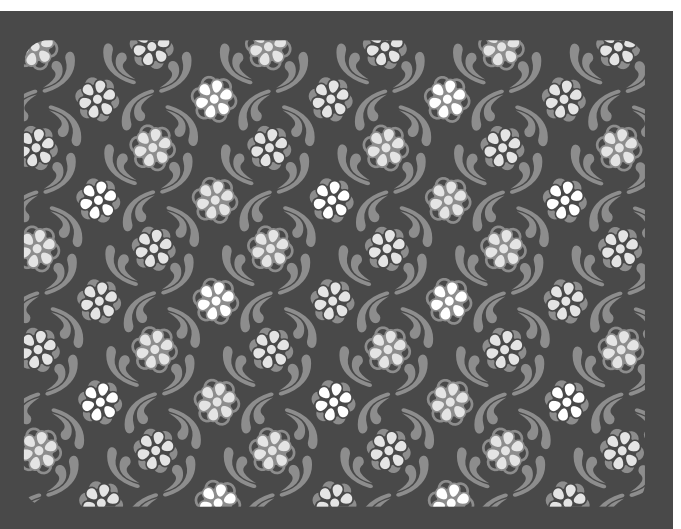
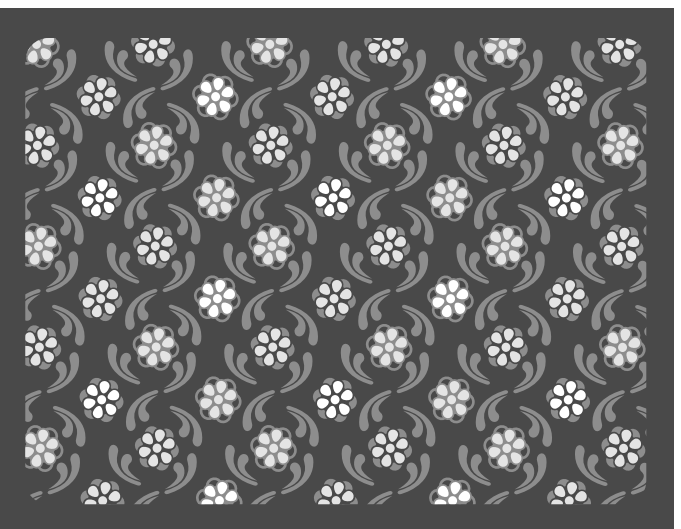
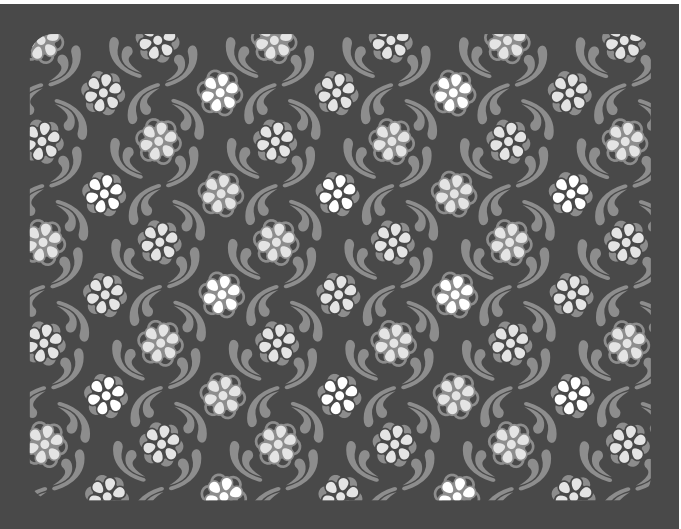


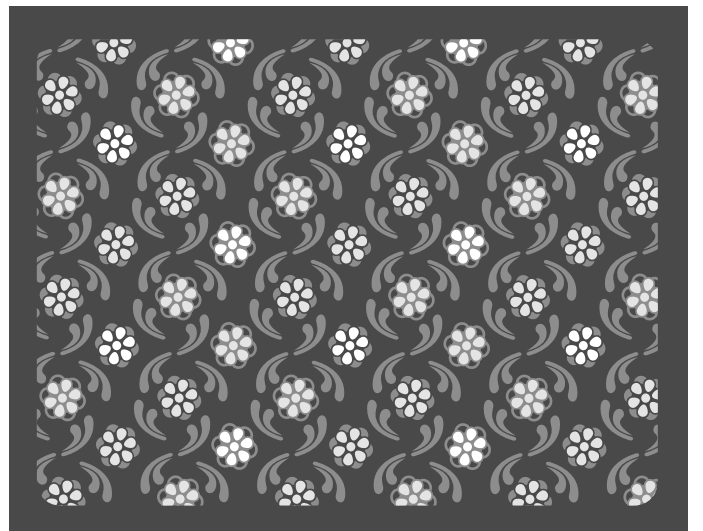
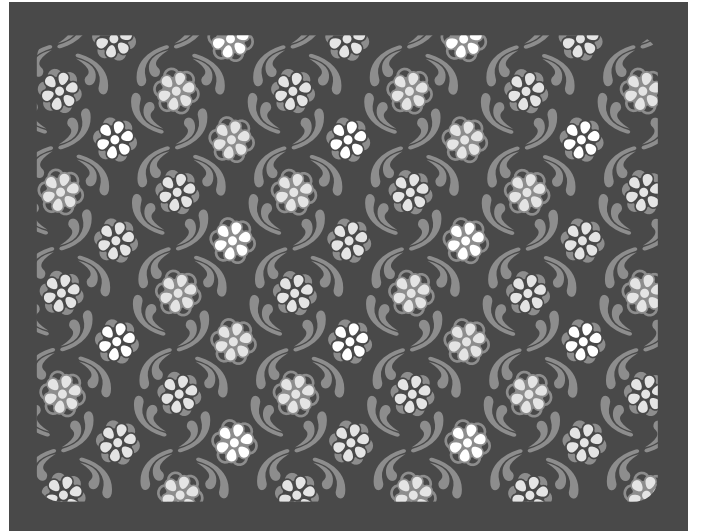
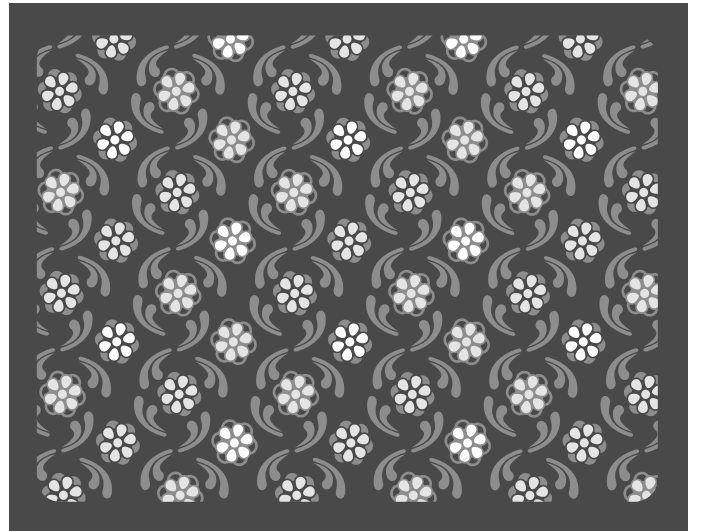
PREGUNTAS

1. En esta pieza, los conceptos del bien y el mal se expresan mediante las características físicas de los personajes. Explica cómo se logra esto.
2. Comúnmente, qué significado tienen el cetro y la palma. Relacionalo con la temática del cuadro.
3. Explica brevemente cuál es la temática de la obra. ¿qué le quería decir a la población?

RESPUESTAS

1. El bien: se representa con personajes bien iluminados y coloreados en tonalidades claras. El mal: se ilustra con individuos oscuros o en la oscuridad.
2. Cetro: autoridad, Palma: victoria. El poder, derivado de un medio divino, siempre vencerá al mal.
3. Esta obra muestra la victoria del bien contra el mal. Por ello, habla que portarse de acuerdo a las normas de la iglesia y las "puenas" costumbres, pues, a final de cuentas, el bien siempre vence al mal.





IMÁGENES DE SANTOS



PREGUNTAS

1. Esta obra presenta una clara composición triangular. ¿Qué significado tiene este arreglo?
2. En la pintura hay un personaje que mira directamente al espectador; identifícalo y menciona cuál es su significado.
3. Considerando los rasgos físicos de los retratados, ¿esta obra intentaba imitar físicamente a la población de Nueva España? ¿Sí o no? Argumentalo.

RESPUESTAS

1. El triángulo refiere a la Trinidad. Además, esta figura simboliza ascensión espiritual.
2. Quien mira al espectador es una mujer en el ángulo superior izquierdo del cuadro. Esta invita al espectador a ser partícipe de la acción del cuadro.
3. Los personajes de esta pintura poseen rasgos caucásicos, por lo que esta obra buscaba establecer patrones de belleza, más que identificarse con la población de América.

DAMAS DE SOCIEDAD



PREGUNTAS

1. El retrato de esta mujer fue hecha durante la dinastía de los borbones. ¿Cómo sabemos esto?
2. ¿Qué significan las joyas que luce esta mujer y las flores que la rodean?
3. ¿Cuál era el objetivo del retrato novohispano: dejar evidencia de los rasgos físicos del retratado, o mostrar su nivel social? Explica (toma en cuenta la función de los cuadros de corte español).

RESPUESTAS

1. La vestimenta de esta dama tiene marcados tintes franceses como: peluca empolvada, tocado tricolor sobre su cabeza, así como la continua repetición de azul, blanco y rojo (propios de la bandera francesa).
2. Joyas: Indican el nivel social de la persona. Flores: significan pureza y refinamiento.
3. Muchos de estas obras eran hechas cuando el retratado ya había muerto; por ello, su objetivo era destacar la importancia social de los retratados.

RETRATOS DE ARCÁNGELES

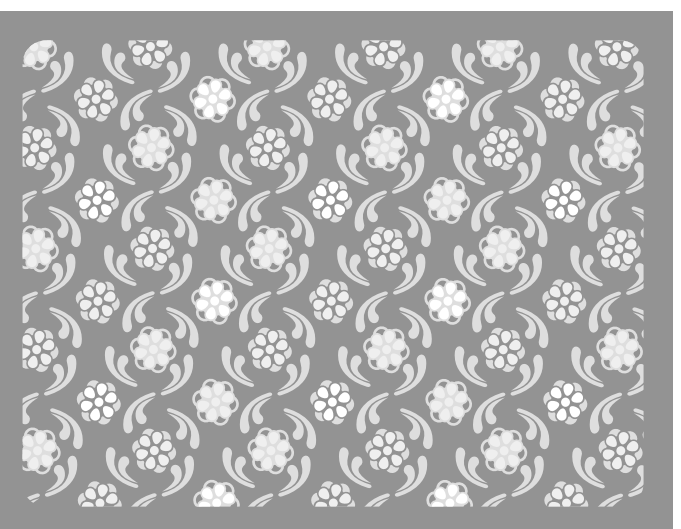
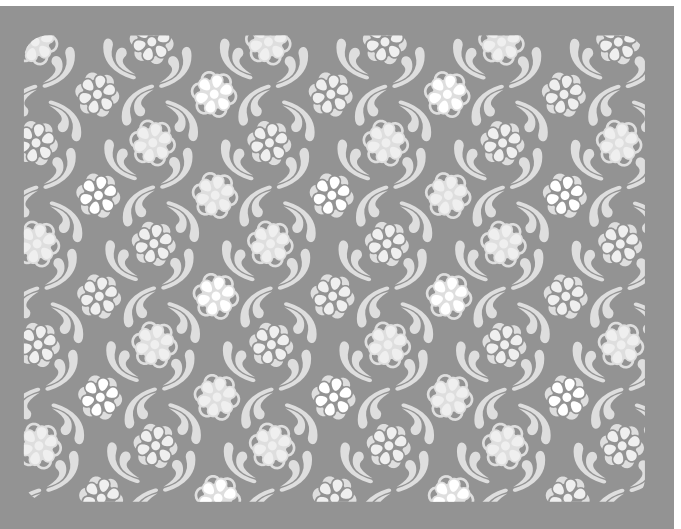
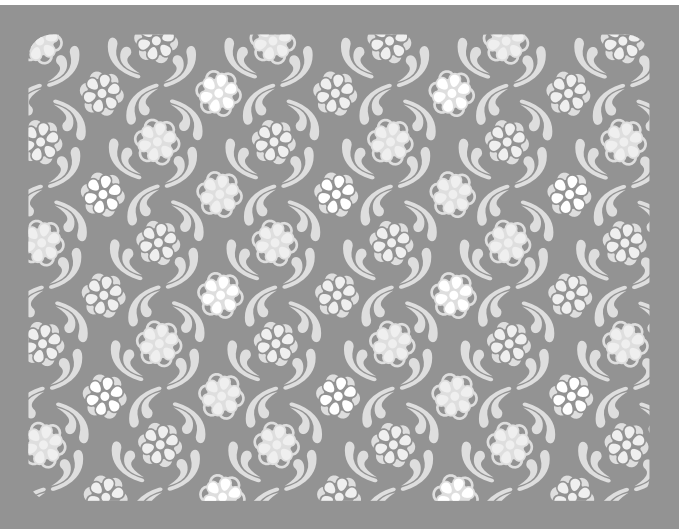


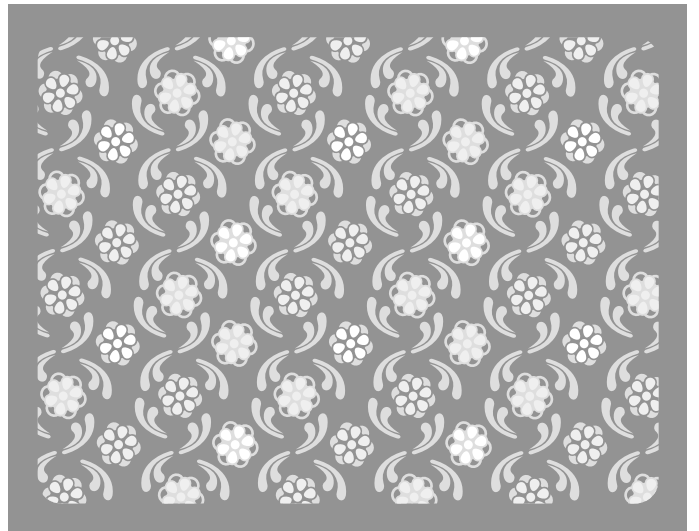
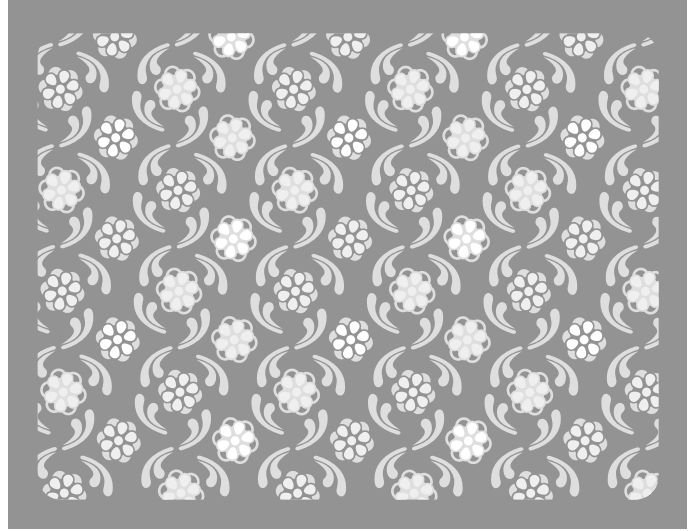
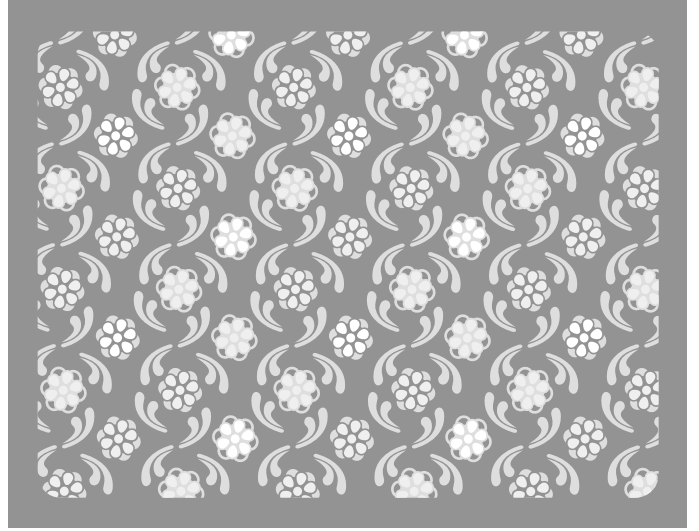
PREGUNTAS

1. Además de su función evangelizadora, el arte novohispano difundía ciertos patrones de belleza, ¿qué características del cuadro hablan de dicho modelo?
2. Al arcángel San Miguel se le conoce como guerrero de Cristo, ¿qué elementos sugieren esta característica?
3. Tomando como referencia esta obra, explica cómo era usado el color en la pintura novohispana.

RESPUESTAS

1. En general los personajes del cuadro poseen rasgos caucásicos como: piel blanca, boca pequeña, y labios delgados, nariz mediterránea, manos largas y delicadas y cabello aligado. Era el patrón occidental de belleza.
2. Atuendo de guerrero romano (peto, zapatos y casco) y el cetro en su mano izquierda.
3. Los colores más comunes eran: rojo, azul, dorado y ocre. Regularmente, éstos se acompañaban de gran cantidad de negro, generando composiciones oscuras y con grandes contrastes de luz y sombra.





IMÁGENES DE CRISTO

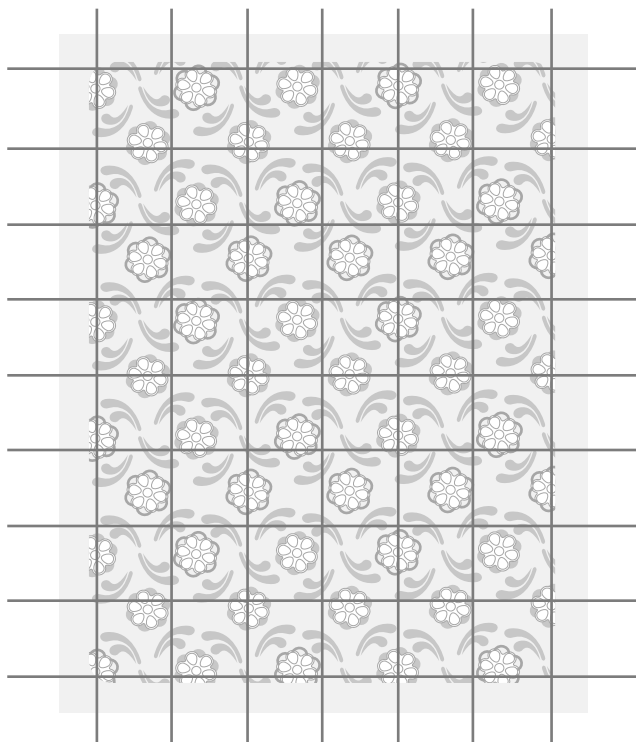


PREGUNTAS

1. En esta obra, José representa lo terrenal y el niño lo celestial, ¿cómo podemos reducir esto considerando las características físicas de los personajes?
2. ¿Qué significan los niños alados de fondo y la pelota azul que sostiene Jesucristo?
3. ¿Por qué dentro del cuadro sólo el niño observa de frente al espectador?

RESPUESTAS

1. José viste una túnica café que lo vincula con la tierra, mientras que el niño con su aureola y su ropaje transparente refiere a la pureza y lo divino.
2. Niños alados: coros celestiales. Pelota azul: Universo (Cristo como dios del Universo).
3. Con esta mirada Cristo niño invita al espectador a participar en la gracia divina. Además, es el quien mira vigilante las acciones de los mortales.





JUSTIFICACIÓN DEL USO DEL COLOR



Como ya se mencionó reiteradamente, el color de todas las tarjetas giran en torno a cuatro tonos distintos: rojo carmín, azul marino, ocre y verde oscuro. Cada uno de estos colores poseen dos variantes hacia tonalidades más claras. De esta forma, se obtuvieron un total de doce colores diferentes, mismos que aparecen en distintas proporciones a lo largo del diseño de cada tarjeta.

La primera causa que motivo la elección de cuatro tonos, es debido a que se observó que la pintura barroca repetía constantemente estos colores en todas sus obras. Es decir, el uso de estos cuatro colores no era exclusivo de un autor, sino que era característico de la pintura barroca. Por esta razón, se eligieron estos tonos para que el espectador recordara, al menos inconscientemente, cómo era la paleta de color de los artistas barrocos.

Por otro lado, si nos remitimos a la tabla del capítulo uno sobre la Psicología del color,¹⁵ podemos apreciar que estos tonos, además, expresan ciertos sentimientos propios de la sociedad novohispana. El rojo, se asocia con la sangre, la pasión y el sufrimiento, características que experimentaba la población novohispana sin importar su status social, económico o intelectual. El azul se relaciona con la espiritualidad, eje de todo el devenir novohispano. Tradicional y ancestralmente, el amarillo se ha referido a la divinidad. Finalmente, el verde connota esperanza, sentimiento gracias al cual la Nueva España aguardaba la salvación celestial.

¹⁵ Ver infra. Cap. 1 sección: 1.5.2.5.3. *Psicología del color*.

4.4.2.4.4. JUSTIFICACIÓN DE LA TIPOGRAFÍA

Dos fueron las fuentes empleadas en el diseño de estas tarjetas: Book Antiqua y Franklin Gothic Book. La primera de ellas se empleo solamente en los títulos de las tarjetas. Con ello, se mantuvo la lógica que se ha seguido a lo largo de todo el diseño de este juego didáctico, así como del diseño editorial de esta investigación, según la cual, todos los titulares poseen tipografía Book Antiqua. La fuente Franklin Gothic Book, usada en las preguntas y respuestas de cada tarjeta, fue escogida por ser un tipo de letra que presenta buena legibilidad aun en puntajes bajos. A causa del extenso contenido de los cuestionamientos y las soluciones a éstos, era necesario emplear un tamaño de letra que no excediera los seis puntos. De este modo, la fuente Franklin Gothic Book era la tipografía que mejor se ajustaba a los requerimientos del diseño de las tarjetas.

CONCLUSIÓN

A pesar de la cantidad de colegios y centros especializados en estudios sobre la Nueva España, no podemos negar que para la mayoría de los mexicanos hablar de este periodo histórico resulta aburrido e intrascendente. Para mí, sin embargo, desde el inicio de esta investigación la temática novohispana me pareció sumamente apasionante, pues estaba convencida de que muchos de los rasgos que nos identifican actualmente como mexicanos se formaron en este período. De hecho, uno de los objetivos principales de esta investigación radicaba en que, al final de la misma, se lograra entender las causas de muchos de los problemas que aquejan a la sociedad mexicana del siglo XXI. Para ello, había tomado como válida la creencia popular de que podemos comprender nuestro presente, a través del conocimiento profundo de nuestro pasado. Además, creía que si lograba interpretar correctamente los mensajes insertos en el lenguaje visual de esta época, era posible definir claramente cómo era la identidad de la sociedad novohispana, identidad que, en cierta medida, aún nos caracterizaba.

En este intento por comprender qué es la identidad nacional, en el capítulo dos me dediqué a analizar las implicaciones de este concepto en la sociedad novohispana. Sin embargo, conforme avanzaba en el desarrollo de este tema, más me daba cuenta de lo difícil que resultaba dicha tarea. Uno de los aspectos que percibí desde el inicio de este capítulo, fue que el significado de las palabras cambia con el tiempo. Entonces, seguramente lo que yo entendía por identidad nacional, no era lo que los individuos de la Nueva España comprendían. Tras consultar varias fuentes sobre el tema, advertí que las implicaciones de este vocablo en nuestra sociedad, corresponde a un pensamiento que poco se relacionaba con lo que estas palabras denotaban para mi objeto de estudio.

Una de las etapas más complejas en el desarrollo de esta tesis fue determinar qué elementos le daban identidad a un pueblo. Como no lograba ver a la sociedad mexicana en perspectiva, empecé a hacer un esfuerzo mental por reconocer aquellos rasgos que creía caracterizaban a naciones como Alemania, Francia, Inglaterra, España y los Estados Unidos, países cuya cultura me resultaba más o menos familiar. Finalmente, hallé en el

lenguaje, el entorno geográfico, la religión y la población, los elementos que formaban a un pueblo y lo distinguían de los demás. Sin embargo, cuando analicé estas características desde el contexto de la Nueva España, descubrí que la sociedad de este período era un sujeto social muy complejo, pues era sumamente heterogéneo. El virreinato novohispano no sólo eran los criollos, los indígenas o las castas por separado, sino que era una mezcla de todos estos grupos en donde, además, cada uno percibía y vivía el lenguaje, el entorno geográfico y la religión de manera diferente.

Con todo este cúmulo de reflexiones sobre lo que verdaderamente significaba la sociedad virreinal inicié el tercer capítulo. Para este momento, me había dado cuenta de que el lenguaje visual por sí solo no podía mostrarme cómo era la identidad de la sociedad novohispana. A pesar de las limitantes, también me percaté de que mediante el contenido visual de la pintura barroca, era posible identificar ciertos rasgos característicos, no precisamente de la identidad nacional (si es este último vocablo realmente existía en dicha época), sino más bien de la cosmovisión de esta población. Por ello, dicha cosmovisión fue lo que busqué en el análisis semiótico.

Quando comencé el tercer capítulo había entendido que la frase identidad nacional requería un análisis multifactorial, en donde debían ser tomados en cuenta aspectos geográficos, políticos, sociales, económicos, lingüísticos, históricos, entre otros tantos. Advertí que lo que mostraban estas pinturas era tan sólo una pequeña porción de un todo. Dichas obras, por su origen y circunstancias en las que fueron creadas, presentan el discurso oficial de las clases en el poder. Ellas exhiben un patrón ideal, mas no precisamente real, de la sociedad novohispana a ojos de los criollos. Estos cuadros señalan cómo debía ser esta sociedad; por esta razón, difunden una serie de patrones estéticos, sociales, religiosos y culturales para los naturales de América. Su discurso muestra una sociedad idealizada, que poco nos dice de cómo eran los demás sectores sociales que no aparecen representados en ella. Por todo esto, considero que el lenguaje visual no fue un factor decisivo en la formación de la identidad novohispana, contribuyó a esta configuración, pero su eficacia estuvo unida a otras causas que la complementaron. A pesar de esto, no hay que desdeñar su aportación, pues hay que tomar en cuenta que sin la comunicación visual la evangelización, proceso fundamental para esta sociedad, no hubiera alcanzado el impacto que logró entre la población nativa de América.

Con base en todo lo expresado hasta este momento, puedo afirmar que con la realización de esta investigación consolidé y enriquecí mis conocimientos tanto de Diseño Gráfico como de Historia del Arte (asignatura cuyo contenido tuvo un papel fundamental en la argumentación de este trabajo). A nivel de Historia del Arte, aprendí que la decodificación y creación de una imagen siempre responde a un contexto específico. No obstante, a diferencia de como lo apreciaba al inicio de esta tesis, me di cuenta de que la interpretación de los mensajes visuales está ligada a una serie de elementos que por mucho, superan sólo el aspecto formal. Además, con esta investi-

gación entendí claramente por qué el Diseño Gráfico es multidisciplinario e interdisciplinario, pues para la creación de mensajes visuales eficaces, es necesario valerse de diversas áreas de estudio. Al mismo tiempo, también me di cuenta que dicha multidisciplinariedad e interdisciplinariedad, permite a los diseñadores insertarse en cualquier área del saber, pues el lenguaje visual es casi un elemento indisoluble del ser humano.

En lo que respecta a las metodologías del Diseño Gráfico, esta investigación me permitió comprender y sobretodo, hacer consciente, la importancia del uso de éstas para el desarrollo de cualquier comunicación gráfica. Aunque ciertamente en la práctica profesional las metodologías se emplean de manera mecánica, su uso nos permite trabajar de manera clara y ordenada. De esta forma, nos es posible ahorrar tiempo y dinero, así como generar comunicaciones más asertivas. Además, las metodologías aquí empleadas me permitieron darme cuenta que todo método debe pasar por un proceso de crítica, pues éste debe adaptarse a las características del producto de Diseño a generar, y no el producto de Diseño al método.

Finalmente, en lo que corresponde a las características gráficas del maratón, esta tesis pretende concientizar al lector sobre el hecho de que el lenguaje visual, y por extensión el Diseño Gráfico, son algo más que colores, formas y texturas. Esta investigación invita al lector y al usuario del maratón a pensar y analizar, a no dar nada por sentado, pues trata de rescatar la crítica como actividad fundamental para la creación de conocimiento. Mediante esta postura, también pretendo incitar a mis compañeros a extender el contenido de esta investigación. A nivel de diseño, todavía hay mucho trabajo por hacer, pues toda propuesta gráfica es siempre perfectible. En lo que toca a la temática de esta tesis, falta por estudiar cómo eran las imágenes a través de las cuales se expresaban las clases marginadas de esta sociedad novohispana, qué papel tuvieron los ritos y las herencias prehispánicas en la configuración de la imagen gráfica, cómo las medidas oficiales, en forma de leyes, tratados, etc., permitieron o impidieron la expresión de estos sectores oprimidos, qué importancia tuvo la imprenta u otras formas de reproducción de la imagen en la difusión de los discursos visuales. Estos son sólo algunos temas en los cuales todavía hay mucha investigación por hacer, y en cuyo desarrollo pueden colaborar no sólo diseñadores, sino además sociólogos, historiadores, politólogos, químicos, psicólogos, lingüísticas, economistas, entre otros profesionales, enriqueciendo el contenido de este trabajo, cuyo aportación intenta ser la punta de lanza de una investigación más extensa.

BIBLIOGRAFÍA

- ACASO, María, *El lenguaje visual*, España, Paídos, 2006.
- ALBA PASTOR, María, *Crisis y recomposición social. Nueva España en el tránsito del siglo XVI al XVII*, México, FCE, 1999.
- BARTHES, Roland, *La semiología*, Buenos Aires, Tiempos contemporáneos, 1976.
- BAUMAN, Zygmunt, *Identity*, Estados Unidos, Polity Press, 2004.
- BERNAL, Ignacio et. al., *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000.
- BONFIL BATALLA, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, DeBolsillo, 2005.
- CALERO PÉREZ, Mario, *Educación jugando*, México, Alfaguara, 2003.
- DE LA TORRE y RIZO, Guillermo, *El lenguaje de los símbolos gráficos. Introducción a la comunicación visual*, México, Noriega y editores, 1992.
- DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, GG Diseño, 1985.
- DUVERGER, Christian, *La conversión de los indios de Nueva España*, México, FCE, 1987.
- ECO, Umberto, *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, Barcelona, Bompiani, 1999.
- ELKONIN B., Daniil, *Psicología del juego*, España, Aprendizaje Visor, 1978.
- FERNÁNDEZ FÉLIX, Miguel, *Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, México, INAH, 2003.
- FRASCARA, Jorge, *Diseño gráfico para la gente. Comunicación de masas y cambio social*, Argentina, Ediciones Infinito, 1997.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, GG Fotografía, 1974.
- GIEDION, Sigfried, *El presente eterno. Los comienzos del arte*, España, Alianza Editorial, 1985.
- GILLAM SCOTT, Robert, *Fundamentos del diseño*, Argentina, Víctor Leru, 1974.
- GUIRAUD, Pierre, *La semiología*, México, Siglo XXI editores, 1972.
- IRVING, Leonard, *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

- KATZEW, Iliona, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, México, CONACULTA, 2004.
- LEONARD A., Irving, *La época barroca en el México colonial*, México, FCE, 1974.
- LIZARAZO, Diego coord., *Sociedades icónicas*, México, Siglo XXI Editores, 2007.
- LOPE BLANCH, Juan M., *Estudios sobre el español de México*, México, UNAM. Centro de Lingüística Hispánica, 1972.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Diccionario de términos artísticos*, Barcelona, Ediciones Destino Thames and Hudson, 1997.
- MAQUÍVAR, María del Consuelo coord., *El arte en los tiempos de Juan Correa*, México, INAH, 1994.
- MAZA DE LA, Francisco, *El guadalupanismo mexicano*, México, FCE, 1953.
- MOOR, Paul, *El juego en la educación*, Barcelona, Herder, 1987.
- MORENO DE ALBA, José G., *La lengua española en México*, México, FCE. Lengua y estudios literarios, 2003.
- MORGAN, David, *Visual Piety*, Estados Unidos, University of California Press, 1998.
- MÜELLER-BROCKMANN, Josef, *Historia de la comunicación visual*, Barcelona, GG Diseño, 2001.
- MUNARI, Bruno, *Diseño y comunicación visual*, Barcelona, GG Diseño, 1973.
- NÉRICI G., Imídeo, *Hacia una didáctica general dinámica*, Argentina, Editorial Kapelusz, 1969.
- NEWARK, Quentin, *¿Qué es el Diseño Gráfico? Manual de diseño*, Barcelona, GG Diseño, 2002.
- PALÉS CASTRO, Marisol, *Nuevo Espasa Ilustrado*, s.l., ESPASA, 2005.
- PAWLIK, Johannes, *Teoría del color*, España, Paidós, 1996.
- PRETTE, María Karla y GIORGIS DE, Alfonso, *Leer el arte*, Madrid, SUSAETA, s.f.
- RANGEL SALAZAR, Javier, *Introducción a la composición formal*, México, Trillas, 1998.
- RISHEL, Joseph y STRATTON-PUITT, Suzanne, *The arts in Latin America 1492-1820*. Estados Unidos, Philadelphia Museum of Art, 2006.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, Madrid, Museo de América, 1999.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio coord., *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo II. La ciudad barroca, México, FCE, 2005.
- RUNES D., Dagobert, *Diccionario de filosofía*, México, Tratados y manuales grijalbo, 1969.
- S.a., *Larousse de Poche 2002*, Francia, Larousse, 2001.
- SAPIR, Edward, *El lenguaje*, México, Breviarios del FCE, 1921.
- SATUÉ, Enric, *El diseño gráfico. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Alianza Editorial, España, 1995.
- SAUSSURE DE, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Argentina, Editorial Losada, 2003.

STEIN, Jess, *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, Nueva York, Gramercy Books, 1996.

SOANES, Catherine y HAWKER, Sara, *Compact Oxford English Dictionary*, Gran Bretaña, Oxford University Press, Tercera edición, 2005.

TORRE DE LA VILLAR, Ernesto, *En torno del guadalupanismo*. México, Porrúa, 1985.

VASCONCELOS, José, *La raza cósmica*, México, Porrúa, 1948.

WILKINSON H., Richard, *Symbol & Magic in Egyptian art*, Londres, Thames and Hudson, 1994.

WONG, Wucios, *Fundamentos del diseño*, Barcelona, GG Diseño, 1995.

WONG, Wucios, *Principios del diseño en color. Diseñar con colores electrónicos*, Barcelona, GG Diseño, 1999.

ÍNDICE DE IMÁGENES DEL CAPÍTULO 2

- ^{1.} *La infanta María Antonieta Fernanda*, Jacopo Amigoni (1680-1752), óleo/tela, 103 x 84 cm., c. 1750, Museo Nacional del Padro, Madrid.
- ^{2.} *Doña María de la Luz Padilla y Cervantes*, Miguel Cabrera (1695-1768), óleo/tela, 109.4 x 84 cm., c. 1755-60, Museo de Arte de Brookling, Nueva York.
- ^{3.} *Dalmática*, autor desconocido, bordado de seda e hilos de oro, 150 x 101 cm., 1625- 1627?, Museo Nacional del Virreinato, CONACULTA.
- ^{4.} *Cáliz*, autor desconocido, plata, dorado, forjado, repujado y grabado, altura 27.5 cm., diámetro de la base 16 cm., grabado en la parte interna de la base: *Diciembre 8 del año 1675*, Museo Victoria and Aberlt, Hildburg Bequest.
- ^{5.} *Capa pluvial*, autor desconocido, bordado de seda e hilos de oro, 108 x 82 cm., siglo XVIII, Convento Máximo de la Merced, Quito, Ecuador.
- ^{6.} *Casulla*, autor desconocido, bordado de seda e hilos de oro, 115 x 76 cm., c. 1750, Museo Nacional del Virreinato, CONACULTA.
- ^{7.} *De español e india, produce mestizo*, atribuido a Juan Rodríguez Juárez, óleo/tela, 104 x 147 cm., c. 1715, colección particular.
- ^{8.} *De mulato y mestiza, produce mulato es torna atrás*, atribuido a Juan Rodríguez Juárez, óleo/tela, 102.9 x 144.1, c. 1715, colección particular.
- ^{9.} *La virgen de la Inmaculada concepción*, Alonso López de Herrera (c. 1580-1675), óleo/placa de cobre, 52.7 x 38.7 cm., 1640, Sociedad Hispánica de América, Nueva York.
- ^{10.} *Niño don José Manuel de Cervantes y Velasco*, autor desconocido, óleo/tela, 1805.
- ^{11.} *San Miguel Arcángel*, Cristobal de Villalpando, (c. 1649-1714), óleo/tela, 186 x 107 cm., c. 1680, Museo de arte Wadsworth Atheneum, Hartford, Conneticut. Fondo de la colección Ella Gallup Summer y Mary Catlin Summer.
- ^{12.} *Cristo de Ixmiquilpan*, José de Ibarra, (1685-1756), óleo/tela, 299.9 x 142.9 cm., 1731, Museo de Arte de Denver. Colección de Jan y Frederick R. Mayer.
- ^{13.} *Virgen*, José Joaquín Magón, óleo/madera, 44.5 x 32.5 cm., c. 1760.
- ^{14.} *Sor María Ergracia Josefa del Santísimo Rosario*, autor desconocido, óleo/tela, 135.5 x 95 cm., s. XIX.