



5

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**"Empleo del método Iconográfico e Iconológico de Erwin Panofsky
en la obra de "La corte celestial" de Dulce María Núñez
y "La corte" de Andrea Mantegna".**

Tesis
que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.

Presenta
Hannah Virginia Bermúdez Groves

Director de Tesis: Lic. Roberto Caamaño Martínez

México, D. F., 2002.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: HANNAH VIRGINIA
BERMUDEZ GROVES

FECHA: 5/11/2002

FIRMA: [Handwritten Signature]

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

DEDICATORIA

A Dios, a mi familia, a Gerardo, a mis amigos, maestros
compañeros de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y
a todos aquellos que se interesan por las Artes Plásticas.

AGRADECIMIENTOS

A Dios por sus infinitas manifestaciones de amor.

A mis papás, a mi abuelito a mi hermano Hiram y su familia por su amor y apoyo incondicional.

A Roberto Caamaño Martínez por compartir conmigo su amplio conocimiento, su valioso tiempo y por confiar en mí.

A Salvador Herrera por su apreciable disposición y excelente enseñanza.

A Salvador Medrano C. por la revisión y corrección de estilo así como por el interés y las finas atenciones recibidas tanto de él como de su familia.

A mi amiga Georgina Silva por su tiempo y su gran apoyo en el diseño y presentación de la tesis.

A mis sinodales: Roberto Caamaño Martínez, Francisco Quesada, Salvador Herrera, Gerardo Medrano M. y Juan Martín Vázquez por su participación.

A Margarita Sevilla y a mis tíos Rubén Carbajal y Victoriano Báez-Camargo por sus amenas pláticas sobre México.

A mi primo Juan Manuel Jáquez y a mis tíos: Victoriano Báez-Camargo y Virginia Bermúdez de Báez-Camargo por su ánimo y cariño.

A mis amigos y a quienes oraron por mí por respaldarme en la realización de esta tesis.

ÍNDICE

Prefacio
Introducción

Capítulo 1

Método Iconográfico-Iconológico de Erwin Panofsky

- 1.1 Historia de los términos Iconografía e Iconología
- 1.2 Reseña biográfica de Erwin Panofsky
- 1.3 Método Iconográfico - Iconológico
 - 1.3.1 Contenidos temáticos primarios o naturales
 - 1.3.1.1 Pre - iconográfico
 - 1.3.1.2 Historia del *estilo*
 - 1.3.2 Contenido secundario o convencional
 - 1.3.2.1 Análisis Iconográfico
 - 1.3.2.2 Historia de los *tipos*
 - 1.3.3 Significación intrínseca o contenido
 - 1.3.3.1 Interpretación Iconológica
 - 1.3.3.2 Historia de los *sintomas culturales*
 - 1.3.4 Historia de la tradición
- 1.4 Mapa conceptual del método Iconográfico - Iconológico
- 1.5 Breve reflexión final sobre el método de Erwin Panofsky

Capítulo 2

Interpretación Iconográfica e Iconológica en "La corte celestial" de Dulce María Núñez y "La corte" de Andrea Mantegna

- 2.1 Descripción Pre-iconográfica de "La corte celestial"
 - 2.1.1 Lo fáctico y lo expresivo en "La corte celestial"
 - 2.1.2 Historia del *estilo*
- 2.2 Análisis Iconográfico
 - 2.2.1 Identificación de los personajes en "La corte celestial"
 - 2.2.2 Imágenes extraídas por Dulce María Núñez
 - 2.2.3 Nociones básicas del color
 - 2.2.3.1 La técnica y el color en "La corte celestial"
 - 2.2.4 Nociones básicas de la composición
 - 2.2.4.1 La composición en la obra de Dulce María Núñez
 - 2.2.5 Historia de los *tipos*
- 2.3 Interpretación Iconológica
 - 2.3.1 Marco histórico - México moderno

- 2.3.2 Historia de los *síntomas culturales*
- 2.3.3 Historia de la tradición
- 2.4 Descripción Pre-iconográfica de "La corte"
- 2.4.1 Lo fáctico y lo expresivo en "La corte"
- 2.4.2 Historia del *estilo*
- 2.5 Análisis Iconográfico
- 2.5.1 Identificación de los personajes en "La corte"
- 2.5.2 Iconografía posterior a "La corte" de Mantegna
- 2.5.3 Nociones básicas del color y la técnica
- 2.5.3.1 El color en "La corte"
- 2.5.4 Nociones básicas de la composición
- 2.5.4.1 La composición en la obra de Andrea Mantegna
- 2.5.5 Historia de los *tipos*
- 2.6 Interpretación Iconológica
- 2.6.1 Marco histórico del quattrocento italiano
- 2.6.2 La corte en Mantua
- 2.6.3 Andrea Mantegna
- 2.6.4 "Cámara picta - depincta"
- 2.6.5 "Fortuna crítica" de "La corte" de Andrea Mantegna
- 2.6.6 Historia de los *síntomas culturales* en "La corte"
- 2.6.7 Historia de la tradición

Conclusiones

Bibliografía

Hemerografía, Páginas Electrónicas y Video

PREFACIO

Desde el inicio de mis estudios profesionales me percaté de mi imposibilidad para leer y comprender las obras de arte lo cuál me dejó sumamente preocupada, sin embargo, confiaba en que más adelante se me brindarían los elementos para poder entender las obras. Lamentablemente siguieron transcurriendo los semestres y con ello aumentaba mi inquietud. Cada vez más me alarmaba el hecho de estar frente a una serie de obras en una exposición u observando obras en libros o catálogos y querer comprenderlas y no poderlo hacer, o mejor dicho, darme cuenta de que la lectura que yo realizaba era superficial o completamente carente de fundamentos objetivos. Así que en mi mente se arremolinaban las siguientes preguntas: ¿por qué no puedo entender las obras cuando las observo? ¿Cuál es el discurso que plantean éstas si es que tienen uno? ¿Cómo descifrar el discurso de una obra sin que mi enfoque personal y subjetivo sea el factor que lo determine? En pocas palabras, ¿cómo leer o interpretar el sentido de una obra de arte sin que uno lo falsee?

En mis reflexiones intuía que existía una manera de leer la obra y ésta no era precisamente la lectura a primera vista que yo llevaba a cabo.

No fue sino hasta el séptimo semestre de la carrera que en la materia de Seminario de Arte Contemporáneo, el maestro Renato Esquivel nos condujo por primera vez ante la presencia de un método interpretativo: el método Iconográfico e Iconológico del historiador Erwin Panofsky. En ese primer acercamiento realicé un estudio de una pintura, sin embargo, por la premura de su realización aunada a mi poca experiencia interpretando obras resultó un estudio no muy profundo.

Estos antecedentes me motivaron para iniciar de manera más seria un proceso de investigación que dio origen a esta tesis y que tiene como objetivo acercarse al fenómeno de la interpretación de las obras más allá de lo intuitivo. Esto quiere decir que uno no puede interpretar (en sentido estricto) una obra de arte, en el caso particular de esta tesis: una pintura, si uno no tiene un marco teórico metodológico para hacerlo.

Mi primera intención fue que mi proyecto de tesis intentara abarcar o en el mejor de los casos proponer un método totalizador que pudiera ser sumamente útil para la interpretación, lectura y comprensión de las pinturas. Cuando digo que quería plantear un método totalizador, me refiero a que deseaba articular un método que abarcara tanto la complejidad

temática como la complejidad formal. Entonces me propuse analizar la metodología Iconográfica e Iconológica, la "Fortuna Crítica", la metodología semiótica y sociológica, así como estructurar una metodología que contemplase lo formal en las obras de arte. Empecé la investigación y me di cuenta después de ocho meses de haber empezado, de lo desmesurada y ambiciosa que era ésta titánica investigación que me había propuesto. Caí en cuenta de que cada una de las disciplinas que pretendía analizar requerían de un estudio mucho más profundo y que no iba a poder involucrarme lo suficiente para lograr mi propuesta por varios motivos, todos los cuales me conducían al factor tiempo. Dentro de estos motivos puedo mencionar el hecho de que el "simple" estudio de tan sólo una de las metodologías implicaría casi toda una vida de investigación, qué decir de pretender profundizar en todas y sobretodo de querer condensarlas en una sola estructura en la cual no se contradijeran y que así formaran un sólo cuerpo teórico coherente para poder leer las obras de arte en toda su complejidad.

Es claro que la desproporción del proyecto inicial rebasaba por mucho el grado de dificultad y el tiempo de realización de una tesis de licenciatura, ésta corresponde más bien a una extensa investigación para un equipo interdisciplinar.

Por último el motivo más poderoso para la delimitación de esta tesis a una de las metodologías que inicialmente tenía contempladas, es que bajo mi formación como artista visual, mi propósito final es la producción o creación plástica.

Tomar la resolución de acotar el campo de investigación no fue nada sencillo, sin embargo, la asesoría de mi director de tesis resultó muy adecuada haciéndome ver la sensatez de dicha decisión.

De los múltiples caminos que podía tomar la investigación decidí optar por el método interpretativo Iconográfico e Iconológico de Erwin Panofsky ya que era el que se introducía de manera más directa en la disciplina artística. De tal modo que este método resultaba ser el más práctico para analizar, leer y comprender una obra de arte.

El paso posterior, una vez elegido el método, sería escoger la obra a analizar. Junto con mi director decidí que fuese una pintura de un artista mexicano contemporáneo principalmente por la cercanía espacio-temporal que implica unas condiciones sociales y culturales muy parecidas a las mías. Otro incentivo para determinar dicha elección fue observar la limitada bibliografía de estudios serios sobre el arte mexicano contemporáneo.

Así fue como me encontré el libro de Nueva Plástica Mexicana y en él hallé una variada selección de obras de artistas mexicanos que comprendían los años noventas junto con una recopilación de ensayos de varios autores.

Es indispensable aclarar que la elección de la obra "La corte celestial" de Dulce María Núñez no tuvo nada que ver con una cuestión de gusto (ni mucho menos de género), sino más bien con el hecho de que esta obra - en mi entendimiento y juicio a priori - era la única pintura dentro de esta selección observada que contenía suficientes elementos - pictóricos y plásticos - que podrían adaptarse al método o viceversa que el método se acomodara a la obra.

INTRODUCCIÓN

Una vez realizada la exposición de motivos personales en el prefacio, expondré aquí a manera de resumen el contenido de la tesis.

Como ya había mencionado esta investigación es una aplicación del método Iconográfico e Iconológico de Erwin Panofsky para el estudio y análisis de una obra de un(a) artista mexicano(a) actual.

Las partes que componen el cuerpo de esta tesis son dos capítulos y las conclusiones.

El primer capítulo comienza con la exposición de los orígenes históricos y etimológicos de los términos *Iconografía* e *Iconología*, a partir de los cuales se explican bastantes elementos para la comprensión del método. Posteriormente, se trata el marco histórico bajo el cual se encuentra inmerso Erwin Panofsky, así podemos visualizar las influencias y deudas de su pensamiento con otros autores.

Una vez explicados estos aspectos generales que atañen al método Iconográfico e Iconológico se explican detalladamente cada uno de los pasos que lo integran.

La estructura teórica que siguen éstos pasos parten de lo general a lo particular, es decir, que parten de una lectura libre y espontánea (que es la que tendría incluso el espectador menos experimentado) y nos conducen hasta una lectura sumamente compleja en la cual se engloba y relaciona la obra con las condiciones históricas de su entorno. El primer paso del método corresponde al primer estadio (que Panofsky llama -pre-iconográfico) en él se trata del simple reconocimiento inmediato y espontáneo de los objetos, personas y acciones que ellos realizan. Sería el significado que daríamos a las obras en un primer acercamiento y careciendo de todo conocimiento específico de éstas. El siguiente paso conlleva dejar atrás este primer acercamiento intuitivo y personal para cotejarla y así confirmar o descartar con bases objetivas que por lo general implican consultar a las fuentes tanto literarias como visuales. Es decir, que en el segundo paso (iconográfico) se confronta la lectura subjetiva pre-iconográfica con los elementos que la sustentan o refuten llegando así a una clara identificación del tema de la obra. Finalmente, el tercer paso del método (iconológico) nos permite llegar a la contextualización de la obra con sus condiciones históricas y la cosmovisión de una cultura, en pocas palabras, muestra cómo una obra plasma y simboliza toda una concepción del mundo en una determinada época.

El segundo capítulo se divide en dos partes: en la primera, se hace un análisis interpretativo de la obra "La corte celestial" de la pintora mexicana contemporánea Dulce María Núñez, y en la segunda, se estudia la obra "La corte" del pintor del Renacimiento italiano, Andrea Mantegna por el hecho de que, Dulce María Núñez "cita" en su cuadro un fresco de este autor. Otra razón para que éstas dos obras tan distantes geográfica y temporalmente se relacionen es que en ambas se emplea el método desarrollado en el primer capítulo.

Es necesario advertir que para complementar el estudio de ambas obras siguiendo el método Iconográfico e Iconológico de Erwin Panofsky incorporé además los análisis formales: la estructura compositiva y la composición cromática que son cuestiones que en sentido estricto Panofsky no aborda pero que, dado mi interés y siendo mi formación de artista visual, me avoqué a examinar.

Dicho lo anterior y para completar el análisis de las obras en la investigación se integraron seis obras de Dulce María Núñez y cinco de Andrea Mantegna. Ésto para así dar una mejor idea de la composición que estos artistas utilizaron para realizar sus pinturas.

Por último en las conclusiones se afianzaron como es lógico, algunas ideas estudiadas y expresadas en el cuerpo de la tesis pero también se incluyeron otras completamente inéditas que son el resultado de la investigación.

CAPÍTULO 1

MÉTODO ICONOGRÁFICO-ICONOLÓGICO DE ERWIN PANOFSKY

1. 1 HISTORIA DE LOS TÉRMINOS ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA

Las palabras iconografía e iconología han ido evolucionando a lo largo de la historia, sin embargo, ambos términos tienen la misma raíz etimológica de origen griego: εἰκών que significa imagen o retrato.

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española el significado de la palabra iconografía es: <<descripción de imágenes>> del latín eikón: <<imagen>> como ya había mencionado y gráphein: <<describir>> (cfr. CASTIÑERAS GONZÁLEZ, Marco Antonio: *Introducción al método iconográfico*, p. 19). Por otra parte la palabra iconología, además del griego εἰκών (imagen) deriva de la raíz λέγω (decir). Sin embargo, no en todas las épocas su significado ha estado claramente diferenciado. Por ello es que el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define iconología como la "representación de las virtudes, vicios u otras cosas morales o naturales, con la figura o apariencia de personas" (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, p. 730).

El término "iconología aparece por primera vez en nuestra cultura en 1593 como cultismo griego italianizado para definir el libro del caballero perugino Cesare Ripa (*Iconología*) Roma 1593, que es un tratado y descripción de las alegorías, útil para todo estudioso y artista (ESTEBAN LORENTE, J. F.: *Tratado de Iconografía*, p. 4) de la época. Casi inmediatamente a la publicación del libro de Césare Ripa éste fue muy bien recibido, aunque sólo por una minoría de intelectuales italianos. Posteriormente al ser traducido del latín creció el número de personas que tendrían acceso a él y al darse a conocer el libro empezó una oleada de interesados por el tema.

Sin embargo, a finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX tanto el libro de Ripa como el término iconología cayeron en desuso, hasta que en 1927 el iconógrafo religioso Emile Mâle lo redescubre; y tanto el libro de Cesare Ripa como el término iconología, llegan a tener la misma importancia que tuvieron en el siglo XVIII, aunque "utilizado por otro público, el investigador en Historia del Arte. Tanto éxito tendrá la iconología, que en 1939 Erwind (sic.) Panofsky usará el término para designar el estudio culturalista de la obra de arte, diferenciándolo de la iconografía, para quien el vocablo sólo revestía una acepción etimológica" (ESTEBAN LORENTE, J. F.: *op. cit.*, p. 4, 5).

De tal forma que para Panofsky la terminación "grafía" tiene que ver con el aspecto meramente descriptivo de la imagen, en tanto que la iconología es una cuestión mucho más vasta ya que ésta se preocupa por "el significado último de la obra de arte: filosófico, histórico, social, etc." (ESTEBAN LORENTE, J. F.: *Tratado de Iconografía*, p. 5).

"La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma" (PANOFSKY, Erwin: *El significado de las artes visuales*, p. 45). "El sufijo <<grafía>> deriva del verbo griego *graphein* - escribir - ; implica un método puramente descriptivo, y a menudo incluso estadístico. En consecuencia, la iconografía constituye una descripción y clasificación de las imágenes" (PANOFSKY, Erwin: *op. cit.*, p. 50).

"Iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto a algo distinto de su forma. Intentemos, pues, definir el contenido temático o significado por una parte y forma por la otra" (PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, p. 13).

"La iconología es para Panofsky <<una iconografía interpretativa ágil>> que sustrae de su aislamiento y la asocia con otras metodologías complementarias: histórica, psicológica, hermenéutica. Puesto que la iconología es una metodología que resulta de la síntesis no del análisis" (BOZAL, Valeriano: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, v. II, p. 250).

"El sufijo <<logía>> (derivado de *logos*, que significa <<pensamiento>> o <<razón>>) denota algo interpretativo" (PANOFSKY, Erwin: *El significado de las artes visuales*, p. 51).

1.2 RESEÑA BIOGRÁFICA DE ERWIN PANOFSKY

Algunos datos elementales de la vida de Erwin Panofsky son: su nacimiento el 30 de marzo de 1892 en la ciudad de Hannover, el haber realizado sus estudios en Berlín graduándose como Doctor en Friburgo en 1914. La relevancia de estos estudios fue determinante en su formación debido a que su pensamiento está inmerso en gran medida dentro del pensamiento alemán, el cual a su vez resultará fundamental para la reformulación de las concepciones de los estudios sobre el arte y asentará las bases de las modernas tradiciones de las ciencias humanas. Esta formación en Alemania influye de igual forma para que una gran parte de sus estudios los realice sobre obras de arte y autores del norte de Europa, por ejemplo, su tesis doctoral que versa sobre la vida y obra de Alberto Durer.

El ambiente filosófico-cultural en el cual se desarrolla Panofsky está muy influenciado por el neokantismo que tenía como uno de sus máximos exponentes a Ernst Cassirer, quien es considerado como "uno de los mayores filósofos europeos, que será un punto de referencia ideal tanto para el desarrollo de la iconografía misma (con Panofsky), como de la estética simbólica... Cassirer, por otra parte, dará impulso teórico a otras ramas de las ciencias humanas como la antropología cultural, los *cultural studies* y los análisis de historia de las ideas" (CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte*, p. 25). Sin embargo, su mayor influencia se debe al importante pensador Aby Warburg quien "es considerado hoy como uno de los padres de la historia del arte como disciplina autónoma, y en el interior de ésta última como el promotor... de [la] iconología" (CALABRESE, Omar: *op. cit.*, p. 37). Aunque Panofsky es considerado como aquel que sistematiza y da forma a la iconología creando un método interpretativo propiamente, una de las ideas fundamentales de la iconología corresponde a Warburg: el entendimiento de la <<historia de las imágenes>>, como historia de las ideas." En este sentido, y en oposición al formalismo contemporáneo, Warburg centra su atención en el <<significado>> de las imágenes, a partir de cuyo análisis se debiera llegar a una interpretación de la forma artística" (CALABRESE, Omar: *ídem*, p. 26). De igual forma Panofsky recibió en mayor o menor grado, la influencia de muchos teóricos que fungieron como caldo de cultivo para sus ideas, entre los cuales podemos mencionar a: los historiadores formalistas como Wölfflin, Alois Riegl y Dvorak; el pensamiento del filósofo Immanuel Kant que había influido sobre Cassirer así como Fritz Saxl con quien colaboró en varios estudios.

Es precisamente por este conjunto de circunstancias que es sumamente difícil (o aventurado) definir con exactitud la paternidad o atribución de una idea o teoría, a cualquiera de estos personajes, sin embargo, sí podemos constatar que una de las aportaciones existentes en el método Iconográfico e Iconológico de Erwin Panofsky frente a la anterior manera de entender la historia del arte, es la interdisciplinariedad. Panofsky concebía la historia del arte "en su más alto sentido... [en] una abierta y generosa relación con la historia íntegra, con la teoría y la estética, con la filosofía y la cultura toda" (PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, p. XII). Para Panofsky, la interdisciplina es una posible solución al problema de la concepción de la historia del arte de su época, la cual se consideraba como un conocimiento aislado e independiente.

Es así que Panofsky no únicamente restringe sus estudios sobre historia del arte a esta disciplina, sino que revisa y recopila entre otras fuentes como la literatura, la arqueología, las ilustraciones, etcétera. Recurre a las más diversas disciplinas a fin de hallar la información necesaria para conocer, a través de la obra cuáles fueron las causas socio-culturales que la suscitaron y en medida de lo posible, determinar que efectos produce. Para todo ello el método de Erwin Panofsky requiere asir el significado último de la obra de arte entendiendo las formas como "<<formas simbólicas>>", es decir, dotadas de un significado articulado en diferentes niveles y útil para la interpretación tanto del sujeto como del contenido de la obra, así como de sus relaciones con toda una cultura" (CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte*, p. 38). De tal manera que su concepción de la historia del arte retoma una característica básica de la estructura de pensamiento de los formalistas: la forma como un elemento esencial en el estudio de un objeto artístico y que puede rastrearse diacrónicamente a lo largo de la historia; sin embargo, él se preocupa más por los significados, ya que como había mencionado para Panofsky las formas son "formas simbólicas".

1.3 MÉTODO ICONOGRÁFICO - ICONOLÓGICO

El método Iconográfico e Iconológico según Panofsky es aquel que se centra en alcanzar el contenido temático o significado de la obra como algo distinto de su forma. En su método Panofsky separa la obra de arte en contenido y forma, porque como mencioné en el capítulo anterior, el quería deslindarse de la escuela formalista de gran auge en su época, sin embargo, cuando vemos la puesta en práctica del método se observa que esta división se hace sumamente relativa y en realidad no es tan tangible.

De hecho el método de Panofsky se apoya en las formas pero la deuda teórica con Cassirer y con Warburg lo llevan a considerar a las formas como "<<simbólicas>>", es decir, dotadas de un significado articulado en diferentes niveles y útil para la interpretación tanto del sujeto [creador] como del contenido de la obra, así como de sus relaciones con toda una cultura" (CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte*, p. 38).

Este método "tiene una extensión muy amplia, pues va desde la identificación del tema hasta una lectura de la obra que la liga a la complejidad de la cultura y de las actitudes mentales de la época en la cual ha sido elaborada" (CALABRESE, Omar: *op. cit.*, p. 36). Como ya había mencionado parte de lo general hacia lo particular a lo largo de tres pasos subsecuentes en los cuales aborda distintos niveles de significación: la primera significación es aquella que uno realiza de manera inmediata y espontánea, careciendo prácticamente de todo conocimiento particular sobre la obra. Obviamente esta primera lectura es sumamente superficial. El segundo nivel de significación pretende alcanzar la identificación correcta del tema o motivo de la obra, ello implica la comprobación o refutación de aquello que suponíamos en la primera lectura a través de confrontar tales datos con las fuentes literarias y visuales. El tercer nivel de significación es el más profundo y sin embargo, no deja de apoyarse en el anterior, de hecho consiste en tomar el significado hallado en este segundo nivel de significación para finalmente contextualizarlo en las condiciones de su época.

PRIMER NIVEL DE SIGNIFICACIÓN

1.3.1 CONTENIDOS TEMÁTICOS PRIMARIOS O NATURALES

Este primer nivel de significación es básico, elemental y pseudo-formal. Lo que Panofsky denomina como significación primaria o natural es aquella que se da en ese primer acercamiento que el espectador tiene frente a la obra artística y que corresponde a la espontánea e inmediata identificación de las formas en base a su experiencia práctica. A estas formas Panofsky las llama "formas puras", que en un primer momento las define como aquellas, "configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra" (PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, p. 15) que casi simultáneamente reconocemos como representaciones de "objetos naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc." (PANOFSKY, Erwin: *op. cit.*, p. 15). La relación que tienen estos objetos naturales entre sí Panofsky lo nombra como "hechos" que no son más que aquello que hacen o realizan dichos "objetos" naturales. Es así que "el mundo de las formas puras, reconocidas así como portadoras de significados primarios o naturales, puede ser llamado el mundo de los motivos artísticos. Una enumeración de éstos motivos sería una descripción pre-iconográfica de la obra de arte" (PANOFSKY, Erwin: *ibídem*). En resumidas cuentas, lo expresivo es como su nombre lo indica el reconocimiento de las expresiones, los gestos, las actitudes de los "objetos" que realizan una acción.

La significación primaria o natural se subdivide en dos: "lo fáctico" que es precisamente la identificación de los objetos y los hechos; y "lo expresivo" que corresponde a la manera en la que se realizan estos hechos. De tal forma que no basta con identificar por ejemplo a un personaje masculino que cae sino que además es necesario observar cómo cae para descubrir si cae por decir algo, herido, atropellado, o ebrio.

1.3.1.1 PRE-ICONOGRÁFICO

Al contenido temático natural o primario entendido como objeto de interpretación le corresponde el acto interpretativo que Panofsky denomina pre-iconográfico que en sentido estricto no es todavía una interpretación sino, como bien apunta, es una mera descripción de los motivos de la obra. Para realizar esta descripción no se necesita mayor bagaje cultural que aquella que brinda la experiencia práctica o el mero conocimiento empírico ofrecido en la vida cotidiana; por ello, la descripción pre-iconográfica pudiera parecer abierta a la lectura subjetiva del espectador, sin embargo, no deja de ser sumamente objetiva puesto que el espectador debe mantenerse en todo momento apegado a la identificación de lo que se encuentra dentro de la obra.

1.3.1.2 HISTORIA DEL ESTILO

Para evitar una equívoca identificación de algún objeto o acción, Panofsky agrega un principio correctivo que llama "historia del estilo" el cual nos permite observar y poner a estos *objetos* y *acciones* previamente identificados en relación a ciertas convenciones o condiciones histórico-artísticas para con ello, corroborar dicha identificación. Este principio correctivo es una suerte de punto intermedio entre el nivel pre-iconográfico y el iconográfico.

SEGUNDO NIVEL DE SIGNIFICACIÓN

1.3.2 CONTENIDO SECUNDARIO O CONVENCIONAL

Una vez que identificamos los motivos en los que reconocemos al hecho y la acción, pasaremos al segundo nivel de significación que es el contenido secundario o convencional el cual consiste en determinar el tema o concepto de la obra. Esto se alcanza al definir si el conjunto de los motivos observados en el pre-iconográfico conforman una *alegoría**, una *imagen*** o una *historia*. Las "imágenes" según Panofsky son: "los motivos, reconocidos así, como portadores de un significado secundario o convencional y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos llamaron <<invenzioni>>; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos historias y alegorías" (PANOFSKY, Erwin: *op. cit.*, p. 16). Es así que los motivos del nivel pre-iconográfico se convierten en el tema o concepto de la obra dentro del contenido secundario o convencional.

1.3.2.1 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El análisis iconográfico consiste en interpretar de un modo más serio o profundo una imagen, una historia o una alegoría y se apoya en el conocimiento de las fuentes literarias y visuales: se establece una relación entre los textos y las imágenes por medio de temas y/o conceptos. Es claro que tanto un texto literario pudo haber sido creado o enriquecido a partir de una imagen como a la inversa es decir, que se creara una obra plástica a partir de la obra literaria. Sobre decir que para realizar un correcto análisis iconográfico es indispensable una correcta identificación pre-iconográfica.

*ALEGORÍA: "(*allegoria*, y éste del gr. *ἀλληγορία*; de *ἄλλοξ* otro, y *ἀγορεύω*, hablar, *apθeígar*) f. Ficción en virtud de la cual una cosa representa o significa otra diferente. La *venda* y las *alas de Cupido* son una ALEGORÍA. // 2. Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico. // 3. Esc. y Pint. Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de éstas o atributos. // 4. Ref. Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos. A fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente" (TOVAR, Antonio: *Diccionario Durvan de la lengua española*, p. 80).

*ALEGORÍA: "La alegoría o metáfora continuada (llamada así porque a menudo está hecha de metáforas y comparaciones) se ha descrito como una *figura* que en un nivel inferior de *lengua*, se compone de *metasememas*, mientras en un nivel superior constituye un *metalogismo* (Grupo "M"). Se trata de un "conjunto de elementos figurativos usados con valor translítico y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades", lo que permite que haya un *sentido* literal que se borra y que deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico. Esto produce una *ambigüedad* en el enunciado porque éste ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el receptor reconoce sólo una de ellas como la vigente. En otras palabras: en la alegoría, para expresar poéticamente un pensamiento, a partir de comparaciones o metáforas se establece una correspondencia entre elementos imaginarios. Tomadas literalmente, las alegorías ofrecen un sentido insuficiente, pero éste se acaba con el sentido del *contexto* se trata, pues, de un *metalogismo* basado en una abstracción simbólica que, en la Edad Media constituía uno de los cuatro sentidos interpretativos de la escritura. Otros retóricos han identificado la alegoría con la *anagoría*. Además también se llama alegoría a la representación concreta de una idea abstracta (por ejemplo, un esqueleto con guadaña es alegoría de la muerte) y el relato de carácter simbólico semejante al *apólogo* o *fábula*" (BERISTÁIN, Helena: *Diccionario de retórica y poética*, p. 35).

*ALEGORÍA: "f. Ficción que presenta un objeto al espíritu, de modo que despierte el pensamiento de otro objeto: la *venda* y las *alas de Cupido* son una alegoría. // Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico; un esqueleto armado con una guadaña es alegoría de la muerte. // SINON. Alusión, metáfora, imagen, figura, emblema" (GARCÍA-PELAYO, Ramón y GROSS: *Pequeño Diccionario en color*, p. 41).

**IMAGEN: "Las imágenes que transmiten la idea no de personas y objetos concretos y aislados (tales como San Bartolomé, Venus, la Srta. Jones, o Castillo de Windsor), sino de nociones abstractas y generales, tales como la Fe, la Lujuria, la Sabiduría, etc., se llaman personificaciones o símbolos (no en el sentido que les da Cassirer sino en el sentido corriente; por ejemplo la Cruz o la Torre de la Castidad)" (PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, p. 16).

1.3.2.2 HISTORIA DE LOS TIPOS

Es la historia de los tipos un principio corrector que se basa en las distintas condiciones históricas bajo las cuales se pueden revisar los temas y/o conceptos como resultado del análisis iconográfico. Es decir, se hace una confrontación entre la documentación literaria y la visual para ver o comprobar si los temas o conceptos que se están manejando en éstas imágenes, historias o alegorías son verídicas para posteriormente pasar al nivel siguiente de interpretación en el método de Erwin Panofsky.

TERCER NIVEL DE SIGNIFICACIÓN

1.3.3 SIGNIFICACIÓN INTRÍNSECA O CONTENIDO

Se llama significado *intrínseco* o *contenido* a aquel que "le es esencial [a la obra] mientras que las otras dos clases de significado, la *primaria* o *natural* y la *secundaria* o *convencional* pertenecen al dominio del fenómeno. Se podría definir como un principio unificador que sustenta y explica a la vez la manifestación visible y su significado inteligible, y determina incluso la forma en que el hecho visible toma forma. Este significado *intrínseco* o *contenido* está, desde luego, tan por encima de la esfera de las voliciones conscientes como el significado expresivo está por debajo de esta esfera" (PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, p. 15).

La "significación intrínseca o contenido" es la parte culminante del método de Panofsky ya que con esta interpretación iconológica se pueden explicar por medio de imágenes los principios culturales de la humanidad bajo distintas condiciones históricas con el objeto de encontrar cuáles son las tendencias esenciales de la mente humana (cfr. PANOFSKY, Erwin: *op. cit.*, p. 25).

Por último, este tercer nivel de significación se introduce en el ámbito de lo que Ernst Cassirer llamó "valores simbólicos" y que Panofsky denomina "síntomas culturales" o *símbolos*.

1.3.3.1 INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

La interpretación iconológica tiene como propósito encontrar los valores <<simbólicos>> partiendo de las imágenes, historias o alegorías identificadas en el iconográfico. Debido a que este tercer nivel de significación resulta sumamente profundo es muy probable que tarde o temprano se carezca de bibliografía particularizada. Es por esto que para realizar una interpretación iconológica se "requiere algo más que el conocimiento de temas o conceptos específicos, tal como los transmiten las fuentes literarias" (PANOFKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, p. 23). Para complementar ese vacío bibliográfico es necesario acudir a aquello que Panofsky llama <<intuición sintética>>. A pesar de que la <<intuición sintética>> no queda suficientemente definida en los textos de Panofsky se refiere con ella a una especie de suposición o presentimiento, a una hipótesis o diagnóstico que surge y se apoya en los datos anteriormente recopilados (en el preiconográfico, y en el iconográfico). En la <<intuición sintética>> se une esta información de los niveles de significación previos con la experiencia cognitiva individual de quien realiza la interpretación. De tal forma que en la *síntesis iconológica* se funden tanto la información obtenida previamente como la psicología del interprete y lo que Panofsky llama *Weltanschauung* (que puede traducirse como *cosmovisión*). Visto así, pudiera parecer que la interpretación iconológica está abierta a una lectura subjetiva vulnerando la labor interpretativa previa, sin embargo, esto se evita con el principio correctivo que Panofsky nombra *Historia de los síntomas culturales*.

De alguna manera el iconológico es una verdadera aportación que enriquece al entendimiento de una obra o autor, y de allí viene su carácter inédito, así también como la dificultad para evaluar una contribución en un campo de conocimiento relativamente virgen. Me refiero a un campo de conocimiento "relativamente virgen" porque puede abundar información sobre un autor determinado pero puede ésta no existir sobre una de sus obras en particular o por lo menos, al nivel de profundidad interpretativa que se requiere.

1.3.3.2 HISTORIA DE LOS SÍNTOMAS CULTURALES

Lo que Panofsky llama historia de los *síntomas culturales* no es más que la consecución de los principios correctivos de los dos anteriores niveles de interpretación (iconográfico e iconológico). Es necesario destacar la relevancia que da Panofsky a este principio controlador pues reconoce el peligro que representa la intuición sintética para la objetividad de la interpretación. Es por esto que "el historiador del arte [o interprete] tendrá que comprobar lo que él cree que es el *significado intrínseco* de la obra, o grupo de obras, a las que dedica su atención, contra lo que él crea que es el *significado intrínseco* de tantos documentos de civilización relacionados históricamente con aquella obra o grupo de obras, como pueda dominar: documentos que testifiquen sobre las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, periodo o país que se estén investigando" (PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, p. 24).

1.3.4 HISTORIA DE LA TRADICIÓN

La "historia de la tradición" engloba a los tres principios que controlan la interpretación en el método de Erwin Panofsky en sus tres niveles o pasos, esto es en el contenido temático primario (que es el pre-iconográfico) a la "historia del *estilo*", en el contenido secundario (que es la iconografía) a la "historia de los *tipos*" y por último a la significación intrínseca que corresponde al tercer nivel (la iconología) en la historia de los "síntomas culturales" o *símbolos*.

1.4 MAPA CONCEPTUAL DEL MÉTODO ICONOGRÁFICO - ICONOLÓGICO

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CONTROLADOR DE LA INTERPRETACIÓN	
I. Contenido temático primario o natural a) fáctico b) expresivo Constituyen el mundo de los motivos artísticos.	Descripción pre- iconográfica (y análisis pseudo-formal).	Experiencia práctica (familiaridad con los objetos y las acciones).	Historia del estilo (estudia la manera en la cuál bajo diferentes condiciones históricas, objetos o acciones han sido expresadas por formas).	HISTORIA DE LA
II. Contenido temático secundario o convencional, constituyen el mundo de las imágenes o historias y las alegorías.	Análisis iconográfico.	Familiaridad con las fuentes literarias (familiaridad con los temas y los conceptos específicos).	Historia de los tipos (estudia la manera, en la cual bajo diferentes condiciones históricas, temas o conceptos específicos fueron expresados por objetos y acciones)	
III. Significado Intrínseco o contenido, que constituye el mundo de los valores <<simbólicos>>.	Interpretación iconológica.	Intuición sintética (Familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana) condicionados por la psicología personal y la <<Weltanschauung>>.	Historia de los símbolos culturales o símbolos en general (estudia la manera, en la cual bajo condiciones históricas diferentes, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos específicos)	TRADICIÓN

(cfr. PANÓFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, p. 25 / *El significado en las artes visuales*, p. 60).*

*El siguiente mapa conceptual es presentado con el propósito de condensar la información previamente expuesta en los subcapítulos anteriores.

1.5 BREVE REFLEXIÓN FINAL SOBRE EL MÉTODO DE ERWIN PANOFSKY

Lo que Panofsky propone con este método es básicamente una serie de pasos generales -o incluso esquemáticos- que deberá considerar quien se proponga interpretar una obra, sin embargo, es importante llamar la atención en el hecho de que la obra de arte puede resultar más compleja, "resistiéndose" a ser interpretada con este método si lo consideramos como algo rígido y que habrá que seguirse al pie de la letra, convirtiéndose así ya no en un método sino en una cama de Procusto. Panofsky mismo al realizar los análisis interpretativos utiliza el método de una manera flexible y maleable que se amolda de acuerdo a las necesidades específicas según requiera cada obra.

CAPÍTULO 2

INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA EN "LA CORTE CELESTIAL" DE DULCE MARÍA NÚÑEZ Y "LA CORTE" DE ANDREA MANTEGNA

Este capítulo será la aplicación del método Iconográfico e Iconológico de Erwin Panofsky a la pintura "La corte celestial"* de Dulce María Núñez realizada en México en el año de 1996. No obstante, esta obra hace una cita a otra pintura del quattrocento italiano llamada "La corte"*** que realizó Andrea Mantegna. Por lo tanto al finalizar el estudio Iconográfico e Iconológico de la primera obra realizaré la aplicación del método a la segunda.

Aquí se hace oportuno recordar la reflexión final del capítulo anterior respecto a la necesidad de emplear el método Iconográfico e Iconológico de una forma maleable y flexible que permita conservar un sentido de unidad y fluidez en la interpretación de la obra y nos oriente hacia aquello que nos interesa de la obra, consecuentemente, habrá en el empleo del método unas leves modificaciones sin que por ello se vea alterado: por una parte agregué algunas cuestiones -que Panofsky no aborda- acerca del color y la composición puesto que dichos estudios se relacionan directamente con mi formación como artista visual. Por otra parte, "La corte celestial" es una obra muy cercana temporalmente y por ello, se dificulta el abordar uno de los principios controladores del método -la historia de los *síntomas culturales*- así como la historia de la tradición.

* "La corte celestial" Dulce María Núñez. Óleo sobre tela. 110x130cms. 1996. Col. Particular.

** "La corte" Andrea Mantegna. Fresco y temple en seco. 808x808 cms (área del cuarto). 1473-1474 Castillo de San Giorgio en Mantua.

2.1 DESCRIPCIÓN PRE-ICONOGRÁFICA DE "LA CORTE CELESTIAL"

Este primer nivel de significación primaria o natural que propone Panofsky en su método Iconográfico e Iconológico podría acaso resultarnos familiar puesto que este primer acercamiento se asemeja a la acción que realiza por ejemplo un espectador al observar una obra: el reconoce en base a su experiencia práctica a aquellas formas que dicha obra contiene. Son pues estas formas las que Panofsky llama "objetos naturales", que pueden ser personajes, animales, objetos, etc., éstos pueden realizar un *hecho* o *acción*.

"La corte celestial" es de forma rectangular, se observan una serie de personajes agrupados son hombres, mujeres y niños, asimismo observamos unas frutas, plantas, a un pequeño animal y a algunos elementos arquitectónicos. La distribución de estas formas sigue un orden y en la mayoría de los casos conserva la posición vertical y a veces la horizontal.



"La corte celestial". Dulce María Núñez. Óleo sobre tela. 110 X 30 cms. 1996. Colección particular.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.1.1 LO FÁCTICO Y LO EXPRESIVO EN "LA CORTE CELESTIAL"

La significación primaria o natural se ha subdividido en dos: lo fáctico que sirve para identificar a los objetos y a los hechos (responde a la pregunta ¿qué ocurre en la obra?) y lo expresivo que dejan ver cómo se realizaron esos hechos (responde a la pregunta ¿cómo ocurre?).

En esta obra vemos varios grupos de personajes distribuidos a su vez en pequeños grupos. Sin embargo, vemos dos grandes grupos, unos están en la parte superior y otros en la inferior.

En la parte superior de la obra se encuentran algunos personajes que tienen sus rostros en grisallas, contrastan no únicamente con sus ropas en color sino también porque estas vestimentas no pertenecen a nuestra época. Atrás de este grupo de personajes observamos dos grandes cortinas rojas decoradas con elementos frutales que sirven de fondo. Entre ambas cortinas se halla una bandera ondeante cuyos colores son el verde, blanco y rojo. Poco más a la derecha vemos un elemento arquitectónico que consiste en una columna de base cuadrada.

Ahora procederé a una descripción más detallada de los personajes de la parte superior de la obra comenzando por el lado izquierdo: en la parte superior izquierda nos encontramos con un pequeño grupo en el cual destaca un personaje que viste una chamarra oscura, él está sentado sobre una silla la cuál está cubierta por una tela rosa, hacia él se encuentra un personaje que sostiene un gorro rojo y lleva una daga al cinto. A los pies del personaje sentado observamos una pequeña rata. Atrás de él podemos ver un libro que sostiene una mujer morena que viste una túnica blanca y portando con su mano izquierda el asta bandera. Atrás del libro vemos dos hombres adultos que visten a traje y corbata, lo mismo que un tercero que se ubica atrás de la mujer. Éstos tres personajes están pintados en grisallas azuladas. Entre la túnica blanca de la mujer y el hombre sentado se encuentran dos pequeños niños a color, uno de ellos sostiene en su mano un fruto. Del lado derecho de la mujer entre su brazo y el asta bandera está la cabeza de un águila que sostiene en su pico una serpiente ondulante. Atrás de la serpiente y el águila entrevemos la cabeza de una mujer con un elaborado tocado en su cabeza.

El grupo de personajes que se localiza casi al centro de la obra en la parte superior está integrado por un enana inmediatamente a las faldas de la túnica blanca. Inmediatamente atrás de ella se encuentra una mujer mayor vestida de negro y ataviada con un tocado blanco. Atrás de esta

Última mujer vemos a un hombre con cabello cano y bigote que observa de frente y que presenta en su pecho una placa donde se lee "SEFERESO" y una serie de números. Adelante y atrás de él hay otros dos hombres: el de adelante que viste mallas y un jubón dorado también tiene el cabello cano, bigote y usa anteojos, en la mano derecha sostiene un guante. El hombre de atrás que muestra solamente su rostro tiene una estatura menor y es joven. Estos hombres tienen como fondo unos arbustos situados adelante de una barda en un jardín. Atrás de dicha barda aparecen asomados cuatro personajes encapuchados con pasamontañas negros. Finalmente vemos al fondo un paisaje en el que apreciamos un monte con palmeras.

A la derecha y al frente de este grupo central se halla una columna frente a la cuál encontramos un personaje cuyo rostro en grisalla porta unos anteojos pero cuyos ropajes tienen color (un jubón dorado y unas mallas bicolor).

El hombre con rostro en grisalla más próximo al ya mencionado sostiene unos guantes en la mano y es el único que tiene las mallas del mismo color. De entre la cortina roja del lado derecho de la obra aparece un hombre que con rostro serio mira al frente, él porta una placa guinda en la que se ven una serie de números color amarillo.

El último grupo de personajes es el que está en el lado derecho de la obra, ellos están ubicados en la base y en la parte alta de los escalones. De los cinco personajes que integran este grupo se distingue uno que tiene el rostro en grisalla, él es el personaje que está entre los dos pares de personajes que comienza a subir un escalón. Él es el único que sostiene una daga desenvainada en su mano derecha y su mano izquierda está ligeramente oculta. El resto de los personajes de este grupo tanto los que están en la parte alta de la escalera como los que están más alejados de él lo miran. Uno de los personajes que está arriba de la escalera le tiende la mano.

Los siguientes grupos de personajes se encuentran en la parte inferior de la obra, ellos están claramente divididos por una especie de pared que se podría pensar que es una vista lateral de la escalera y a la vez que podría formar parte del piso en el que se hallan los personajes de la parte superior de la obra. El área que se encuentra en la parte inferior de la obra está cubierta con una serie de azulejos de forma cuadrada que son utilizados mucho en nuestro país con fines decorativos.

Los personajes de la parte inferior de la obra están subdivididos en tres pequeños grupos. En el lado izquierdo vemos debajo de los azulejos a un hombre que está recostado sobre el piso, hay sangre en su cabeza, en

su ropa y en el piso. Cerca de él hay tres hombres (que no vemos completamente) en pie estirándose hacia él para tratar de ayudarlo de algún modo.

El siguiente grupo de personajes de la parte inferior de la obra está en medio y es el único que no tiene como fondo la serie de azulejos. Este es el único grupo de personajes que guarda mayor proximidad. Aquí hay dos hombres, dos señoras y ocho niñas. Hay una niña en el lado izquierdo que no tiene zapatos al igual que una señora con vestido rojo. Todos estos personajes están iluminados por el sol, la mayoría de ellos cubre sus rostros, unos miran al frente, otros miran hacia arriba. El fondo de estos personajes no está definido.

Del lado derecho de la obra en la parte inferior vemos el costado de la escalera cubierta de azulejos. Un poco más abajo vemos al último personaje ensangrentado que tiene los ojos abiertos está recostado sobre una camilla y a su lado izquierdo vemos sólo una parte de los brazos del hombre que lo transporta.

Lo expresivo en esta obra puede claramente observarse en la expresión corporal de todos los personajes: la gestualidad de los rostros es muy variada. Los dos hombres con la placa en el pecho muestran en su rostro una mirada seria, al igual que el personaje sentado, solo que él por su postura refleja la atención que presta al hombre que está a su lado y le habla al oído.

La distancia corporal de lejanía o cercanía que guardan entre sí los personajes puede denotar una expresión y con ella una acción como el hablar y el escuchar. Claro que existen otros personajes que también mantienen su vista fija al frente, pero la mayoría de ellos sólo mantiene su vista a un punto perdido como es el personaje del primer grupo que se encuentra en la parte superior de la obra, él está vestido de traje y detrás de él está la mujer con la bandera. El siguiente personaje está en el mismo grupo, es el hombre detrás del libro y de quien está sentado. Esta dispersión en los ojos de los personajes remarca la impresión de que no hay una integración de su parte con respecto al grupo, aún a pesar de que estén agrupados en la escena.

2.1.2 HISTORIA DEL ESTILO

Había definido en el capítulo uno la historia del *estilo* como aquel principio correctivo que nos sirve para evitar una equívoca identificación de algún *objeto* o *acción* descrita anteriormente en el pre-iconográfico. La historia del *estilo* permite observar y poner a estos *objetos* y *acciones* en relación a las convenciones y condiciones histórico artísticas para corroborar la identificación.

En el caso de "La corte celestial" no es posible hacer una historia del *estilo* en este momento por dos motivos: los personajes y las acciones pertenecen a hechos históricos sumamente recientes que serán identificados sino hasta el nivel iconográfico. Por otra parte las convenciones y condiciones artísticas nos resultan igualmente cercanas temporalmente dificultando la labor de definir en este momento los rasgos generales del arte contemporáneo en México. Por este motivo, la historia del *estilo* propiamente dicha se pospondrá hasta la historia de *los tipos* en donde corroboraremos la identificación de los personajes y hablaremos del *estilo* pictórico de la obra.

2.2 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La obra "La corte celestial" de Dulce María Núñez está identificada como una historia. En este segundo nivel de significación se habrán de reconocer a los personajes previamente descritos en el nivel pre-iconográfico. En este segundo nivel de significación se hace un análisis que confrontará aquellos datos que obtuvimos de nuestra primer acercamiento con distintas fuentes literarias y visuales para obtener el *tema* y/o el *concepto*. Para realizar dicho propósito es necesario subdividir el análisis iconográfico para darle un mayor orden y sentido.

Asimismo es necesario recordar lo que ya había mencionado anteriormente respecto a la flexibilidad del método. Ya que si, por el contrario, considerásemos el método de Panofsky con extremo rigor no sería posible una identificación iconográfica de "La corte celestial" sin abordar muchos de los elementos que en sentido estricto, corresponden a la interpretación iconológica.

2.2.1 IDENTIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES EN "LA CORTE CELESTIAL"



Detalle de "La corte celestial" de Dulce María Núñez.

izquierdo de la obra es un personaje que se inclina y mantiene cierta proximidad frente al otro hombre que está sentado. Éste tiene el rostro en grisalla en blanco y negro, él usa un ropaje distinto al que se usaría en México, el porta un jubón, mallas bicolor, un "gorro" rojo en su mano y una daga en uno de sus costados. Este personaje es José Córdoba Montoya, el asesor presidencial; desarrolló su trabajo en el periodo del sexenio de 1989-1994. Claramente vemos que la postura cercana de José Córdoba Montoya frente al personaje a su lado tiene una relación con la actividad laboral que él ejercía, de ello su acción de conversar y el personaje a su lado la de escuchar. El personaje a su lado está pintado completamente en color, viste una chamarra oscura, es el único personaje que está sentado y tiene un lugar preferencial, se trata del ahora expresidente Carlos Salinas de Gortari. Él dirige su mirada al frente en vez de estar viendo al mensajero o

Dicho lo anterior, aquí se expone el reconocimiento de los personajes representados en la obra "La corte celestial". Siguiendo el mismo orden anterior (de izquierda a derecha y de arriba a abajo) procederé a realizar la identificación de los personajes y demás elementos localizados en la obra "La corte celestial".

En dicha obra se identifican a los personajes que participaron en la vida política, social y económica del México contemporáneo.

En la parte superior de la obra encontramos a un grupo extenso de personajes que se encuentran en pie, y en la parte posterior de ellos un fondo. En el primer grupo de personajes que será identificado corresponde a la parte superior izquierda de la obra. El hombre que se encuentra en el lado

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

consejero que le habla. Debajo de la silla del ahora expresidente Carlos Salinas de Gortari hay una rata, a este animal se le ha comunmente asociado con la suciedad, con la enfermedad asimismo con los actos de robo, de vileza, en concreto lo han relacionado directamente con el ahora expresidente porque durante su gestión presidencial ocurrieron una serie de hechos lamentables como asesinatos, robos, secuestros, etcétera. Por último Carlos Salinas de Gortari es el hombre que representa el poder y con ello los aspectos políticos, económicos, sociales... del país.

Atrás de Carlos Salinas de Gortari un libro abierto que una mujer sostiene en su mano izquierda. Detrás de este elemento hay un personaje con anteojos, traje y rostro en grisalla. Él es el Dr. Ernesto Zedillo, él trabajó en el gabinete como Secretario de Educación, para el hombre que está sentado enfrente de él. Una vez acabado el sexenio en el cual trabajó, él ocupó la silla presidencial. Atrás del Dr. Ernesto Zedillo e igualmente del libro abierto, está un personaje con cabello cano en un tono blancuzco como fantasmal también vestido en traje. El es Pablo Chapa Bezanilla el hombre que se desempeñaba como tercer Subprocurador General de la República para averiguar el caso de la muerte de Colosio, la muerte de José Francisco Ruiz Massieu y la muerte del Cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo (cfr. www.colosio.org.mx/ideologia.html). Durante la gestión del licenciado Pablo Chapa Bezanilla se resuelve el recurso de apelación interpuesto en contra de la sentencia dictada en contra de Mario Aburto, con el resultado de que le fue aumentada la pena a 45 años de prisión y asimismo ocurre la absolución de Vicente y Rodolfo Mayoral y Tranquilino Sánchez Venegas, por insuficiencia de pruebas (cfr. www.colosio.org.mx/ideologia.html).

El 15 de febrero de 1995, el fiscal Pablo Chapa Bezanilla detuvo a Raúl Salinas en base a las declaraciones de los inculpados por haber sido el autor intelectual del asesinato de José Francisco Ruiz Massieu (cfr. www.unam.edu.mx/universal/net1/1999/ene99/primera/01-pr-a.htm). Además existe la anécdota de que fue él, quien se encargó de arreglar que "La Paca" (una mujer a la que le pagaron un millón de dólares) sembrara los supuestos osamentos del Diputado Muñoz Rocha en la casa de Raúl Salinas de Gortari en "El encanto" (cfr. Cronología El financiero, 22 enero de 1999, p. 38). Más adelante quedó todo al descubierto; habían sido desenterrados los restos del padre de "La Paca" para crear esa escenificación).

Atrás de la mujer que porta la bandera hay un hombre en grisalla azulada se llama Antonio Lozano Gracia, él fue el Procurador General de la República quien se encargó de investigar el caso de la muerte de Colosio (cfr. Cronología El financiero. 22 enero 1999, p. 38).

Frente a Antonio Lozano Gracia se encuentra la bella mujer de facciones indígenas que está de pie, vestida de blanco sosteniendo en su mano derecha el asta bandera de México y en su mano izquierda el libro abierto, ella es quien representa a "La Patria". Esta mujer avanza hacia adelante con orgullo, con la mirada en alto, es "La Patria" quien sale victoriosa con el poder de la educación del país en su mano. Esta imagen citada por Dulce María Núñez conforma sólo un detalle de la obra del pintor mexicano, Jorge González Camarena, la cuál formó parte del acervo de la SEP y fue utilizada en los años sesentas en las portadas de los libros de educación de nivel básico en México. A su lado izquierdo se encuentran dos niños. Casi debajo del libro está un niño con un gorro rojo en su cabeza, mirando a la niña que está de perfil, sosteniendo en su mano una manzana. Ambos personajes no pertenecen a ésta obra por ello no serán identificados en este



Detalle de "La corte celestial" de Dulce María Núñez.

momento. Del lado derecho de la mujer entre su brazo y el asta bandera está la cabeza de un águila que sostiene en su pico una serpiente ondulante, lo cuál refiere al escudo nacional. Atrás de la serpiente y el águila entrevemos la cabeza de una mujer con un elaborado tocado en su cabeza. Todo este primer grupo tiene como fondo una cortina roja con motivos frutales y la bandera de México.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

El siguiente grupo comienza a partir del asta bandera y termina en donde está la columna. Los siguientes dos personajes no corresponden a esta obra, frente al asta bandera está una enana. Atrás de la enana hay una mujer mayor vestida de negro y con un tocado blanco en la cabeza. Detrás de ella un hombre con cabello canoso, frente amplia y bigote. Se trata el hermano "incómodo" del ahora expresidente de México Carlos Salinas de Gortari, llamado Raúl Salinas de Gortari. Él sostiene en su pecho una placa donde se lee "SEFERESO" y una serie de números, esto indica que fue confinado a la cárcel. Las fuentes hemerográficas nos indican que fue condenado originalmente a 50 años, y posteriormente se acordó que fueran sólo 25 años, por haber sido el autor intelectual del asesinato de



Detalle de "La corte celestial" de Dulce María Núñez.

José Francisco Ruiz Massieu. Y por las cuentas multimillonarias que le descubrieron en el extranjero y que no fueron declaradas (cfr. Cronología El financiero. 22 enero 1999, p. 39). El joven que está atrás de Raúl Salinas es "Joel o Héctor Resendiz":* el autor material del asesinato de José Francisco Ruiz Massieu. El personaje de cabello cano con bigote, anteojos y guantes en la mano que viste un jubón dorado y unas mallas bicolor y que está detrás de la columna es el diputado Manuel Muñoz Rocha. Algunas fuentes indicaron que fue cómplice del autor intelectual de la muerte de José Francisco Ruiz Massieu en el D. F. y que más tarde desapareció (cfr. www.unam.edu.mx/universal/net1/1999/ene99/29ene99/primera/01-pra.html). Atrás de los tres personajes hay varios arbustos y una barda en un jardín. Atrás de dicha barda se asoman cuatro personajes encapuchados con pasamontañas negros. Son ellos los que encabezan el movimiento del EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) dirigido por el hombre que tiene cachucha verde y que fuma una pipa, él es el Sub-comandante

* "No queda definido en el periódico ¿cuál es el nombre del asesino?" *La jornada*. Sección El país, 28 de septiembre de 1994, p. 14.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Marcos. Al lado derecho del Sub-comandante Marcos está la comandante Ramona. Los otros dos personajes no fueron identificados. Ellos fueron quienes se levantaron en armas contra el ejercito para defender sus causas que corresponden a lo social, lo político, lo económico, etcétera. Por último vemos al fondo un paisaje en el que predomina un monte verde y unas palmeras del mismo color.



Detalle de "La corte celestial" de Dulce María Núñez.

En el siguiente grupo está un hombre con rostro en blanco y negro frente a la columna de base cuadrada que tiene varios diseños azules. Este hombre gira su cabeza a su izquierda, él porta un jubón dorado, tiene las manos a la cintura al igual que un espadón, él es Manuel Camacho Solís, fue comisionado por Carlos Salinas para estar en Chiapas al frente de la COCOPA, estas siglas corresponden a: Comisión de Concordia y Pacificación. El siguiente hombre se encuentra en el grupo de personajes del lado derecho de la obra, él tiene también un rostro en grisalla y un jubón como rojizo, él tiene en sus manos unos guantes blancos y unas mallas que sobresalen de las demás pues no son bicolor. Él es Mario Ruiz Massieu, él fue Sub-Procurador General de la República (y se encargó en su momento de investigar sobre el caso de la muerte de su hermano, José Francisco). A Mario Ruiz Massieu lo apresaron en Estados Unidos por no haber declarado la cantidad de dinero que llevaba consigo pues era más de lo que podía portar sin declarar. Más tarde se anunció en México su suicidio pero no fue suficientemente esclarecido el caso y con él su muerte. El fondo de este conjunto de personajes es una cortina roja con diseños decorados de frutas. De esta cortina roja se asoma el rostro en color de un hombre que porta en su pecho una placa con números. Él es un narcotraficante llamado Juan García Ábrego quien participó en el cártel de Juárez y que por cierto, sigue encarcelado.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Hay cinco hombres distribuidos en la escalera. En la parte superior de la escalera hay dos personajes que no pertenecen a esta obra, uno de ellos le tiende la mano al personaje que sube la escalera. El siguiente personaje con rostro en grisalla y con un jubón verde y mallas bicolor que sube las escaleras es Mario Aburto Martínez, él porta en su mano derecha una daga desenvainada y su mano izquierda está semicubierta, él está subiendo los escalones, se dijo se encargó de asesinar a Luis Donaldo Colosio. Los últimos personajes están en la base de la escalera, miran hacia arriba, ellos no pertenecen a esta obra.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Detalle de "La corte celestial" de Dulce María Núñez.

Los siguientes tres grupos de personajes se encuentran en la parte inferior de la obra. Lo que divide a la parte inferior de la superior es una pared cubierta con azulejos pero también podría pensarse que es una vista lateral de la escalera, ésta también forma parte del piso para los personajes que están en la parte superior de la obra. Este tipo de azulejos es usado en México para decorar muchas casas. El grupo de personajes del lado izquierdo de la obra resalta al hombre recostado sobre el piso ensangrentado, a su lado tres hombres (que vemos parcialmente) están en pie tratando de ayudarlo. Las fuentes hemerográficas muestran la fotografía del hombre asesinado, Luis Donaldo Colosio, el candidato por el PRI y el tan esperado sucesor a la presidencia de la República Mexicana en el sexenio de 1995 - 2000.

En la parte central e inferior del cuadro se ve un pequeño grupo de personas de origen indígena, son dos hombres, dos señoras y ocho niñas. Hay una niña del lado izquierdo que no tiene zapatos como tampoco la mujer vestida de rojo que está a su lado. El fondo de estos personajes no está propiamente definido. Estos personajes guardan cierta proximidad entre sí, es decir, unos están frente a otros. Todos miran en distintas direcciones la mayoría de ellos ven hacia arriba y se cubren de la intensa luz del sol que toca sus rostros, sólo cuatro mujeres ven hacia el frente.

En el extremo inferior derecho vemos la continuación de las escaleras. Debajo de los azulejos se ve a un hombre ensangrentado recostado en una camilla y parcialmente vemos al hombre que lo transporta. El fue asesinado en México, balaceado a quemarropa cuando se transportaba en su auto a otro desempeño político. Se llamaba José Francisco Ruiz Massieu era el secretario general del PRI. Él era hermano de Mario Ruiz Massieu el otro hombre muerto. Por último hay que mencionar que en vida José Francisco Ruiz Massieu estuvo casado con Adriana Salinas de quien posteriormente se divorció, (es la hermana del ahora expresidente Salinas).



Detalle de "La corte celestial" de Dulce María Núñez.

2.2.2 IMÁGENES EXTRAÍDAS POR DULCE MARÍA NÚÑEZ

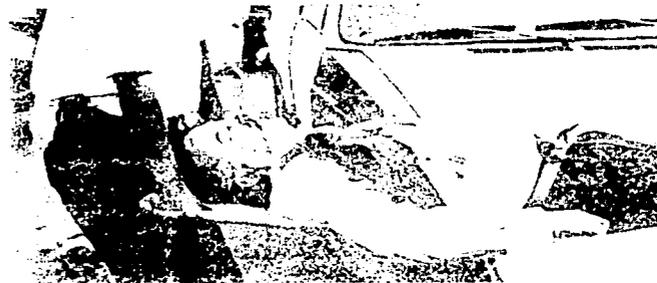
Antes de abordar la historia de los *tipos* será necesario introducir aquí algunos elementos concernientes a la historia del *estilo* puesto que es hasta este momento cuando podemos verificar la identificación de los personajes descritos en el pre-iconográfico. Después de la identificación de personajes nos encontramos con el hecho de que Dulce María Núñez recopiló varias imágenes de diversas fuentes visuales: pictórico artísticas en el caso de la obra de Jorge González Camarena y de Andrea Mantegna y hemerográficas en el caso de los periódicos. Este tipo de rastreo enriquece nuestra información y conforma la iconografía ayudándonos a la identificación exacta de cada uno de los personajes; asimismo cada imagen extraída por Dulce María Núñez contiene una huella imborrable de su origen. Esto quiere decir que estas imágenes



Detalle de "La Patria" de Jorge González Camarena. Óleo sobre tela. 120 x 60 cms. 1962. Col. Nacional de Libros de texto.

al momento de ser colocadas tal cual dentro de la obra se distinguen inmediatamente ya sea porque tienen otro estilo, otro tipo de iluminación o porque están ubicados en otra gama de colores. En el caso de las fotos periodísticas éstas son reconocidas e identificadas porque pertenecen a un mundo de imágenes que circularon alrededor de una noticia importante o de gran impacto.

Sin lugar a dudas la fuente visual más notoria de esta obra es la "cita"^{1*} de "La corte" pintada por Andrea Mantegna entre 1473 y 1474 con la técnica del fresco y temple en seco. Esta obra está localizada en Mantua, Italia, en la llamada "Camera degli Sposi". "La corte celestial" recurre o se refiere visualmente a esta última prácticamente de manera textual. Dulce María Núñez integra casi en



Excelsior. México, D.F., año LXXVIII, tomo V, número 28, 203, 29 septiembre, 1994, p. 1.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

su totalidad la obra de Mantegna en su obra, posiblemente, incluso en la composición y la distribución espacial. Es muy evidente como ella transporta ciertos elementos tales como son: la vestimenta, ciertos personajes, la cortina, las escaleras, la columna, etcétera. De igual manera resulta obvio la inserción de "La Patria" de González Camarena así como los rostros de personajes de la vida política mexicana tomados de fuentes periodísticas. Debido a ello la desproporción de algunos de los personajes como en el caso de los cuerpos de José Francisco Ruiz Massieu y de Luis Donaldo Colosio o las enormes cabezas de Manuel Camacho Solís y de Mario Ruiz Massieu. El uso de fuentes hemerográficas trae consigo la utilización de la grisalla, ésto se ve en varios de los rostros de



Excelsior. México, D.F., año LXXVIII, tomo II, número 28, 016, 24 marzo, 1994, p. 1.

* Para ser exactos y siguiendo el diccionario una "cita" significa: "referir, anotar o sacar al margen o al pie de un escrito los autores, textos o lugares que se alegan en comprobación de lo que se dice o escribe" (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, p. 311).

NADIE GUIDO SU ESPD



Revista Semanario de Época. México, D.F., 28 marzo 1994, sección El país, N° 147.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



"La corte celestial". Dulce María Núñez. Óleo sobre tela. 110 X 30 cms. 1996. Colección particular.

los personajes representados. A todo esto podemos agregar los leves pero notorios desfases de algunos elementos en la obra: las cabezas como dislocadas de Manuel Camacho Solís y de José Córdoba Montoya; así como la postura poco convincente de Carlos Salinas al sentarse en la silla.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



"La corte". Andrea Mantegna. Fresco/Temple en seco. 808 X 808 cms. (área del cuarto): camera degli sposi. 1473 - 1474. Castillo de San Giorgio.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.2.3 NOCIONES BÁSICAS DEL COLOR

Como mencioné en el primer capítulo Panofsky pretende deslindarse de los historiadores del arte formalistas y por ello el método Iconográfico e Iconológico pretende hacer a un lado la forma. Asimismo cuando habla de las "formas puras" podemos sospechar que existe un cierto desdén e ironía. Sin embargo, bajo la perspectiva de artistas visuales la forma nos resulta de suma importancia ya que es tanto el fin como el medio para la realización de una obra. Por este motivo decidí hacer un énfasis en ello presentando en este capítulo algunas nociones básicas del color para posteriormente estudiar algunas particularidades del color en la obra de Dulce María Núñez. Con plena conciencia y determinación he decidido rozar sólo la superficie del tema del color puesto que es un tema muy vasto y no es el propósito específico de esta tesis.

A lo largo de la historia de la humanidad el estudio del color ha cobrado mayor importancia y trascendencia en lo que ha devenido una multiplicidad de teorías que han explicado su origen, su historia, su estructura, su función, etcétera.

La existencia de la luz en la vida del ser humano es indispensable en su continuo descubrimiento del mundo y por la estrecha participación visual y sensitiva.

Las principales y relativamente recientes teorías del color explican por medio de la física, la fisiología y la química estos fenómenos perceptuales: la luz y el color.

En 1676 el físico Isaac Newton experimentó la descomposición de la luz solar y por medio de un prisma triangular refractó esos rayos solares proyectando en un orden los colores del espectro: "rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, azul turquí, violeta" (BRUSATIN, Manlio: *Historia de los colores*, p. 25).

La descomposición de esta energía, por Isaac Newton, (es decir, la luz solar), trajo como consecuencia que salieran refractadas por medio del prisma unas oscilaciones electromagnéticas mejor conocidas como unas ondas que visualmente se observan como los colores. La diferencia entre cada una de las ondas en longitud y distancia entre las cúspides determinan la croma o el color (cfr. ITTEN, Johannes: *El arte del color*, p. 13). (V. Video: *Le couleur au couleurs*).

En el libro de *Farbenlehre* (1808-1810) Wolfgang von, Goethe estudia fisiológicamente cómo se lleva a cabo la percepción de la luz y el color por medio del cerebro y el ojo y ve como varían las condiciones de acuerdo

con cada sujeto, físicamente ve el comportamiento de los colores "subjetivos u objetivos" de los objetos o cuerpos que por ser transparentes, traslúcidos y/o reflectores, pueden presentar una variación en su intensidad dependiendo de la relación entre éstos y químicamente Goethe se refirió a los colores adheridos a los cuerpos u objetos y sustancias en forma artificial o natural" (BRUSATIN, Manlio: *op. cit.*, p. 101).

La teoría del color de Johannes Itten se orienta hacia la química, pero esto no implica que sus estudios se sustenten en su totalidad en esta disciplina.

"La química del color ha evolucionado a través del tiempo en su persistencia y estabilidad de los pigmentos. Se han disminuido los problemas para la conservación de los colores por lo que cada vez son más resistentes a la luz" (V. ITTEN, Johannes: *El arte del color*, p. 13). (V. GOETHE, Johann Wolfgang von: *Teoría de los colores*, p. 157).

Por otra parte "las materias colorantes no tienen luz propia, o mejor dicho, no son luz: la que ostentan aparentemente es prestada; son por lo tanto, materia muerta, no viva [...] y la gama de su luminosidad es sumamente pobre comparada con las intensidades que la naturaleza presenta" (SALA, Emilio: *Gramática del color*, p. 25).

Es necesario mencionar que existen dos tipos de mezclas: la mezcla por adición, que es la que se acerca más a la teoría del físico Isaac Newton, y la mezcla por sustracción, que es la de los pigmentos y es la tiene que ver directamente con la pintura.

La mezcla de los colores "inmateriales" (término empleado por Josef Albers), es decir, aquellos colores obtenidos de la refracción de la luz solar a través del prisma, originan el blanco y es llamada una mezcla de adición.

Por el contrario al mezclar los pigmentos se hace una mezcla mecánica que se rige por la ley de sustracción. Esta mezcla de absorción o sustracción Josef Albers la explica como una mezcla indirecta en la que el ojo ve la mezcla como luz refleja es decir, los colores mezclados pierden luminosidad (cfr. ALBERS, Josef: *La interacción del color*, p. 40, 41). Por ejemplo cuando el ojo percibe que un objeto es de color rojo se debe a que el objeto absorbe todos los demás colores de la luz y deja que se vea el rojo (cfr. ITTEN, Johannes: *op. cit.*, p. 17).

El círculo cromático es llamado "gefordete Farben" por Goethe y muestra los colores auxiliares complementarios (cfr. GOETHE, Johann Wolfgang von: *Teoría de los colores*, p. 28).

Los círculos cromáticos se dividen básicamente en tres áreas de colores: primarios, secundarios y terciarios. Algunos círculos cromáticos incluyen el blanco y el negro. Además se incluyen figuras geométricas como por

ejemplo en un libro de Johannes Itten se explica el círculo cromático de doce zonas. Primero se representa un triángulo equilátero que contiene los colores primarios: "el amarillo arriba, el rojo abajo a (sic.) derecha y el azul abajo a (sic.) izquierda. El triángulo queda inscrito en un círculo en el cual construimos un hexágono" (ITTEN, Johannes: *El arte del color*, p. 30). De ese hexágono salen tres triángulos que muestran los tres secundarios.

Luego a una distancia oportuna del primer círculo trazamos un segundo círculo concéntrico; dividimos la corona circular resultante en doce zonas iguales. En este anillo colocamos, en los lugares correspondientes, los colores primarios y los secundarios, dejando una zona vacía entre cada color" (ITTEN, Johannes: *El arte del color*, p. 32). En estas zonas vacías se colocan los colores terciarios (V. ITTEN, Johannes, *op. cit.*, p. 31 Fig. 3).

Estas estructuras de los círculos cromáticos varían de acuerdo con las teorías de cada autor.

Los colores primarios según Isaac Newton son el azul, el verde y el magenta y para Goethe son el azul, el amarillo y el rojo. Los colores secundarios se crean a partir de la mezcla de dos primarios y el tercer primario es dejado de lado. Este color ignorado será el color complementario de la mezcla realizada previamente entre los dos colores primarios escogidos. Los colores secundarios son el verde resultado de la mezcla del azul y el amarillo, el naranja proveniente de la mezcla directa del rojo y el amarillo y el violeta obtenido de la mezcla del rojo más el azul. Por último los colores terciarios son conocidos por los pintores como los colores tierra o neutrales: el color café, el verde olivo, el color guinda.

Los colores complementarios son los colores opuestos o contrarios. Verbigracia el color rojo tiene como complementario al color verde, el color azul se opone al naranja y el amarillo se opone al violeta.

El hablar de los colores complementarios trae consigo el llamado contraste simultáneo o efecto simultáneo. Este contraste se da por medio de la percepción visual, primero el ojo ve un color y automáticamente crea o produce, bueno más bien exige a su color complementario creándolo por sí mismo con el fin de restablecer el equilibrio (*cf.* ITTEN, Johannes: *ibídem*, p. 19).

Además de la existencia de estos colores considerados cromáticos existen los colores acromáticos. Los acromáticos son por excelencia el blanco y el negro y de su mezcla se origina la extensa gama de grises. (Los grises se crean a partir de la mezcla de los pigmentos blanco y negro o también por la mezcla de dos colores complementarios) (*cf.* ITTEN, Johannes: *El arte del color*, p. 49).

La última teoría del color mencionada en esta introducción es la de los siete contrastes de Johannes Itten (V. ITTEN, Johannes: *El arte del color*, página 33 y ss.).

1. En el contraste en sí mismo se distinguen, como su nombre lo indica las diferencias particulares de los colores puros y luminosos.

Los valores altos/ claves altas o los valores bajos/claves bajas son los que marcan la luminosidad o también conocida como intensidad luminosa. "Los matices o tintas son el croma o en otras palabras el color" (Fragmento de la entrevista realizada al maestro Salvador Herrera, el 4 de octubre de 2001 en la E.N.A.P.).

2. El contraste claro-oscuro es el contraste más drástico y es también conocido como el contraste polar. El blanco es el color claro y el negro es el color oscuro.

3. El contraste caliente-frío muestra varias modalidades:

- a) Caliente-frío
- b) Sombreado-soleado
- c) Transparente-opaco
- d) Apaciguador-excitante
- e) Líquido-espeso
- f) Aéreo-terroso
- g) Lejano-próximo
- h) Ligero-pesado
- i) Húmedo-seco.

El primer contraste de caliente-frío indica la temperatura en una obra. Los colores considerados fríos son los azules, los violetas, los verdes y los cálidos los rojos, los colores naranjas y los colores amarillos.

El contraste de opacidad-transparencia se explica del siguiente modo la opacidad es contraria a la transparencia, es decir en la opacidad no se refracta la luz a través del soporte.

4. Los contrastes complementarios se dan de la mezcla de "dos colores de pigmento cuya mezcla da un gris-negro de tono neutro. Desde un punto de vista físico, dos luces coloreadas cuya mezcla da una luz blanca son igualmente complementarias" (ITTEN, Johannes: *El arte del color*, p. 49).

5. El contraste simultáneo se realiza al mirar por ejemplo en una obra un determinado color por decir el azul que al ser colocado junto a un verde y un rosa lo transforman ópticamente en un lila. Estas alteraciones ópticas ocurren por el simple hecho de modificar los colores circundantes (V. SALA, Emilio: *La gramática del color*, p. 57).

6. El contraste cualitativo se determina por el grado de pureza o de saturación de cada color. Lo opuesto o contrastante de un color saturado con gran luminosidad es un color tenue y sin intensidad lumínica. Aquellos colores que son muy saturados y sumamente luminosos son los que provienen de la refracción de la luz solar a través del prisma (V. ITTEN, Johannes: *El arte del color*, p. 55).

7. En el contraste cuantitativo varían tanto la cantidad como la proporción del color. Y para acabar o neutralizar el contraste cuantitativo es necesario equilibrar las proporciones y con ello llega la armonía. Si se emplea un color en un cuadro en menor proporción y junto a este se coloca otro color en una cantidad mayor habrá una rivalidad en la que el primer color es decir, el que lleva la desventaja se esforzará haciéndose más luminoso (V. ITTEN, Johannes: *ibídem*, p. 62).

Existen dos tipos de intensidad: la intensidad luminosa y/o tonalidad y la intensidad cromática. La primera cualidad determina el grado de claridad y de oscuridad de un color, (cfr. ITTEN, Johannes: *íd.*, p. 15) la segunda es decir, la intensidad cromática, indica el brillo o sea, que un azul sea más azul (cfr. ALBERS, Josef: *La interacción del color*, p. 29 y 30).

La diferencia entre un tono y un color es la siguiente: el tono es una escala de una tinta que puede ser clara u oscura y el color es el matiz: la cromacidad que lleva a que un objeto pueda ser azulado o rojizo (V. SALA, Emilio: *La gramática del color*, p. 26).

Para que un tono sea completo es indispensable no mezclarlo, dejarlo puro o saturado. Si por ejemplo un tono se mezcla con otro se reduce su saturación y además cambia su croma o matiz, pero cuando se mezcla este tono inicial con blanco o negro además de perder parte de su saturación, cambiar de croma o matiz como se mencionó en el primer ejemplo, la fuerza o potencial cromática es baja o menor por la acción neutralizante del color blanco y/o negro (V. CRESPI, Irene y FERRARIO, Jorge: *Léxico técnico de las artes plásticas*, p. 113).

2.2.3.1 LA TÉCNICA Y EL COLOR EN "LA CORTE CELESTIAL"

Debido a que existe una diferencia abismal entre la obra de Dulce María Núñez y la obra de Andrea Mantegna hay que enfatizar el papel que juega el color en este momento puesto que en el Renacimiento italiano -en el quattrocento para ser más específicos- el modo de pintar y de entender la pintura es totalmente distinto.

Para adentrarnos en el análisis del color de esta obra es necesario presentar la siguiente entrevista que realicé al maestro Salvador Herrera:

"¿Qué es el color en la pintura?

Es una forma pictórica o plástica que cumple expectativas de expresión, de tema, de técnica, de concepto.

¿Qué significa que haya una paleta en una pintura?

Es muy distinta una paleta a una teoría. Es decir, es el color pigmento. El círculo cromático son colores luz. Se le resta al pigmento su croma o le suma con un blanco o un negro y lo matizas con otro color. En la paleta lo que importa es el pigmento, es decir la mezcla física.

Todo color que se mezcla se ensucia. Eso se llama división de tonos o valores. Un valor se puede dividir por alturas o se puede dividir en complementarios, adyacentes o en mezclas terciarias o en cuaternarias llamados-medios tonos. Un medio tono realmente es una forma, una luz.

¿Cuál es la diferencia entre los pintores coloristas y los pintores lumínicos? Los coloristas son los que ponen el color en la luz y los lumínicos los que ponen el color en el tono.

En la obra de Dulce María hay tonos locales. El tono local compone por contrastes un ambiente" (Fragmento de la entrevista realizada al maestro Salvador Herrera, el 4 de octubre de 2001 en la E.N.A.P.).

El primer plano de color es el rojo e indica una temperatura cálida, tiene una gran extensión. En la parte superior derecha de la obra hay un plano rojo con motivos frutales. Las luces en esta cortina están dadas con el color adyacente al rojo, es decir el naranja, el cual está mezclado con blanco.

La luminosidad se refiere a la cantidad de luz. La luminosidad mayor proyecta la luz que sale de una fuente absoluta como la solar y la luminosidad menor muestra la luz proveniente de los objetos que en una primera instancia recibieron la luz y luego la reflejaron en sus superficies (V. SCOTT, Robert Gillam: *Fundamentos del diseño*, p. 174).

En el lado derecho de la obra se ve un rojo muy saturado es un gorro de uno de los personajes que sube los escalones.



"La corte celestial". Dulce María Núñez.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En la parte superior izquierda está la otra cortina pero a diferencia de la cortina anterior ésta tiene dos tonos principalmente; un naranja más blanco crea el tono general y hay ciertas zonas en las que el rojo está saturado y su intensidad cromática la hace resaltar sobre el rojo anaranjado y blancuzco que se supone son las luces de la cortina.

Los cafés buscan ser las sombras de la tela, sin embargo, resaltan de la gama de rojos existentes lográndose una división como entre esas luces (naranjas que se ven como blancuzcas) que por el contrario parecen grises y ese oscuro da la impresión de estar fuera de tono con relación a los demás rojos.

El plano rojo encontrado como franja de la bandera parece integrar más las sombras guindas por acercarse más al tono del rojo del cual están partiendo.

En la parte inferior tanto del lado derecho como del izquierdo están dos hombres recostados muertos y ensangrentados.

El plano rojo perteneciente a la sangre parece tener una consistencia de textura debido a la fluidez y la transparencia del mismo color.

El plano rojo de los personajes de la parte central inferior de la obra está saturado y es aclarado con luces amarillas que por cierto aplanan los rostros de los personajes aun más allá de sus facciones autóctonas. Estos rojos son cubrientes y opacos y en estos personajes se creó mejor la idea del volumen.

"La obra de Dulce María Núñez se trata de una pintura directa y opaca. La opacidad y la transparencia son dos modos de la pintura. Y los dos dejan pasar la luz" (Fragmento de la entrevista realizada al maestro Salvador Herrera, el 4 de octubre de 2001 en la E.N.A.P.).

La densidad, opacidad del rojo proveniente de la sangre del personaje del lado izquierdo inferior crea la sensación de una plastificación de esa materia de color rojo.

¿Qué papel juega el rojo en la obra de Dulce María Núñez? Temáticamente el color rojo con su simbolismo refuerza la idea nacionalista por el hecho de formar parte de la historia de México a través de su bandera. El color rojo forma parte de la tradición de la vestimenta característica de la mayoría de las comunidades de indígenas.

El plano de color siguiente es el naranja considerado un color secundario en el círculo cromático, este plano tuvo una ligera participación: formó parte de las sombras. En la mayoría de los casos actuó como un color adyacente.

El único caso en el cual este color naranja apareció como protagonista fue en el vestido del personaje más pequeño que se encuentra en la

parte central de la obra. El color naranja que observamos en las mallas de los cortesanos se suponía debía de ser rojizo, pero más bien se ven como si fueran un rojo descolorido o decolorado.

El siguiente plano de color es el amarillo u ocre. Cada vestimenta o jubón de los cortesanos y otros personajes de la corte es un plano de color amarillo distinto en su matiz: el personaje central en la parte superior de la obra porta un ropaje amarillo muy brillante y saturado.

La razón por la que se aplica un brillo es para acentuar con luz en donde ya hay luz. En este plano se aplicaron demasiados brillos al ropaje del personaje logrando anular su función de luz en la luz, no había un lugar específico para éstos, tanto que cualquier lugar podía servir como luz.

Los siguientes planos son más bien una serie de mezclas de ocre, con naranjas y con tierras.

Estos volúmenes trataron de ser modelados por sus valores es decir, por su grado de luminosidad, los oscuros (tierras y rojos) se usarán para dar sombras y los naranjas para crear el tono intermedio y los amarillos para dar la luz.

Cada pliegue recalca o remarca una sombra por un lado y la luz por el otro lado.

El plano de color amarillo "chillón" hace vibrar las frutas y sus hojas. La clave es tan alta dentro de la gama de los colores amarillos que lastima la vista. Este mismo plano de color es utilizado para el diseño de los azulejos.

"El color azul causa a la vista una impresión singular e inefable. Pertenece al lado negativo. Su efecto es una mezcla de excitación y serenidad" (GOETHE, Johann Wolfgang von: *Teoría de los colores*, p. 206).

El siguiente plano de color es el azul. Está localizado principalmente en el plano inferior de la obra. Este crea un contraste de temperatura con el plano de color amarillo de arriba que es cálido.

En fin, este color azul simboliza la frialdad de los hombres muertos y en la parte central de la obra se enmarca al grupo de indígenas. Tanto temáticamente como culturalmente el color apoya al discurso social de la obra. Este plano azul está jugando varios roles espaciales en la zona derecha inferior crea un espacio definido y a la vez se le podría ver como si fuera un cuarto.

Estos azules grisáceos del recuadro inferior derecho, por encima del hombre recostado, están combinados con verdes, estos empalmes de color blanco por el hecho de ser cubrientes y formar parte de una mezcla sucia crean una textura de tonos opacos y transparentes que psicológicamente se sienten como una pila de hielos. El resto del espacio azul claro es



"La corte celestial" de Dulce María Núñez.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

transparente y se integra a los tonos verdes mezclados con ocre que conforman la primera capa de color de base.

La próxima área de color es más difícil de distinguir ya que tiene otras áreas de color: amarillo, verde y violáceo. Tanto el verde como el violáceo son colores adyacentes al azul. Esto significa que son los colores más próximos al primario, en este caso específico al azul, dentro del círculo cromático.

El próximo plano azul es el del lado izquierdo de la obra. Todos los personajes visten un azul distinto, sin embargo, sólo algunos serán analizados.

El hombre asesinado lleva puesta una camisa azul, ésta sí tiene indicado el volumen gracias al modelado del color. La chamarra del hombre es blanca pero las sombras de los pliegues están delimitados en azul. Aun así se conserva el mismo tono de azul como el de la camisa.

Los planos de color azul oscuro no son tan cubrientes como los que fueron mezclados con el blanco, pues el blanco es el color más opaco y cubriente. La otra área azul está entonada en azules. Es decir, el azul que actúa como luz no está tocado con blanco, sino que en su saturación y en su brillantez se produce la luz.

El siguiente plano azul no se repite en ninguna otra sección de la obra. El azul intermedio entre el azul marino y el azul cerúleo es un azul agua y junto a éste salta a la vista un verde amarillento que ni actúa como sombra ni como brillo. A esto se le llama intensidad cromática.

En el área de sombra Dulce María decidió poner un azul mezclado con verde (gris) y en la parte más oscura de la sombra simplemente lo saturó más la tela con pigmento, logrando con esta distribución que la pintura se oscurezca y de una sombra más oscura.

El siguiente plano de color está mezclado con verde y en las luces se ven los toques de amarillo, este desorden en la mezcla y en los matices provoca un aspecto de suciedad del color, pues ya se pierde su pureza.

El plano de azul que actúa como grisallas está en los rostros de los personajes, les da aparte del modelado y el volumen una frialdad que probablemente vaya acompañada de un perfil psicológico del personaje. Algunas de estas grisallas presentan unas sombras con su color adyacente: el verde. La única grisalla que sale un poco de entre las demás es la del personaje del lado izquierdo de la obra que sale con cabello blancuzco/ amarillento. Es una grisalla no tocada por el pigmento negro, más bien parece un fantasma gracias a la transparencia del azul mezclado con mucho blanco.

El siguiente plano de azul crea una forma muy definida y plana a la vez: son una serie de flores centradas en cada uno de los mosaicos cua-

drados. El color de este diseño es un azul ultramarino mezclado con un azul cobalto. -Estos son los nombres otorgados a los óleos por las industrias.

Este mismo plano de azul cobalto mezclado quizás con ultramarino se encuentra en los decorados de las cortinas (en las uvas). Estas uvas están modeladas en la luz con el acromático por excelencia, o sea el blanco; en la sombra están modeladas con el color adyacente que es el violáceo y en el brillo vemos un color rosa que no tiene razón de ser ni en lo cromático ni en lo lumínico. Este brillo está acomodado en la sombra cuando su propósito es ser luz en la luz, y la otra deficiencia es que la luz les llega al centro y este brillo está al costado y ni siquiera tiene que ver cromáticamente puesto que es un color rosado cuando la luz es totalmente blanca.



"La corte celestial" de Dulce María Núñez.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El siguiente plano de color es más complejo ya que abarca las carnaciones de las personas. Hay una infinidad de matices o cromas dentro de la piel casi podrían ser innumerables. Las más generales constan de cuatro colores: el amarillo u ocre, el rojo, el azul y el verde según se quiera crear el tono para cada personaje.

Las sombras de las carnaciones están matizadas en tonos rojizos, están mezclados con tierras. A diferencia de estos personajes hay dos personajes que están sombreados con tonos verdosos (por ejemplo: el cortésano del lado derecho de la obra, y el personaje sentado).

El plano de color verde toca casi cada forma o figura de la obra. El área más extensa forma una sección de la bandera, la luz va tocando la tela de la bandera del lado izquierdo y hacia la derecha se va oscureciendo por la saturación del pigmento como por el hecho de tener menos pigmento amarillo.

El otro plano verde está en la parte inferior central concretamente en la falda de un personaje no es tan brillante como el descrito anteriormente porque no tiene tanto amarillo sino más bien el plano es aclarado con el blanco.

El otro gran plano es un verde-amarillento que encuadra los mosaicos de la parte central de la obra. En algunas secciones está tocado con algunas tierras.

Y un verde fuera de lo común en la obra es un verde, éste en el círculo cromático es un terciario, que se aclara con un verde-amarillento y se degrada con el propósito de crear volumen en los pliegues de los ropajes y sobre todo una escala de luz y de sombra en tonos verdes.

Los siguientes planos de verdes y amarillo surgen de entre la cortina derecha y detrás del personaje vestido en color ocre, éstos están muy sucios, es decir su mezcla fue realizada sobre el soporte.

El siguiente plano de color es el rosado y está ubicado del lado izquierdo en forma de un manto justo encima de la silla.

Dulce María Núñez quizás empleó el siguiente procedimiento en este plano de color: primero aplicó un tono de color rosa, luego para pintar las áreas iluminadas hizo una mezcla de ese rosa inicial más blanco y para las áreas sombreadas simplemente usó un rosa más oscuro y de otro tono más rojizo. Estos drapeados no tienen consistencia con la caída natural de la tela pues en lugar de denotar movimiento, se observa lo tieso de la tela.

Los brillos rosas empleados en el color guinda del primer personaje del lado izquierdo de la obra realmente funcionan pues su saturación les da la intensidad cromática para realzar el volumen y la forma del ropaje.

El último plano de color es el blanco y es muy importante pues participa como color local y como color tonal.

Actúa como un color local en el vestido del personaje central, es un blanco aplanado aun a pesar de que se vean las líneas azules no se puede pretender que sean sombras ya que esa gran luz las anula casi por completo tanto por el hecho de ser un color opaco como por el hecho de estar iluminado en exceso. El siguiente plano blanco sin entonaciones azules está en la bandera.

Cuando me refiero a que el blanco es un color tonal quiero decir que el blanco formó parte esencial en la mayoría de las matizaciones de los colores empleados por ser un pigmento elegido por sobre todos los demás como luz.

Los siguientes planos blancos están ligeramente entonados con amarillo claro y azul para que no salten al primer plano de un modo burdo o brusco como en la camisa de personaje ensangrentado del lado derecho, las vestimentas de los indígenas y las mallas de algunos personajes. El color blanco tiende a anular los colores que están a su lado.

El siguiente plano que se suponía debía de ser un blanco formando una grisalla como fue en la obra de Mantegna en su obra es un color crema.

Dulce María Núñez apagó o más bien transformó estos blancos para que no existieran demasiadas zonas de luz evitando que saltaran a la vista con una iluminación excesiva.

Las dos columnas: la central y la del lado izquierdo de la obra quedaron en color crema y debido a esto los delineados de las grecas tuvieron que ser de color azul claro.

Concluyo este apartado del color citando al maestro Salvador Herrera:

"Dulce María Núñez destaca muy bien la forma a partir del campo de color. Ella tiene interés por el tema pero yo no la considero una colorista, en el sentido pictórico (dibujos coloreados). Es una pintura que utiliza al color como un símbolo y no como un elemento pictórico" (Fragmento de la entrevista realizada al maestro Salvador Herrera, el 4 de octubre de 2001 en la E.N.A.P.).



"La corte celestial" de Dulce María Núñez.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.2.4 NOCIONES BÁSICAS DE LA COMPOSICIÓN

El color como "forma pura" combinada con la composición es indispensable para la construcción de una obra. No es posible pensar una sin la otra porque con dichos elementos el artista puede crear una firme estructura plástica que es fundamental.

Al igual que las nociones del color introducidas a éste método, las nociones de la composición nos proporcionan y abren un panorama teórico que nos ayuda a leer de un modo completo a las obras artísticas.

Reitero que el propósito de este capítulo es sólo mostrar un panorama teórico general de la composición para introducir en primera instancia al lector al tema para comprender posteriormente con mayor claridad la exposición del análisis concreto de las obras tanto "La corte celestial" de Dulce María Núñez como "La corte" de Andrea Mantegna en el capítulo pertinente.

"El campo plástico es el lugar material o soporte donde se desarrollan el punto, la línea, el contorno, la dirección, la textura, escala, la dimensión, el movimiento, el color.

En el campo plástico bidimensional se manejan una serie de elementos: a) puntos de relación; b) líneas de tensión; c) líneas de fuerza o direccionales.

Los puntos de relación son aquellas unidades formales con las cuales podemos construir un campo plástico, por ejemplo: el círculo es la forma más sencilla de construir en el espacio con dos puntos de relación. Las líneas de tensión nos permiten establecer la forma del espacio, su tamaño, su proporción y su sentido.

Las líneas de fuerza o direccionales desempeñan o pueden desempeñar un conjunto de funciones muy específicas:

- a) Ubicar la forma y el espacio en lugares muy específicos dentro del campo plástico.
- b) Relacionar a partir del sentido espacial un grupo de formas con otras.
- c) Ordenar la luz contraste.
- d) Ordenar el color.

La composición tiene un "sentido del orden" con el que determina de un modo particular la "disposición" de los objetos en el espacio en una superficie plana. Esta presentación, "arreglo o acomodo" de las formas en el campo plástico se denomina: estructura formal. Por una parte estos modos de estructuración tienen que ver con los esquemas referenciales básicos (el espacial); por otra parte tienen que ver con la más verdadera y

auténtica relación que el hombre tiene con el espacio físico general: la fragmentación o división" (Apuntes de la clase de Principios del Orden Geométrico I del maestro Roberto Caamaño en 1995 en la E.N.A.P.).

Muchos criterios de composición se rigen en la mayoría de los casos por ciertas reglas o leyes de la geometría y/ o de la matemática. La utilización adecuada de las tramas o redes compositivas a cada obra de arte generan una armonía.

Una "buena" composición es la que guía al ojo del espectador con la línea de visión o línea principal con una entrada y una salida en el recorrido visual de la obra.

La libertad discursiva y plástica permite la posibilidad de combinaciones e interrelaciones entre la composición, el color, el tema, la técnica y demás recursos formales lográndose en muchos casos una armonía que expresa y genera formas en las obras de arte.

Los planos en la composición se pueden empalmar uno frente al otro sucesivamente. Generalmente a las formas ubicadas en los planos más cercanos dan la sensación de estar más próximos al espectador y por lo tanto suelen representarse más grandes siempre guardando su proporción con los objetos más lejanos. Las distintas proporciones indican las longitudes, magnitudes, el tamaño y la cantidad.

La superposición de formas puede crear una unidad en la composición. En ocasiones estos planos o bloques compositivos se adaptan a algunas formas básicas como son el triángulo, el cuadrado, el círculo, etcétera para delimitar imaginariamente al espacio en la obra. Esta variante en la distribución de estos planos, formas o bloques en la obra es la que remarca los contrastes o equilibrios en el peso de las masas. Estos planos o pequeñas masas se agrupan en conjuntos (V. LOOMIS, Andrés: *El ojo del pintor y los elementos de la belleza*, pp. 71-100).

Existen infinidad de criterios para dividir el espacio: el orden diagonal; los abatimientos; las progresiones armónicas; relaciones simples; armature armazón; simetría dinámica, serie de Fibonacci, sección de oro, etcétera.

En fin, la composición se define como la "organización estructural voluntaria de unidades visuales en un campo dado, de acuerdo con leyes perceptuales, con vistas a un resultado integrado y armónico. Los elementos o sus equivalentes perceptuales -las unidades ópticas-reciben en la composición una distribución que tiene en cuenta su valor individual como parte, pero subordinada al total. Así en el cuadro, las direcciones principales(V.) del espacio aparecen representadas por sus bordes exteriores y las líneas de fuerza o tensión (V.) del campo circunscripto" (CRESPI, Irene y

FERRARIO, Jorge: *Léxico técnico de las artes plásticas*, p. 24 y 25).

A lo largo de la historia del arte los artistas y filósofos han teorizado y empleado la sección áurea (con el número 0.618) el número de oro o sección phi (letra griega Φ) para encontrar el punto exacto, el equilibrio entre la media y extrema razón de una línea que es dividida en dos partes para crear una relación armoniosa entre ellas (V. BALMORI PICAZO, Santos: *Áurea medida*, p. 13 - 79).

La perspectiva es otro modo de componer el espacio y sirve para representar la realidad tridimensional. La perspectiva lineal fue introducida en el renacimiento, existen dos tipos: central o diagonal. La perspectiva central parte de un centro, viendo con un solo ojo, en cambio la perspectiva diagonal une ángulos o rincones. La perspectiva usa los puntos de relación, los puntos de fuga.

La perspectiva aérea o psicológica solamente nos da la sensación de espacio de distancia al superponer las imágenes, variar los tamaños, los colores, con las sombras etcétera (V. ACHA, Juan: *Expresión y apreciación artísticas. Artes plásticas*, p. 63 - 73).

2.2.4.1 LA COMPOSICIÓN EN LA OBRA DE DULCE MARÍA NÚÑEZ

En este capítulo se revisa el aspecto estructural de la obra de Dulce María Núñez: la composición. Para tener una visión mucho más completa de la obra de la artista fue necesario añadir cinco obras más a fin de tener no sólo una vista parcial sobre cómo entiende ella la forma y cómo la ejecuta e interpreta como artista plástica, sino una idea mucho más amplia y fundamentada. Obviamente aquí sólo se continuará el empleo del método de Panofsky en la obra que nos interesa en esta investigación, sin embargo, las demás obras nos servirán de apoyo.

La composición de "La corte celestial" está organizada a partir de un formato rectangular que tiende a ser un poco cuadrado. Éste es dividido



"La corte celestial" de Dulce María Núñez.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

en dos partes por una línea horizontal, con ello se divide el espacio en la parte superior y en la parte inferior. Esta línea horizontal en el lado derecho sufre un cambio pues de ella se trazan unos escalones.

En el espacio superior de la obra se encuentra un gran bloque de personajes y en un segundo plano se ven las cortinas de ambos lados derecho e izquierdo.

En la parte central de la obra se enmarca o delimita un espacio que va del asta bandera hasta la columna, este espacio es muy estrecho. En el lado izquierdo de la obra en un primer plano están tres personajes y atrás se observa un fragmento de una estructura arquitectónica, posteriormente están pintados otros personajes en menor proporción, al fondo y arriba se ven una serie de valles y palmeras.

Esta columna central se orienta hacia la derecha, con ella se traza una línea vertical en el espacio. Dicha línea divide al espacio en dos: en el lado derecho con más movimiento subiendo unos escalones y en lado izquierdo las posturas de los personajes es estable.

En el espacio inferior de la obra se representan tres escenas que están subordinadas al tema representado en la parte superior de la obra.

La escena del lado izquierdo muestra una parte de un hombre ensangrentado recostado en el piso y alrededor de él otros más.

En la parte inferior central están una serie de personajes reunidos muy próximos unos a otros. La serie de azulejos forman parte del piso de la parte superior de la obra.

Las siguientes obras de Dulce María Núñez se integran en este apartado de la tesis para mostrar cómo la artista compone y entiende el espacio.

"Gótico mexicano"

En esta obra la artista mexicana divide el plano vertical en dos lados quedando la obra dividida exactamente por la mitad. Las formas que integran la obra fueron divididas por esta línea y en ellas no se ve ningún sentido simétrico, ni en la parte superior de la obra ni en la inferior. A este tipo de composición se le conoce como relaciones simples. Esta obra de Dulce María Núñez muestra una combinación entre las relaciones simples en lo vertical y la sección áurea en el plano horizontal. La primera sección áurea que llamaremos (ϕ) ϕ 1 se origina de la medida total de la obra en su altura. Esta sección áurea inicial llega a la base de la cabeza de la momia. De esa medida inicial se vuelve a buscar la sección áurea y se saca la segunda sección áurea - ϕ 2, esta línea que divide el plano horizontal pasa por la cabeza del personaje que sostiene el tridente y también divide el área de la ciudad del paisaje montañoso. La línea que marca una separación entre la parte superior de la obra y la parte inferior descrita anteriormente es la última sección áurea ϕ 3. Esta línea conforma a su vez una delgada sección negra que destaca las citas en esta parte superior de la obra y al mismo tiempo las relaciona con lo que resta del tema representado en la parte inferior recalcando así con este tipo de composición el sentido del exvoto popular.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



"Gótico mexicano" de Dulce María Núñez.

"Filiación"*

El espacio de esta obra está dividido por la mitad, o sea en dos partes, trazando una línea vertical que indica el origen de la línea plasmada en la parte inferior que de por sí se ve en la obra con la que se delimitan o separan las dos secciones pintadas. La imagen del lado derecho inferior de la obra presenta en un primer plano un retrato de un boxeador que representa al pueblo, él está sonriendo mirando al frente, detrás de esta persona se ve un fragmento de una bandera mexicana. Al lado de esta línea divisoria vemos colocados dos óvalos en los que Dulce María Núñez cita a una parte de una obra de José Clemente Orozco. En el óvalo derecho vemos a una mujer que representa a la Malinche y en el óvalo izquierdo un hombre, a Hernán Cortés. Justo debajo de estos óvalos vemos un recuadro en forma geométrica de un paisaje que en sus primeros planos muestra los árboles, en su plano más lejano está el volcán Ixtaccíhuatl y el tranquilo cielo. Abajo del óvalo izquierdo vemos la insignia del águila devorando una serpiente y con ello las letras que indican nuestra nacionalidad mexicana.

En el plano horizontal el espacio está dividido en dos secciones áureas. La primera sección áurea se llama (ϕ) $\phi 1$ rosa ligeramente la orilla de la bandera continúa por la frente del retrato, traspasa la línea divisoria y se pasa sobre los torsos de los personajes encapsulados en los óvalos. La segunda sección áurea $\phi 2$ que también divide el plano horizontal, toca la otra orilla de la bandera. Esta última sección de oro tiene aunada dos funciones compositivas. La primera función consiste en dividir lo que resta del plano horizontal en cuatro partes. El primer cuarto -que surge de esta sección áurea $\phi 2$ - es el que marca la base de esta sección que conforma la parte superior de la obra "Filiación", en ella se encuentra una serie de cinco nopales que siguen su propio ritmo, el primer nopal del lado izquierdo tiene la base hacia abajo, el que le sigue hacia arriba y así sucesivamente.

Si trazáramos la línea horizontal del tercer cuarto, se podría dividir por la mitad a los nopales. El último cuarto es el que marca la orilla o el fin de la obra.

La segunda función compositiva de esta última sección áurea $\phi 2$ es la de crear tensión en la obra. Este recurso compositivo se creó al tomar este primer cuarto y $\phi 2$ y extender la línea horizontal que sale del cuadro y dirigirla hacia el lado izquierdo del cuadro, o sea crear la perspectiva lineal.

* En la página 119 del libro *Figuraciones y desfiguros de los 80's* de Luis Carlos Emerich aparece esta obra con el título de *Linaje*.



"Filiación" de Dulce María Núñez.

1/2

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

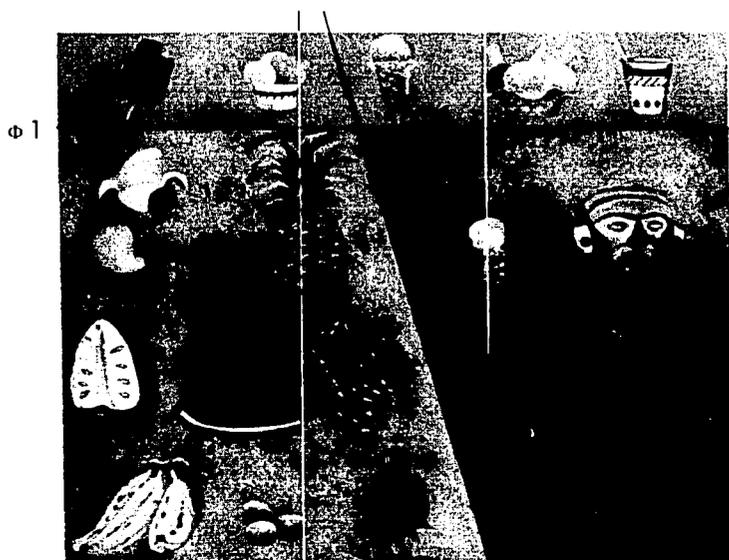
"Paletería La Michoacana"

Esta obra al igual que la analizada anteriormente hace uso de las secciones de oro para componer y de una línea oblicua que tensiona la obra.

La sección áurea llamada (phi) ϕ 1 divide el plano vertical y atraviesa el brazo, la mano y el helado del personaje prehispánico que está sentado comiendo su paleta en la parte inferior de la obra. La sección áurea ϕ 2 se encuentra ubicada en el lado izquierdo de la parte inferior de la obra. Esta área presenta las imágenes de varias frutas, unas están peladas, otras están partidas y otras enteras. Esta segunda sección áurea ϕ 2 que divide el plano en lo vertical ligeramente rosa unas frutas, atraviesa otras y culmina su camino hasta el final de la obra, bueno más bien sale del cuadro. La línea oblicua que es la ejerce tensión en la obra forma parte o se encuentra entre las dos secciones áureas ϕ 1 y ϕ 2. La relación es la siguiente se divide el plano por esta línea oblicua que comienza su ascenso desde sección áurea ϕ 1 que está bien delimitada en la base del cuadro y que además se distingue por ser un color grisáceo que se contrapone en temperatura al color cálido que está a su lado derecho.

Esta línea oblicua que comenzó en la sección áurea ϕ 1 sube y se detiene, si hablamos del color porque esta línea oblicua tiene que ver tanto con el área gris como con el área cálida y puesto que ambas áreas del color no continúan sino son cortadas o interrumpidas por la franja que está en la parte superior de la obra, ésta es de color azul y con ella se divide

el plano horizontal, ésta se creó a partir de una sección áurea. Si no hablamos del color podemos ver cómo la línea oblicua continúa su trazo, éste sale del cuadro hasta reunirse con la sección de oro ϕ 2 que comenzó también dentro de la obra para concluir en un punto de fuga externo a la misma. Siguiendo la misma secuencia la sección de oro que se establece en el plano horizontal es ϕ 1.



"Paletería La Michoacana" ϕ 2
de Dulce María Núñez.

ϕ 1

"La virgen y el niño"

La construcción de esta obra se da por una relación simple que divide el plano horizontal por la mitad. En este punto central encontramos a las figuras que le dan título a la obra. En el lado izquierdo vemos a la mujer que representa una virgen, similar al de la obra "Maestà" de Duccio de Buoninsegna, y al lado derecho sentado está sobre su brazo el niño que también tiene una aureola. La relación entre ambos personajes es muy estrecha tanto temáticamente como por su disposición y proporción en el espacio. Son doblemente enmarcados primero vemos el arco ojival que está pintado con un solo color dorado que los resalta y contrasta se encuentra justo detrás de ellos, después se ve un marco con representaciones de figuras serpentinas muy vistas en la cultura prehispánica del lado derecho como del izquierdo forman una unidad que modula el espacio en seis partes se divide la obra a lo vertical. Un submúltiplo de un sexto es el que forma la franja superior de la obra que tiene una aplicación de una piel de leopardo y el otro submúltiplo que también enmarca la obra se encuentra en la parte inferior de la obra con el peluche rosado. El marco que encierra al arco ojival también crea un pequeño espacio, éste es pintado con el color verde azulado y en la parte superior de él se ven los querubines blancos delineados con azul.

$\frac{1}{2}$ nes blancos delineados con azul.



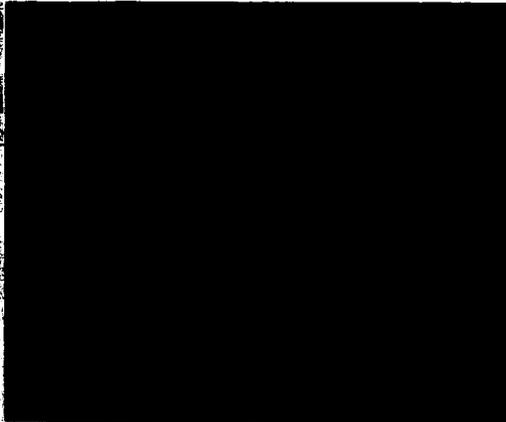
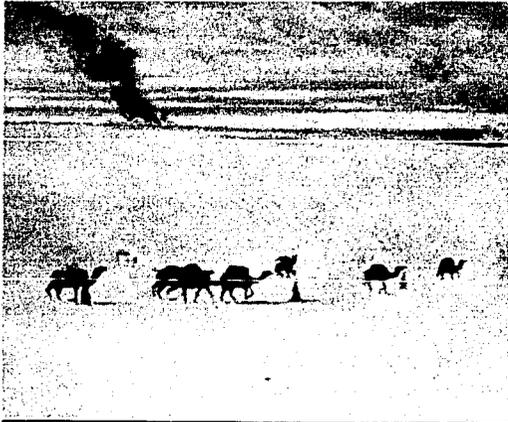
"La virgen y el niño" de Dulce María Núñez.

"La caravana"

La transparencia y la sencillez observadas en esta composición espacial de "La caravana" muestran una armonía plástica en su división de lados en dos partes, esto es, se divide por la mitad un lado de la obra y luego el otro para generar con ello cuatro secciones o áreas cuadradas en las que se desarrollarán distintas escenas que narran un tema específico.

La primera escena del lado izquierdo superior de la obra de "La caravana" es la única que fue dividida en tres partes iguales: en la parte superior vemos el humo y las nubes, en la parte media se distingue casi todo el camino que recorren los camellos y allí se distinguen unas personas que los conducen y en la parte inferior están las patas de algunos camellos así como secciones del cuerpo de las personas y sus sombras trazadas. En la parte superior derecha encontramos una figura prehispánica, es Tlazoltéotl la diosa de la fertilidad y de la destrucción, ésta se ubica en la mitad de la obra. La escena inferior derecha presenta dos elementos, esto es, la niña justo a la mitad de la escena posa en el primer plano y en el segundo plano está el volcán que conforma un paisaje. Por último está la escena inferior izquierda que sigue la secuencia numérica y presenta tres elementos que por su delimitación geométrica podría quizás pensarse que este espacio fue dividido en tres partes -como sucedió en la escena de los camellos que está en la parte superior izquierda- pero no hay que confundirse, estos tres elementos son unas imágenes fotográficas que a modo de collage se colocaron dentro de esa escena del mismo modo que en las otras dos escenas.

1/2



"La caravana" de Dulce María Núñez.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Sala de belleza"

El espacio en esta obra está dividido en $3\frac{1}{2}$ partes en lo horizontal hay que comenzar a contar a partir de la parte inferior de la obra a la superior. Y por otro lado el espacio es dividido en lo vertical en dos partes dando como resultado que la línea que pasa por la mitad de la obra marque cómo se rompe la simetría de ésta.

En la primera parte en el lado derecho vemos la mitad del retrato de una mujer prehispánica, de Tlaltilco con influencia olmeca, del lado izquierdo la mitad del cuerpo de la mujer prehispánica que está en pie y a su lado derecho en la parte baja de este recuadro vemos cargado hacia el lado derecho un caracol.

La segunda parte completa las imágenes descritas; en el lado derecho está lo que resta del retrato y en el lado izquierdo la parte superior de la mujer prehispánica. Ambas figuras están corridas al lado izquierdo del espacio. En esta segunda parte se destaca el tocado del cabello y que tendrá una estrecha relación con la tercera parte de la obra y su temática.

El espacio de esta tercera parte está dividido en tres secciones delimitadas a su vez por cuadrados y determinadas al mismo tiempo por la parte clara del rosa que está de fondo. Frente a este fondo rosado vemos tres recuadros en color azul, en cada uno de ellos encontramos distintos modelos de mujeres encontrados en las salas de belleza o estéticas.

La peculiaridad de estos tres recuadros es que el recuadro de en medio tiene un peinado menos conservador, está pintado en color amarillo y está dividido por la mitad. Ninguno de estos rostros muestra la postura de frente como sucede en los dos fragmentos anteriormente mencionados o localizados en la parte inferior de la obra.

Por último es el $\frac{1}{2}$ superior de la obra el que sobresale; en primer lugar tiene una medida menor con respecto a las anteriores, en segundo lugar porque su espacio es más horizontal o sea tiene un formato apaisajado, y por último temáticamente se trata del volcán Ixtaccíhuatl; claramente se destaca su forma asimétrica.

1/2



3 1/2



2



1

"Sala de belleza" de Dulce María Núñez.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.2.5 HISTORIA DE LOS TIPOS

Es aquella que comprueba y confronta la información literaria o visual para constatar o rechazar si existe cierta relación entre los temas y/o los conceptos y las formas o las figuras representadas en la obra. Hay varios casos específicos que vale la pena mencionar aquí por ejemplo el conjunto de indígenas representan en cierta medida una idea que frecuentemente los medios masivos de comunicación fomentan que es el hecho de aislar a este factor de la sociedad para simbolizar la pobreza. Otro caso es el de la figura de los hombres asesinados, éstas son imágenes de gran carga visual encierran en sí mismas un acto de gran vileza presentan un acto lamentable, dos asesinatos cometidos a sangre fría, el asesinato de Luis Donaldo Colosio y de José Francisco Ruiz Massieu.

Antes de pasar al último nivel de significación (el iconológico) nos es indispensable poder entender el origen de la obra "La corte celestial" con respecto a su medio y a otras obras de Dulce María Núñez. De este modo es importante conocer si existe o no una relación de la artista con su medio y con sus fuentes literarias y visuales.

Dulce María Núñez nació en México, D. F., en 1950. Estudió Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura, INBA de 1975 al 78 en México, D. F. Por un tiempo realizó dibujos de mapas e hizo ilustraciones para la Secretaría de Educación Pública en la Ciudad de México y más tarde en Guanajuato.

La pintura de Dulce María es considerada por algunos curadores y /o historiadores del arte como Clayton C. Kirking, y Edward J. Sullivan como arte kitsch esto se debe a que en su obra se presentan algunas paradojas como son: lo culto - lo popular; lo cursi - lo artístico; lo viejo - lo moderno; lo original - la copia; y concretamente en la técnica se encuentran deficiencias o fallas que nos llevan a una cierta ambigüedad entre lo "bien" hecho y lo "mal" hecho. La llamada "buena pintura" y "mala pintura". De tal manera que se entremezclan el dibujo y las deficiencias dibujísticas; lo dibujístico y lo pictórico (como ya había mencionado dentro de lo pictórico coexisten de manera paradójica la "buena pintura" y la "mala pintura"); lo pictórico y lo fotográfico (en concreto la fotografía periodística).

Luis Carlos Emerich enlista en su libro una serie de elementos que para él conforman la identidad mexicana que intenta ser rescatada por las artes plásticas.

Estas raíces populares estructuran esa cultura e idiosincrasia mexicana y nacen de un principio nostálgico que a veces trae consigo lo religio-

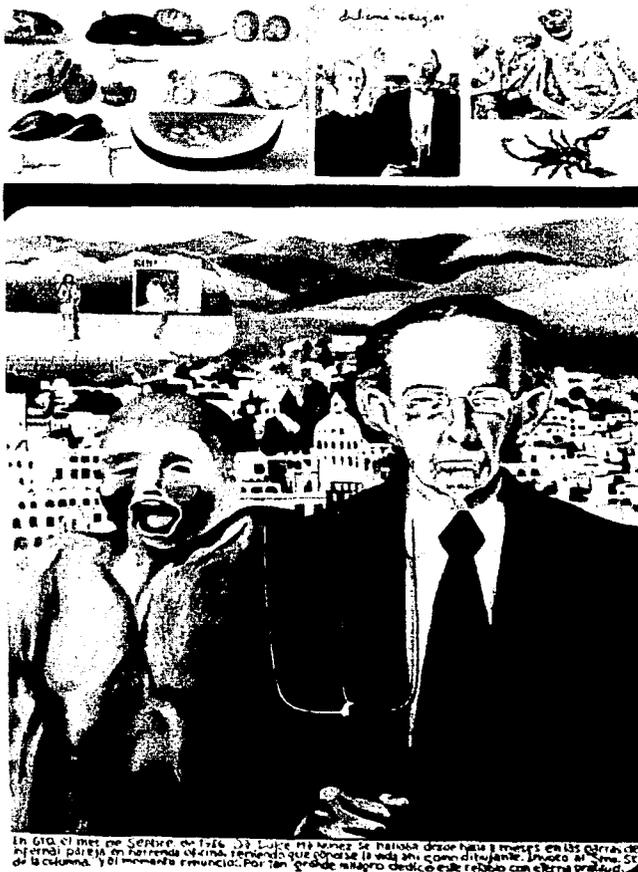
so. La religiosidad en México actúa como un agente de decisión en la sociedad: es usualmente confundida con las reglas morales y éticas, y por si fuera poco, influyen a muchísimas conductas y actividades humanas como son el juego, el hogar, el trabajo, lo psicológico, la sexualidad, la muerte, etcétera. (V. EMERICH, Luis Carlos: *Figuraciones y desfiguros de los 80's*, p. 54 y 55.) Dulce María Núñez no se considera a sí misma como una artista "neo-mexicanista". Sin embargo, ella sí asegura encontrar en sus obras ciertas similitudes con dicho movimiento, que a mi modo de ver, es indiscutible que en sus temáticas ella sí se involucra en la llamada iconografía "neo-mexicana" (V. KIRKING, Clayton y SULLIVAN, Edward: *Dulce María Nuñez*, p. 14), y por otra parte muchos críticos y curadores la consideran dentro de esta escuela.

Unas de las características del llamado "neo-mexicanismo" son: un gran uso de clichés resultando en una extraña mezcla entre los íconos nacionales y los íconos europeos, entre lo local o regional y lo internacional. Muchos elementos de la historia del arte son retomados, modificados y se les reelabora de las más diversas formas. En muchas ocasiones se mezcla "alta cultura" con cultura popular o cuestiones francamente kitsch.

Algunos críticos dijeron lo siguiente con respecto a la obra de Dulce María Núñez "son unos retablos profanos de los linajes históricos, religiosos, mitológicos, políticos y populares, como representaciones de los factores que intervienen en la compleja e inestable identidad mexicana" (cfr. AA. VV.: *Nueva Plástica Mexicana*, p. 47).

Por otro lado en la obra llamada "Gótico Mexicano" (1987) se ve una mezcla de fuentes iconográficas pues se trata de dos citas: una obra es la del pintor norteamericano Grant Wood que lleva el título de "American Gothic" y la otra es "Bodegón con fruta y rana" de Hermenegildo Bustos. La primera obra pertenece al arte considerado "culto" o elevado y original en el sentido de irrepetible. Cuando Dulce María Núñez la cita, no sólo hace una copia sino que la altera con la personificación del expresidente de México-Gustavo Díaz Ordaz creando con ella una obra popular. En el arte popular se da mucho el uso de lo kitsch: lo local y lo foráneo se entremezclan en una sola obra. En la parte superior de la obra en el lado derecho se ve una imagen de unas momias representando a la muerte como un elemento iconográfico frecuentemente utilizado y abajo está la imagen de un alacrán, esto daría nota de lo local por tratarse del estado de Guanajuato, justo al lado de estos motivos se encuentra la obra de "American Gothic", y a su lado la segunda cita sobre una obra de Hermenegildo Bustos, esta obra se llama "Bodegón con fruta y rana", es de 1874 en ella representa una

rana, unos alacranes entre guayabas, jitomates, y otros alimentos nacionales como son las tunas y los chiles. Abajo abarcando casi la totalidad de la obra se encuentra la personificación del expresidente Gustavo Díaz Ordaz sosteniendo el tridente y a su lado una momia como las encontradas en es estado de Guanajuato. Justo arriba de la momia se ve un pequeño fragmento en el que aparece una credencial de la artista ésta es de la SEP y la imagen de un santito y de una mujer arrodillada rezando, esta imagen representa un acto religioso que forma parte de la vida cotidiana mexicana. En la parte inferior de la obra se abre una franja en la que Dulce María Núñez escribe un texto, a este recurso empleado en las pinturas de arte popular se les ha conocido como exvotos populares.



"Gótico mexicano". Dulce María Núñez. Óleo y collage sobre lámina de cobre y madera. 68.5 x 47.5 cms. 1987. Colección: Guillermo y Kana Sepúlveda.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La obra "Filiación" (1987) por su tema representa varios elementos mexicanos como son los nopales ante un fondo azul en la parte superior de la obra en la parte inferior se representa dos recuadros en el lado izquierdo vemos la cita de la obra "Cortés y La Malinche" de José Clemente Orozco en estos dos óvalos que enmarcan por un lado a Hernán Cortés el conquistador español y a su lado la mujer indígena conocida como la Malinche ella fue una mujer indígena. Abajo del ovalo izquierdo vemos parte del escudo nacional y abajo de la Malinche, nuevamente encontramos un paisaje del volcán Ixtaccihuatl.

Por otro lado en el recuadro derecho de la obra vemos un boxeador como representante del pueblo que muestra su origen mestizo, justo atrás vemos el símbolo patrio y nacional: la bandera mexicana.



"Filiación", Dulce María Núñez. Óleo sobre madera. 63.5 x 83.5 cms. 1987. Colección: Francesco Pellizzi.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

En la obra "Paletería La Michoacana" (1988) encontramos que la artista mexicana Dulce María Núñez con mucho humor hace una parodia. Antes de hablar de la parodia es necesario hacer una lectura descriptiva de los elementos dispuestos en la obra. En la parte superior vemos varios productos que podemos comprar en una paletería como el título lo indica, allí vemos paletas de hielo, helados en vaso; en cono, y por supuesto también jugos o aguas de sabor.

En la parte inferior izquierda vemos varias frutas que encontramos ahora en México aun a pesar de que éstas no sean nacionales sino más bien exóticas. En el lado derecho de la obra vemos una figura prehispánica sentada comiendo gustosamente una paleta de hielo y en el brazo izquierdo sostiene un helado en cono. Este personaje prehispánico al igual que los otros presentados en las otras obras de Dulce María Núñez forman parte del origen de México conforman nuestra historia y tradición.

La lectura de la parodia es la siguiente primeramente hay que mencionar que el hielo fue traído de Europa a México al igual que la mayoría de las frutas exóticas representadas en la obra. Estas frutas naturales son procesadas y convertidas en paletas, helados, aguas y jugos de "sabor natural". El personaje prehispánico las come gustosamente y sin ningún extrañamiento, además todavía no termina de comerse su paleta y ya tiene un helado en la otra mano.



"Paletería La Michoacana". Dulce María Núñez. Óleo sobre madera. 70.5 x 70.5 cms. 1988. Colección: César A. Montemayor.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En la obra titulada "La virgen y el niño" (1990) vemos una similitud con una obra maestra de Duccio de Buoninsegna del trecento italiano titulada "Maestà". En la parte central de la obra vemos un recuadro en el que se encuentra la virgen sosteniendo una flor en su mano izquierda, esta última actúa como un elemento cursi, en el brazo derecho de la virgen está sentado el niño. Del manto negro que cubre a la virgen cuelgan unas pequeñas figuritas llamadas milagros con distintas formas: brazos, corazones ardientes, niños, personas arrodilladas rezando, éstas son una muestra



"La virgen y el niño". Dulce María Núñez. Óleo y aplicaciones en fibracel. 67 x 61.5 cms. 1990. Colección Particular.

de fe puesto que se cuelgan de un santito o en este caso de la virgen, todo esto forma parte del arte popular que refleja lo religioso en México. Alrededor de la virgen vemos una aureola dorada y a su alrededor un arco ojival, estos elementos se presentan en el arte culto. El niño que está sentado en el regazo de la virgen, lleva puesto un zarape que forma parte de los íconos mexicanos al igual que el rostro o la cabeza de una figura prehispánica olmeca hecha en piedra mostrándose como parte de un arte nacional y local, puesto que además el niño tiene tatuadas sus manos y sus piernas -por la cara frontal- con diseños prehispánicos. En la parte superior de este recuadro se encuentran unas cabecitas con alas que representan unos querubines siendo éstas un elemento artístico que se integra a las obras religiosas generalmente en el arte culto. En la parte superior e inferior del recuadro se ven unas aplicaciones *kitsch*, en la parte superior una tela imitación de piel de leopardo y en la parte inferior una franja de peluche rosa. A los costados se ven pintadas en pequeños recuadros una especie de formas serpentinas que podrían evocar glifos prehispánicos.

La obra titulada "La caravana" (1986) está dividida en cuatro recuadros, en el recuadro superior derecho vemos lo antiguo en la escultura prehispánica de Tlalzoltéotl, diosa de la fertilidad y de la destrucción (V. KIRKING, Clayton y SULLIVAN, Edward: *Dulce María Nuñez*, p. 16). En el recuadro superior izquierdo vemos el recorrido en el desierto de la caravana como lo indica el título. En el recuadro inferior izquierdo vemos lo nostálgico en las imágenes fotográficas de los padres de Dulce María Núñez de dos momentos distintos y en la última sección de la obra, justo debajo de la escultura se ve la imagen de Dulce María Núñez siendo niña y detrás de ella lo local y lo nacional: el volcán Ixtaccíhuatl o también conocido como "La mujer dormida".



"La caravana". Dulce María Nuñez. Óleo y terciopelo sobre madera.
87 x 83 cms. 1986. Colección: Jaime y Patricia Riestra.

La obra "Sala de Belleza" en la parte superior representa lo local y lo nacional con el volcán Ixtaccíhuatl el cual forma parte de una iconografía recurrente dentro de la obra de Dulce María Núñez y que posiblemente se relacione con "La Tierra", es decir, como símbolo que se vincula con la fecundidad, lo maternal y por lo tanto lo femenino. En la siguiente sección vemos la copia de unas mujeres con peinados estilizados y pretendidamente de gran sofisticación que podríamos encontrar en la pared de cualquier estética de una colonia popular, en un estilo pictórico que por una parte nos recuerda al arte pop -por la apropiación de la imaginería cotidiana- y por el otro lado al *kitsch* en sus colores. Y por último nos encontramos en la parte inferior dos figuras prehispánicas a la derecha solamente una cabeza de una figura prehispánica quizás de Tlatilco con influencia olmeca que se nos muestra con una alteración de un permanente en su cabello teñido y a su lado izquierdo otra figura prehispánica modificada también con una serie de tubos para el cabello. Esta obra remarca el sentido del cliché de la belleza.

En primer lugar se presenta a la mujer dormida que es bella y en segundo lugar a la mujeres prehispánicas que les interesaba estilizar su cabello y verse bellas al igual que a las de nuestro tiempo.



"Sala de belleza", Dulce María Núñez. Acrílico sobre fibracel. 79.5 x 59.5 cms. 1989. Colección: Alvaro Fernández Garza.

2.3 INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

Este es el último paso del método y en él encontramos el significado intrínseco de la obra que en otras palabras es también conocido como el contenido. Allí se concreta o materializa mediante ciertas formas los temas y/o conceptos específicos que hablan sobre las tendencias esenciales de la mente humana y por supuesto que con ellas vemos también las diferentes condiciones históricas. La familiaridad que uno tiene de los síntomas culturales es regulada por la *intuición sintética* y la *weltanschauung*.

2.3.1 "MARCO HISTÓRICO - MÉXICO MODERNO"

A fin de encontrar el contenido intrínseco de la obra es necesario adentrarnos en el estudio del marco histórico para observar cómo las tendencias sociales, económicas, políticas y culturales de una época se transmiten de diversas maneras en los temas y conceptos específicos que la obra contiene, más aun en una obra como "La corte celestial" de Dulce María Núñez la cuál hace una referencia evidente a su momento político, económico y social prácticamente inmediato. Por ello es necesario mencionar brevemente un esbozo del México moderno y contemporáneo.

El México que heredamos es un país que ha tenido en suerte el haber vivido bajo el dominio del Partido Revolucionario Institucional por más de 70 años, lo que trajo como consecuencia una infinidad de problemas. Se inicia el relato en los años (1988-1994) porque es el periodo que ocupó Carlos Salinas de Gortari la presidencia de la República Mexicana. El expresidente Carlos Salinas de Gortari copió a su antecesor, Miguel de la Madrid, siguiendo los mismos pasos del tecnócrata que le hubo a su vez heredado un país desestabilizado económicamente al fin de sexenio. Carlos Salinas de Gortari tuvo como meta que México entrara a la modernidad y a la globalización. Pero ¿de qué manera pretendía él lograr esto? ¿Qué se entiende por moderno? El término de lo moderno es muy vasto, sin embargo, podrían definirse algunos hechos que el expresidente Carlos Salinas de Gortari pretendió lograr y que no pudo: que la población tuviera un mayor poder adquisitivo. Que México pudiera ser competitivo a nivel internacional como los países desarrollados. Se pretendía que todas las familias mexicanas, no importando su clase social pudieran tener bienestar y que cubrieran sus necesidades primarias o básicas, siendo esta la utópica igualdad de clases tan anhelada. Otro punto que quedó pendiente a tratar fue el de vivir en una democracia en donde las decisiones y propuestas se tomaran de acuerdo con un consenso popular. Lo moderno implicaría a su vez ser un ciudadano participativo y no apático en los asuntos políticos y sociales del país en todo momento y no solamente en las elecciones presidenciales. Para una mayor claridad se ha dividido este tema en tres secciones:

a) economía; b) política y c) sociedad

a) Economía:

La gravedad de la crisis económica se debió a la existencia de una oligarquía económica que monopolizó el capital. Esto es, que se multiplicaron las ganancias para la clase alta, haciéndose ésta de sumas multimi-

llonarias gracias a sus negocios. Estos consorcios les quitaron muchas posibilidades de empleo a las pequeñas y medianas empresas. ¿Qué es lo que provocaron estos consorcios o negocios? Un desequilibrio social y económico. ¿Qué es lo que sucedió cuando estas clases empezaron a enriquecerse cada día más? Evidentemente las clases medias y bajas empeoraron.

La desigualdad en la distribución económica provocó que México cayera cada vez más abajo sobre los mismos números rojos en los que había estado por un largo periodo.

Esta ambición de algunos, poco a poco fue vendiendo al país. Asimismo, se produjo más desempleo y muerte y esto no en un sentido figurado.

El estado pretendió elevar el porcentaje del producto interno bruto para mejorar la economía por medio de las transacciones comerciales por lo que se "impulsaron" las exportaciones nacionales.

En un principio todas las reformas económicas acordadas por México con Estados Unidos con el Plan Brady y el Tratado de Libre Comercio prometieron beneficios y se mostraron como grandes correctores en las finanzas de México en el nombre de la "modernidad", según las palabras del ex presidente Salinas.

En 1982 la deuda de los países en vías de desarrollo se convirtió en una crisis, México suspendió sus pagos a sus acreedores. La crisis continuó durante los siguientes siete años manifestándose como crecimiento lento, inflación y fuga de capitales de las naciones deudoras. Los prestamistas privados estaban renuentes a proveer dinero fresco, pero al mismo tiempo aumentaron los préstamos oficiales de dinero de impuestos que eran apoyados por instituciones.

En 1989, el Departamento del Tesoro de los Estados Unidos bajo el mando del Secretario del Tesoro Nicholas F. Brady formuló una nueva estrategia para tratar la deuda de los países en vías de desarrollo. La estrategia conocida como el Plan Brady reconoció que revertir la salida de capital de las naciones deudoras era crítico y que los mercados de capital global dirigirían sus recursos a cualquier país que tuviera la voluntad de implementar reformas genuinas basadas en fundamentos económicos estables y que articulara de manera que fuera claramente entendida por sus inversionistas.

El Plan Brady dispuso que los países se enfocaran en el pago de la deuda y que los acreedores de bancos comerciales redujeran la deuda a aquéllos países que estuvieran dispuestos a implementar programas de reformas económicas sustanciales.

El Plan Brady ofreció aumentos de crédito a los bancos a cambio de

su acuerdo para reducir demandas. Estos aumentos de crédito se crearon primeramente convirtiendo en bonos los préstamos de bancos comerciales y luego avalando el capital y estableciendo pagos de interés sobre esos bonos con ceros de la Tesorería de Estados Unidos comprados con dinero proveniente del Fondo Monetario Internacional y préstamos del Banco Mundial.

Juntando la reforma económica y la reducción de la deuda, el Plan Brady representó una solución orientada hacia el mercado que sirvió como catalizador para el crecimiento de mercados emergentes. A la fecha estas reestructuraciones se han implementado aproximadamente en 16 países resultando en un mercado de más de \$150 billones de dólares de bonos Brady* (cfr.: www.darbyoverseas.com/brady_plan.html). Los Estados Unidos y los otros países primermundistas con los que se había abierto el mercado de libre comercio empezaron a recibir muy pocos productos de México, y además con precios subvaluados, (claro que eso no se menciona en los medios de difusión).

México empezó a exportar más, principalmente petróleo, y se dijo que se estaba combatiendo el desempleo, pero muchos emigraron al extranjero buscando mejor vida y la posibilidad de mandar dinero a sus familias desde el exterior.

En México la clase económica emergente es aquella clase formada por los ya clasificados, micro-empresarios que se ven arrastrados por las clases económicamente dominantes. Cada vez vemos a más negocios quebrar, ya que no sobreviven a los altos impuestos que se les piden al tratar de exportar su producto al extranjero y aun para distribuirlo en el interior de la República Mexicana.

Poco después de que Salinas dio a conocer al mundo que formaría parte de los acuerdos económicos con Estados Unidos con el Plan Brady, hubo un breve momento de bienestar económico a nivel nacional.

La imagen de México en el exterior mejoró. La credibilidad de los extranjeros hacia el país ocasionó que de nuevo se empezara a invertir en México. Gracias a esto, empezó a haber más capital dentro del país y se abrió la oportunidad para que se hicieran algunas negociaciones internacionales (empresas privadas comenzaron a asociarse con las mexicanas para fortalecerse mutuamente), lo que provocó que los tecnócratas (economistas e industriales) comenzaran a acelerar su poder adquisitivo. Entonces empezaron los tecnócratas a acceder rápidamente al poder. Se empezaron a privatizar los bancos en 1990: -Multibanco Mercantil de México, Banca Cremi, Banca Confía, Banorte, Bancrecer, Banamex, Bancomer, BCH.

*Traducción a cargo de la autora de la tesis.

Después en 1992 se privatizaron: Comermex, Banco Mexicano Somex, Banco del Atlántico, Banoro, Banco Internacional, Banco del Centro (cfr. Cronología mundial Época N° 186. 31dic 1994)

Una nueva crisis económica se veía venir. En 1993 para maquillar la inflación el gobierno mete en circulación un nuevo peso con la reducción de tres ceros.

En 1991 México firmó el T.L.C. con Chile, en abril de 1994 con Costa Rica y con E.U.A. El Tratado de Libre Comercio entró en vigor el 1 de enero de 1994. En junio se firmó el T.L.C. con Colombia y Venezuela, en septiembre con Bolivia (cfr. op. cit.).

Si bien la economía es uno de los principales factores que rigen a un país, existen otros con los cuales se halla estrechamente relacionados con ésta como son: b) Política y c) Sociedad

La mayoría de las decisiones tomadas por el gobierno y el partido al mando son respaldadas por sus preferencias políticas y eso trae repercusiones en la economía y en la sociedad.

b) Política:

El partido que dominó en México por más de 70 años es el PRI, comenzó siendo un partido democrático y liberal con ciertas tendencias de izquierda un tanto socialistas, y posteriormente se orientó hacia una tendencia política de centro.

El estado mexicano tuvo rasgos que lo podrían caracterizar como centralista. Este centralismo absoluto significó que no hubiera federalismo, o sea, que los estados no podían gobernarse por sí solos sino por las indicaciones del presidente.

El gobierno cubrió algunas de las necesidades del país según su propio juicio, dejando muchas otras necesidades al descubierto. El gobierno dejó tan desprovistas a algunas regiones del país que la pobreza y miseria extremas junto con el abuso de sus autoridades locales (caciques) llevaron a las comunidades más discriminadas a levantarse en armas contra el gobierno.

El 1 de enero de 1994 se destapó el gran problema que se generó en Chiapas que se había estado gestando desde 1984 aproximadamente. "El comité clandestino revolucionario independiente-comandancia general (CCRI-CG) del EZLN hace pública la primera declaración de la selva Lacandona con la que declaran la guerra al gobierno de Carlos Salinas de Gortari y anuncian su lucha por democracia, libertad de justicia para todos los mexicanos" (www.ciepac.org/cronologia1994/enero.html#1994). Entonces

el gobierno los comenzó a bombardear por aire. El 12 de enero de 1994 "ordena el presidente Salinas el cese al fuego unilateral del ejército de Chiapas. Camacho Solís llega a San Cristobal. Decenas de miles de personas marchan al zócalo de la ciudad de México para exigir al gobierno el cese de la acción militar contra el EZLN, su reconocimiento y la salida política al conflicto, sumando múltiples pronunciamientos en ese sentido hechos a nivel nacional e internacional" (www.ciepac.org/cronologia1994/enero.html#1994). Manuel Camacho Solís renunció a la jefatura del Departamento del Distrito Federal y posteriormente fue nombrado Secretario de Relaciones Exteriores como oficial mayor. Carlos Salinas después lo removió ante el comentario de José Córdoba Montoya de que había que evitar que creciera una división grave en la política, por lo que deja entonces a Manuel Camacho Solís la Secretaría y sin sueldo es el comisionado para la paz y la reconciliación en Chiapas (cfr. www.casocolosio.pgr.gob.mx/tomo4/tomo41012.htm). Entonces se creó la COCOPA que sería representada por Manuel Camacho Solís.

Las siglas COCOPA significan Comisión de Concordia y Pacificación en Chiapas. Posteriormente de la COCOPA se creó la CONAI que significa Comisión Nacional de Apoyo al Indígena. En un principio el obispo Samuel Ruiz fue el intermediario entre los indígenas y el resto de la sociedad junto con Lituarte Vera (a este último lo enviarían a otro estado).

"La maniobra política de Salinas no dejó de ser ingeniosa: escuchar y no hablar" (SEGOVIA, Rafael: *Lapidaria política*, p. 300) Carlos Salinas de Gortari seguía bien los consejos de su asesor José Córdoba Montoya.

En febrero de 1995 cuando Ernesto Zedillo tomó la presidencia de la República Mexicana se dieron órdenes de aprehensión contra los zapatistas. Entonces aprehendieron al comandante Germán Yáñez. El ejército empezó a invadir Chiapas y comenzaron a posicionarse de sus valles y montañas.

El 29 de noviembre de 1996 la Comisión de Concordia y Pacificación (COCOPA) hace una propuesta para reformas constitucionales, sobre derechos y cultura indígena (cfr www.ciepacl.org/procesodepaz/index.htm). "El movimiento chiapaneco vino a descubrir las líneas de ruptura de la sociedad mexicana. Fue también ocasión para ventilar viejos rencores o para manifestar su odio por una disciplina que habían tenido que aceptar" (SEGOVIA, Rafael: *Lapidaria política*, p. 468).

Otros acontecimientos que fueron también trascendentales en la vida política y social de México fueron los despiadados asesinatos.

El 19 de marzo de 1994 Ernesto Zedillo, quien era coordinador gene-

ral de campaña del que sería pronto asesinado, Luis Donald Colosio, le propuso en una carta que hiciera un "pacto político" con Carlos Salinas de Gortari con el propósito de persuadirlo para que caminara por el mismo rumbo del entonces presidente Salinas. Por desgracia en los planes Salinistas no estaban contemplados con buenos ojos los planes de Luis Donald Colosio: la democracia.

El 22 de marzo de 1994 Manuel Camacho Solís declaró que no aspiraba a la presidencia. Además fue mal visto que no fue a felicitar a Luis Donald Colosio cuando se le nombró como candidato del PRI (cfr. www.casocolosio.pgr.gob.mx/tomo4/tomo41005.htm). Al día siguiente, el 23 de Marzo de 1994 fue asesinado a quemarropa en Lomas Taurinas, Tijuana, durante su campaña como candidato electo a la presidencia por el PRI, el Lic. Luis Donald Colosio Murrieta. Pocos minutos después sería aprehendido y casi linchado por la gente el autor material del hecho, reconocido como Mario Aburto Martínez. Una observación que no se puede pasar desapercibida es que Ernesto Zedillo no acompañó -como solía hacerlo- a Luis Donald Colosio (a Lomas Taurinas). El autor material del asesinato de Colosio fue Mario Aburto Martínez (V. *Excelsior*, México, D.F., Año LXXVII, tomo II, número 28, 016, 24 mar. 1994, p.1).

Otro hecho de gran impacto fue el siguiente asesinato pero ahora en la Ciudad de México, del Secretario General del PRI, José Francisco Ruiz Massieu el 28 de septiembre de 1994.(V. *Excelsior*, México, D. F., Año LXXVIII, tomo V, número: 28, 203, 29 sep. 1994, p. 1).

Antonio Lozano Gracia fue Procurador General de la República para investigar la muerte de Colosio (www.casocolosio.pgr.mx/tomo2/tomo22005.htm). La narco-política, como el lavado de dinero y los asesinatos entre otros crímenes no son exclusivos de México, sin embargo, en México sí se han llegado a crear inquebrantables vínculos entre las mafias que van más allá de cualquier política, sociedad o economía.

c) Sociedad:

La sociedad es la que recoge o vive entre las miserias de quienes deciden qué política o economía llevar. En primer lugar hay que hablar de qué hizo Carlos Salinas de Gortari cuando fue presidente para lograr su objetivo de ser un país moderno. Se creó un programa para dar asistencia a las comunidades indígenas, éste se llamó Programa Nacional de Solidaridad. En si, sí hubo mejorías pues se crearon escuelas en donde no existían, se pavimentaron calles, se hicieron nuevas carreteras y se llevaron los servicios básicos como la luz, y el agua entubada a varias comunidades

que carecían de ellas. Carlos Salinas de Gortari creó en la mente de la gente la idea de que la modernidad era ya una realidad, que él acabaría con la corrupción. Salinas en su primer año de gobierno mandó encerrar a algunos líderes del Sindicato de Petróleos de México, PEMEX a: Salvador Barragán Camacho, José Sosa Martínez y a Joaquín Hernández Galicia, mejor conocido como "La Quina". Este último bajo el cargo de posesión de armas ilegales (cfr. Cronología mundial Época, N° 186, 31 dic 1994).

En fin, ¿qué hemos cosechado como sociedad de la participación de los doctores y /o los licenciados que ahora son expresidentes de la República Mexicana por ejemplo: Miguel de la Madrid Hurtado, Carlos Salinas de Gortari y de Ernesto Zedillo Ponce?

Es muy difícil hacer mención de todo, sin embargo, mencionaré algunos puntos que transformaron a nuestra sociedad.

- Neoliberalismo.
- Privatización de los bancos.
- Tecnócratas en el poder.
- T. L. C.
- Falta de democracia.
- Inestabilidad económica + (DEUDA EXTERNA) +(ROBOS SEXENALES).-
- Mayor pobreza.
- Levantamientos sociales.
- Asesinatos, corrupción, mafias, crímenes organizados, drogas (V. Cronología mundial Época, N° 186, 31 dic 1994; SEGOVIA, Rafael: Lapidaria política, p. 288 y s.; HIJAR SERRANO, Alberto: *Introducción al neoliberalismo*, p. 29, 30 y 34)

2.3.2 HISTORIA DE LOS SÍNTOMAS CULTURALES

En la historia de los *síntomas culturales* nos encontramos con un caso similar al de la historia del *estilo* en cuanto a que, la cercanía geográfica y temporal con los acontecimientos representados en la obra así como con la obra misma nos impiden distanciarnos lo suficiente y tomar una perspectiva adecuada frente al fenómeno. Si la historia de los *síntomas culturales* es la corroboración de lo que consideramos el significado intrínseco de la obra con los documentos que nos muestren las tendencias políticas, sociales, económicas, filosóficas, etcétera, de la época en la cual fue realizada la obra; entonces nos hallamos ante la dificultad de ser realmente objetivos frente a la realidad en la cual estamos inmersos, y aquí, ser objetivo implicaría no tomar ninguna postura ni política, ni filosófica o no tener opinión en materia de la economía o de la política social de nuestro país. Ésto no quiere decir que sea una tarea imposible de realizar, solamente que la dificultad es de tal magnitud que rebasa por mucho las posibilidades de cumplirse en una tesis de licenciatura. A pesar de todo podemos apuntar someramente que en la esfera de lo cultural muchos elementos de "La corte celestial" de Dulce María Núñez se relacionan o pretenden relacionarse con el fenómeno de la "posmodernidad", sin embargo, por la misma extensión del tema de la posmodernidad y las ambigüedades en las que está envuelto el término; en esta investigación no realizaré un estudio relacionado con dicho tema, pero un análisis de esta naturaleza seguramente sería en extremo enriquecedor.

2.3.3 HISTORIA DE LA TRADICIÓN

Si la historia de la tradición es aquella que engloba los principios correctivos de cada uno de los pasos del método Iconográfico e Iconológico, en relación a "La corte celestial" podemos observar que la historia del *estilo* se resuelve de manera casi inmediata al identificar a los personajes ya que éstos muestran palpablemente su propio origen iconográfico: muchos de los personajes tomados de fuentes hemerográficas están en grisalla, la principal fuente pictórica -"La corte"- aparece casi textualmente en varios fragmentos, etcétera. En la historia de los *tipos* podemos ver que no únicamente "La corte celestial" sino una gran parte de la creación pictórica de Dulce María Núñez se inserta en lo que se llamó el movimiento "neo-mexicanista" cuyo apogeo se dió en los ochentas. En la historia de los *síntomas culturales* podemos observar que el "neo-mexicanismo" de alguna forma se conecta con una tendencia generalizada en aquellos años que fue conocida como la "posmodernidad".

Cabe agregar que una obra tan reciente como lo es "La corte celestial" no constituye (aún) una tradición propiamente dicha, más bien, lo que está haciendo es retomar una tradición pictórica del Renacimiento Italiano.

2.4 DESCRIPCIÓN PRE-ICONOGRÁFICA DE "LA CORTE"

Los personajes, los animales, la vegetación y otros elementos arquitectónicos son llamados los "objetos naturales", éstos conforman este contenido temático primario o natural. En el grupo de personajes hay hombres, mujeres y niños. El formato de la obra es rectangular, los personajes y demás elementos están ubicados en un lugar muy amplio en donde realizan un hecho o una acción con una determinada gestualidad que se describe detalladamente en el siguiente capítulo.



"La corte". Andrea Mantegna. Fresco/Temple en seco. 808 x 808 cms. (área del cuarto): camera degli sposi. 1473-1474. Castillo de San Giorgio.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.4.1 LO FÁCTICO Y LO EXPRESIVO EN "LA CORTE"

En esta obra de forma rectangular está ubicado un extenso grupo de personas. Para una mayor claridad expositiva es necesario establecer el orden que se lleva a cabo esta descripción; de izquierda a derecha y de abajo a arriba. Ambos grupos están relacionados con el espacio en el que se encuentran ubicados. En el grupo de personajes del lado izquierdo vemos a un personaje frente a una columna y abajo de una cortina que ha sido amarrada, él está vestido con un jubón y en su cintura porta una daga. Él se inclina levemente sosteniendo en sus manos un gorro rojo realizando la acción de conversar con el hombre más próximo a él.

El siguiente personaje está sentado como de perfil escuchando al personaje a su lado. Él sostiene en sus manos un papel que se nota fue doblado en varias partes. Debajo de la silla de este hombre vemos un animal reposando. Detrás de él hay un personaje con un jubón dorado que mira a un punto indefinido. De igual modo detrás de él apenas logra asomar su serio rostro un personaje con un gorro negro. Debido a la proximidad de los personajes de este grupo y a la posición que ocupan los personajes sólo se ven ciertos elementos que nos muestran que allí hay un personaje. Tal es el caso del hombre detrás de la columna de este primer grupo que apenas muestra su gorro rojo. Detrás del hombre con gorro negro que apenas se ve hay un matorral muy alto y justo detrás de él una especie de pared o estructura arquitectónica y lejanamente el obscuro cielo con sus nubes blancas. En fin, frente al árbol vemos a otro hombre vestido de negro, que mira al frente y que es el único con cabello cano.

Atrás del hombre sentado en la silla hay una niña sosteniendo un fruto en la mano y recargandose en el personaje que está sentado y detrás de ella, un niño en pie mirando hacia abajo y al frente. Este personaje sentado es una mujer que tiene un largo vestido dorado y un tocado blanco transparente en su cabeza. Ella mira hacia el hombre con ropaje rosado. Ellos son los únicos personajes que están sentados. Atrás de la mujer sentada hay un joven que al igual que ella él también mira al hombre sentado. Atrás de la base del vestido de la mujer sentada hay una enana. Ella porta un tocado y unos guantes blancos. Ella es el único personaje que mira de frente como si estuviera viendo al espectador. La mujer joven detrás de la enana que porta un vestido dorado mira de lado a un punto indefinido. En una postura similar está la mujer de edad vestida de negro con un tocado blanco. Frente a ella está un arbusto muy frondoso y justo adelante un hombre con rostro serio y con guantes en su mano izquierda detrás de la columna.

La columna conforma parte de la estructura arquitectónica, este elemento es de fuste cuadrado, sirve para marcar la división de lo que será el siguiente grupo de personajes. Frente a la columna está un personaje rubio con un jubón dorado, con una daga, y con mallas bicolor. El siguiente grupo se orienta más al lado derecho de la obra. Los siguientes seis personajes se encuentran distribuidos al comienzo y al fin de la escalera. Antes de hablar de la escalera es preciso notar un detalle, hay una alfombra de varios diseños debajo de los pies del primer grupo de personajes y no continúa en la escalera. El primer personaje de este segundo grupo es el único que viste unas mallas que no son bicolor. Los siguientes dos hombres están en la parte alta de la escalera, uno de ellos extiende la mano hacia el personaje que realiza la acción de subir la escalera. Los siguientes dos hombres aparecen de atrás de las cortinas doradas que sirvieron de fondo. Ellos parece están platicando por la proximidad que guardan a diferencia de los otros personajes de este grupo que mantienen mayor distancia entre sí. Atrás de la cortina se puede vislumbrar a lo lejos parte del cielo azul. El cielo azul de este lado derecho de la obra es mucho más claro.

La parte superior de la obra presenta dos arcos. En el lado derecho hay un círculo justo arriba de la cortina que está prácticamente cerrada. El lado izquierdo de la obra tiene la cortina abierta. Tanto del lado derecho como del izquierdo tienen dos adornos frutales que cuelgan de las columnas, éstas no pueden verse completas por tratarse de la reproducción a la que tuve acceso y por el hecho de no estar frente a la obra en vivo.

Como parte de lo expresivo se puede notar el ambiente, éste es solemne, los rostros de los personajes son serios. La sobriedad se ve en las posturas e inclusive en las vestimentas de ellos.

2.4.2 HISTORIA DEL ESTILO

En lo referente a la historia del *estilo* podemos ver varias características netamente renacentistas: por una parte todo el conjunto de personajes se encuentra rodeado por elementos arquitectónicos endeudados estilísticamente con el arte clásico cuyo estudio comienza precisamente en el Renacimiento. Asimismo el hecho de que se trate de un tema no religioso implica la ruptura con la temática propia del medievo para enfocarse en una temática secular en la cual el hombre ocupa el lugar que había tenido lo divino anteriormente. Si atendemos a la minuciosa observación ejercida por Mantegna a fin de captar las proporciones, las posturas y los rasgos de los rostros de los personajes podemos constatar la existencia de un estilo mucho más naturalista en relación al arte medieval que igualmente corresponde al tránsito de la Edad Media al Renacimiento.

2.5 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La obra "La corte" de Andrea Mantegna está identificada como una historia. En este segundo nivel de significación se reconocerán e identificarán a los personajes, asimismo se confrontarán aquellos datos obtenidos del paso anterior del método con las fuentes literarias y visuales estudiadas para relacionar el *tema* y/o el *concepto* con la misma obra. Posteriormente en este segundo nivel de significación se indagarán otras fuentes visuales esperando encontrar fuentes literarias y/o visuales que arrojen la iconografía propiamente dicha de la obra analizada. Por este motivo se subdividirá el análisis iconográfico para tener mayor orden y sentido.

2.5.1 IDENTIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES EN "LA CORTE"

Los personajes representados en esta puesta en escena necesitan identificarse y para ello hay que tener una familiaridad con las fuentes literarias para con ello poder determinar si existe una relación entre las imágenes representadas y los temas o conceptos de la obra.

La obra "La corte" de Andrea Mantegna al igual que los personajes representados en ella pertenecen a un periodo del Renacimiento Italiano que se desarrolló en Mantua.

Para identificar con mayor claridad a los personajes representados en esta escena se dividirán en dos grupos, el izquierdo y el derecho. En el grupo del lado izquierdo vemos un personaje frente a la columna y debajo de una cortina que fue abierta, el jubón que porta es color guinda, tiene en sus manos un "gorro" rojo, con ello vemos la reverencia al igual que en su postura inclinada hacia el hombre que está a su lado. Su inclinación y relación con el personaje que está a su lado indica la acción de conversar. Él es Marsilio Andreasi el secretario del personaje con el que conversa. El siguiente personaje que está sentado de perfil

en una silla con adornos dorados, mirando y escuchando atento a su secretario, se llama Ludovico III Gonzaga, él es el humanista y duque de la corte de Mantua. Él porta un gorro rojo, una vestimenta larga color rosa y en sus manos sostiene una carta. Para Venturi la carta que sostiene en su regazo Ludovico se trata posiblemente del Anuncio del nombramiento de Francesco Gonzaga como cardenal (cfr. DE FUSCO, Renato: *El quattrocento en Italia*, p. 363) o de la repentina enfermedad de su patrón Francesco Sforza de Milán (cfr. PAOLETTI, John T.: *Art in Renaissance. Italy*, p. 290).

La postura y la presencia del duque Ludovico Gonzaga denota serenidad, cuando él mira atento a su mensajero,



Detalle de "La corte" de Andrea Mantegna.

conserva cierta discreción. Debajo de la silla de Ludovico se encuentra recostado su perro favorito (cfr. CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *op. cit.*, p. 136).

Atrás de Ludovico III Gonzaga vemos a un hombre de perfil que mira a un punto indefinido; está vestido con un jubón dorado y un gorro rojo, él es Gianfrancesco el tercer hijo de Ludovico III. Detrás de él apenas vemos asomado a un hombre de perfil con un gorro negro, el cuál no pudo ser identificado. Es tal la proximidad de los personajes en este grupo que unos quedan enfrente a otros. El personaje detrás de la columna es un hombre que no fue identificado puesto que ni siquiera se le puede ver. Detrás del hombre que no identificado vemos un frondoso matorral y a su espalda una pared blanca con celosías y acroteras en la parte alta que sirven de adorno. Ésta divide el área donde se encuentran los personajes localizados y el jardín. Claramente se ve el cielo oscuro, las nubes blancas y los altos árboles. La barda no es el único elemento arquitectónico, también lo son las arcadas y las columnas de fuste cuadrado que dividen las escenas. Dentro de la escena del lado izquierdo de la obra vemos dos matorrales. Frente al matorral del lado izquierdo vemos a un hombre vestido de negro, tiene un rostro serio, su cabello es cano y se llama Vittorino da Feltre. Él es el humanista y tutor de la familia, él se encargó de formar a gobernantes como

Ludovico y como Federico de Montefeltro (cfr. *Revista Descubrir el arte*, Año III, N° 31, Sept. 2001, p. 64). Además él estuvo a cargo de la educación de algunos hijos de la familia Gonzaga. De igual modo fue tutor de Bárbara de Brandenburgo cuando ella llegó a Mantua a la edad de 10 años (cfr. BÄTZNER, Nike: *Mantegna*, p. 64). Frente al tutor se encuentra un hombre joven con gorro rojo y con adornos de oro en la parte frontal de su vestimenta. Rodolfo fue el cuarto hijo del Marqués Ludovico Gonzaga. Enfrente de Rodolfo está sentada una mujer que mira atentamente al hombre que está sentado. Ella tiene un hermoso tocado blanco en su cabeza, guantes y un vestido largo



Detalle de "La corte" de Andrea Mantegna.

con bordados de hilo de oro, ella es la esposa de Ludovico Gonzaga y se llama Bárbara de Brandenburgo. Sobre su regazo se recarga una pequeña niña con un vestido dorado que está de perfil sosteniendo una manzana en la mano. Ella es Paola, la hija menor del Marqués Ludovico III Gonzaga. El niño con gorro rojo que está detrás de ella la mira, él es Gianfrancesco.

Atrás de la parte baja del vestido de la mujer sentada está una enana con un vestido rojo, guantes blancos en su mano izquierda, además es el único personaje que mira con rostro serio al frente. Posiblemente ella fue una dama de compañía de la familia. Era común encontrar en las cortes italianas la presencia de enanas, al igual que bufones, siendo ésta costumbre de origen medieval que se conservó durante el Renacimiento.

El siguiente personaje que se encuentra detrás de la enana es una mujer joven que porta un vestido dorado y un tocado elaborado en su cabeza. Ella es Barberina Gonzaga y es hermana de Rodolfo, el joven que está enfrente de ella. Atrás de Barberina se encuentra una dama no identificada vestida de negro con un tocado blanco en la cabeza. Frente a la dama de edad vemos unos matorrales y frente a estos vemos a un hombre con un jubón dorado, con mallas bicolor y unos guantes en su mano izquierda. Este hombre es identificado como el maestro de ceremonias. Adelante de él hay una columna que sirve para dividir el siguiente grupo de personajes



Detalle de "La corte" de Andrea Mantegna.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que se encuentran en el lado derecho de la obra. Esta columna de fuste cuadrado se encuentra casi al centro de la obra, ella tiene ciertos diseños en relieve, en la parte alta de la columna se crea el siguiente arco de medio punto. Frente a esta columna vemos a un personaje con cabello rubio, con un espadón que cuelga de su lado izquierdo, tiene un jubón dorado, se llama Ugoletto Gonzaga.

Los siguientes personajes se encuentran en el siguiente grupo. El fondo de este grupo de personajes es una cortina dorada. El primer personaje de este grupo del lado derecho de la obra es el único que viste unas mallas del mismo color. Él al igual que los siguientes personajes son identificados como los cortesanos de Mantua. Los siguientes dos personajes están en la parte alta de la escalera, aún no han sido todos identificados. El hombre que extiende su brazo al hombre que sube la escalera es el maestro de ceremonias y el más próximo a éste que tiene un jubón en verdacho que sube las escaleras es identificado como el que lleva el correo (cfr. *Revista descubrir el arte*, Año III, Nº 31, Sept. 2001, p. 114). Los otros dos personajes abren la cortina y se aparecen en la escena, miran y conversan. Mantegna adaptó la obra al espacio físico en donde la realizó. La alfombra ha sido pintada, la chimenea garigoleada de color oro no forma parte de la pintura, es parte de la arquitectura de la cámara del castillo de San Giorgio.



Detalle de "La corte" de Andrea Mantegna.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.5.2 ICONOGRAFÍA POSTERIOR A "LA CORTE" DE MANTEGNA

Mantegna comenzó a pintar la Camera Picta el año de 1465 y la terminó en el año 1474. Este retrato de familia "La corte" la pintó de 1473 a 1474 y se encuentra en una de las torres del Castillo de San Giorgio (cfr. *Revista Descubrir el arte*, Año III, N° 31, Sept. 2001, p. 62).

La búsqueda en fuentes literarias y visuales mostró la iconografía de la obra de Andrea Mantegna, en primera instancia vemos la influencia que tuvo ésta sobre la pintura de Melozzo da Forlì. En segunda instancia podemos ver la relación de ésta con la obra de Dulce María Núñez.

La imagen de Ludovico Gonzaga sentado en su trono junto con su familia y su corte muestran en gran medida la grandiosidad de su corte, su poder y su riqueza. Andrea Mantegna en su participación como pintor de la corte en Mantua honra y alaba a la familia Gonzaga con su obra "La corte" y muestra de ello es visible en su color; su composición y en su género el tipo de retrato.

El retrato de grupo de Andrea Mantegna se ha comparado frecuentemente con la obra de Melozzo da Forlì titulada "Sixto IV, sus Sobrinos, y Palatina, su bibliotecario". Las medidas de esta última son: 13' 1" x 10' 4" (cfr. HARTT, Frederick: *Glory of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture*, p. 372 Fig. 382). El otro nombre del fresco de Melozzo da Forlì es: *Papa Sixto IV nombrando a Platina* (cfr. BAMBACH, Carmen C.: *Drawing and painting in the Italian Renaissance Workshop*, p. 240).

Melozzo da Forlì fue pintor de la corte de Urbino. Allí trabajó para Federico da Montefeltro y probablemente pudo haber tenido contacto con Piero della Francesca. Posiblemente Melozzo supo de las obras de Mantegna por medio de Ansuino da Forlì quien trabajó para Mantegna en un periodo. Melozzo probablemente tuvo un encuentro con Alberti en Roma y también estuvo familiarizado con sus enseñanzas.

El fresco de Melozzo da Forlì con el que se inauguró la Biblioteca Vaticana data aproximadamente de 1472 a 1477 o de 1480 a 1481. Posteriormente en el año de 1821 el fresco fue removido de la pared y transferido a un bastidor. En el lado derecho está sentado el Papa en una silla de brazos del renacimiento tapizada en terciopelo y con adornos de clavos con cabeza de bronce. A su lado derecho están de pie sus cuatro sobrinos, incluyendo al Cardenal Giuliano della Rovere, que más adelante se convertiría en el Papa Julio II, en el centro. Atrás de él está arrodillado el humanista Platina, el director de la biblioteca, señalando hacia el piso hacia una inscripción latina que compuso para elogiar los logros de cons-

trucción del Papa (cfr. HARTT, Frederick: *op. cit.*, p. 372 y 373).

La arquitectura se proyecta en perspectiva como si el ojo del observador estuviera al nivel de la rodilla del Papa. El cuarto no es grande para los estándares del Renacimiento, es imponente el simple volumen de las masas y la claridad de la ornamentación. Unos pilares cuadrados con mármol incrustado que culminan en sencillos entablamentos pero fuertemente cargados de adornos, soportan los arcos. A través de un arco al final del cuarto se puede ver una recámara transversa con una arcada y con un techo similarmente artesonado. Las rosetas, palmetas y acantos que forman cadenas y otros ornamentos de la antigua arquitectura romana están resaltados en oro. Las ramas de roble entretejidas que resaltan sobre el azul en la mayoría de los pilares se refieren al código de armas de la familia Della Rovere a la cual pertenecía Sixto IV.

Melozzo evita el agrupamiento ceremonial, sin embargo, cada persona permanece estática, cada cara firmemente compuesta y mirando fijamente al frente. Las figuras de Melozzo son firmes, su línea definitiva, las formas drapeadas son vigorosas.

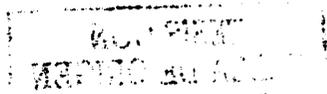
El rojo de la capa papal, el birrete y la silla contrastan con el bermellón del hábito del cardenal y con el violeta, ultramarino, y el verde azulado en los otros trajes. Esta presentación de colores se intensifica por la frescura de los pilares de mármol aperlado y el destello de los adornos dorados (cfr. HARTT, Frederick: *Glory of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture*, p. 373).

Ambas obras "La corte" y "Sixto IV, sus sobrinos y Palatina, su Bibliotecario" conforman un estilo propio, sin embargo, si observamos la relación que tienen los conceptos que ambas obras reflejan en su retrato la riqueza, la solemnidad, el poder y así también como el hecho de que estas obras hayan sido pintadas para gente importante y para que permanecieran en lugares de gran relevancia. Esto es que finalmente estas dos obras presentan a personajes que jugaron un papel importante en Italia. La similitud más palpable encontrada en estos retratos es que los personajes protagonistas están sentados participando en una actividad particular y el resto de los personajes giran en torno a ellos. La diferencia entre ambos retratos es su sentido, en la obra de Andrea Mantegna se representa un retrato de tendencia laica y en la obra de Da Forlì el retrato es de orden religioso.

Existen elementos que reflejan el status y el poder en estas pinturas, sin embargo, sólo mencionaré la figura de las dos sillas. En la obra de Mantegna la silla tiene bordados de oro y en la obra de Melozzo da Forlì ésta está tapizada en terciopelo y tiene adornos de clavos con cabeza de bronce.

Aunque ambas sillas ocupan una posición diferente en las obras respectivamente, se conserva la idea de elogiar el hecho que dió lugar a esa obra y por supuesto a los personajes representados. Es claro que la posición de la silla dentro de la obra de Da Forli está completamente de perfil.

Por último indico la desigualdad entre la silla de Andrea Mantegna y la silla que presenta Dulce María Núñez puesto que ocupa una posición muy parecida al de "La corte", sin embargo, presenta algunas diferencias; en primer lugar está recubierta con una tela rosa similar a la vestimenta del duque Ludovico Gonzaga, además el brazo visible de la silla es de madera y terciopelo rojo. En segundo lugar el personaje Carlos Salinas de Gortari está sentado de frente en lugar de seguir la dirección de la silla.





"Sixto IV, sus sobrinos, y Palatina, su bibliotecario". Melozzo da Forlì. 13' 1" x 10' 4". 1480-81. Fresco transferido a lienzo.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

2.5.3 NOCIONES BÁSICAS DEL COLOR Y LA TÉCNICA

Debido a que "La corte" de Mantegna es una obra que difiere en demasía de la obra de Dulce María Núñez en su técnica empleada y en el modo de entender la pintura Renacentista Italiana es necesario dar un panorama general del color y la técnica del fresco.

La pintura al fresco, como nos dice Mayer: "consiste en pintar sobre una pared preparada con argamasa* húmeda, usando pigmentos mezclados sólo con agua, y los pigmentos quedan formando parte integral de la superficie. Las partículas de pigmento quedan cementadas en la cal, del mismo modo que entre sí y con la arena" (MAYER, Ralph: *Técnicas y materiales*, p. 293). Cuando la cal se mezcla con el agua para hacer la argamasa, se efectúa una reacción química y se forma hidróxido de calcio. El calor que se genera al apagarse la reacción de la cal hace que se evapore una gran cantidad de agua.

La pintura al fresco tiene ventajas: forma parte integral de la pared; la penetración del pigmento en la superficie del yeso es completa; la pintura se puede observar desde cualquier punto sin reflejos; es lavable; presenta gran facilidad para manejar los colores y da una gama amplia de efectos posibles.

El fresco exige un procedimiento técnico que es necesario seguir rigurosamente para lograr que la cal junto con el agua y la arena formen una capa que permita que los colores queden perfectamente adheridos a la superficie del muro y que no sean solubles al agua (cfr. ÁLVAREZ VILLAR, J.: *La pintura del renacimiento italiano del siglo XV*, p. 3 y 4).

El dibujo se pasa al muro de la siguiente manera "los esquemas se realizan sobre el muro a partir de la cuadrícula y por medio de la sinopia**, coloreando la silueta sobre la superficie; luego se sustituyen por la aplicación a la pared, preparada y lista, por cartones que cubren todo lo que se va a trabajar, claveteando las líneas y siluetas y aplicando al punteado una muñeca de carbón en polvo, lo que dará lugar al estarcido.***

La pintura al fresco es considerada una de las aportaciones más grandes del Renacimiento y Mantegna fue uno de los primeros artistas en implementar otra novedad: "la del acabado final con toques de pincel a seco, uti-

*ARGAMASA: (Compuesto sobre masa). 1.f. mezcla de cal, arena y agua, que se emplea en las obras de albañilería. (www.diccionarios.com). *Diccionario General de la Lengua Española Vox*.

**SINOPIA: Término aplicado a una tiza de color rojo almagre utilizada para hacer el dibujo previo de un fresco y también al dibujo mismo. A menudo se dejan al descubierto la sinopia durante los trabajos de restauración cuando se levanta la capa superior de un fresco. (CHILVERS, Ian: *Diccionario de Arte*, p. 891).

***ESTARCIDO: 1m. Dibujo que resulta en el papel, tela, etc., del picado y pasada por medio del cisquero. CISQUERO: 2. Muñequita de lienzo, con carbón molido dentro, que sirve para estarcir. (www.diccionario.com) *Diccionario General de la Lengua Española. Vox*.

lizando como aglutinante la clara de huevo, incorporando los retoques finales con aceite" (ÁLVAREZ VILLAR, J.: *La pintura del renacimiento italiano del siglo XV*, p. 3 y 4).

La obra de Mantegna presenta un uso distinto de la luz pues emplea la luz natural proveniente del exterior y además la que él orienta dentro de la cámara de los esposos.

Mantegna divide esta escena en dos partes por medio de las arcadas y de las pilastras. En esta escena del lado izquierdo está reunida al aire libre la familia Gonzaga. Este espacio se encuentra cerrado por una transeña* (sic.) de mármol que refleja una luz sobre los personajes o las masas que al momento de ser vistas desde abajo dan la impresión de ser más amplias y anchas. La luz tiene un rol muy importante: es la que construye la forma por medio de la contraposición de los planos. Los personajes en este retrato no presentan gestos.

La luz en la escena del lado derecho hace que los cortesanos que suben las escaleras parezcan más grandes, claro también por el hecho de que tengan un fondo oscuro atrás. La luz directa que desciende de frente sobre las dos paredes y el impluvium** tampoco es real (V. CARLO ARGAN, Giulio: *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Giotto a Leonardo Da Vinci*, p. 32, 322 y 324). Mantegna presenta una perspectiva original que es el resultado de su interpretación de la perspectiva toscana que estuvo sujeta a sus necesidades de expresión dramática y lírica para crear perspectivas ilusivas.

La relación entre la obra, el tema y el ambiente al que fue destinada tienen que ver estrechamente con los movimientos del espectador en la cámara de los esposos (cfr. ZUFFI, Stefano: *Mantegna*, p. 61).***

*TRANSENNNA: Piedra calada o tallada que cumple misión semejante a la del plúteo. El plúteo no se cala. Ambas piezas pueden hacerse en madera. -Parapeto o cancel calado o labrado.- Por extensión, vano cerrado translúcidamente. FATÁS, Guillermo y BORRÁS, Gonzalo M.: *Diccionario de términos de arte*, p. 231).

**IMPLUVIUM: Estanque rectangular para el agua de lluvia, en Roma. FATÁS, Guillermo y BORRÁS, Gonzalo M.: *op. cit.*, p. 135).

***Esta nota así como los otros textos en los que la referencia bibliográfica está en inglés la traducción estuvo a cargo de la autora de la tesis.

2.5.3.1 EL COLOR EN "LA CORTE"

El acercamiento que se tiene del color en la obra de Mantegna sirve de vínculo para entender mejor la obra, una vez teniendo ya identificados los temas y/o conceptos que se manejan en el análisis iconográfico se le relaciona con el marco histórico del Renacimiento italiano.

Mantegna fue un artista italiano renacentista que poseía gran destreza y un conocimiento muy amplio de las técnicas, por ello podía incluso combinarlas; en el caso de "La corte" se trata de un fresco/ temple en seco y está ubicada en Mantua, Italia dentro de la "Camera degli Sposi" -en los documentos se le dió a conocer como la "Camera picta" o la "Camera depicta".

El procedimiento de esta pintura comienza con el dibujo, después continúa con una valoración hecha a través de una grisalla, que a su vez cumple con la función de hacer una especie de relieve o de realce del plano. Una grisalla se hace con el negro y el blanco y contiene diferentes diluciones y saturaciones que después pasan a un tono local como se observa en esta obra.

Además vemos en esta obra una composición formal en cuanto al dibujo, al espacio, a la luz y al color. Los colores frecuentemente usados en el renacimiento son el cinabrio (el rojo), el lapislázuli (el azul) y el oro (ocre).

Este capítulo de la tesis indicará el papel que juega el color en la obra de "La corte" del pintor italiano Andrea Mantegna.

Este análisis divide la obra de Mantegna en planos de color. El primer plano de color es el oro o el amarillo. Éste se manifiesta de distintos modos: actúa como espacio en la cortina izquierda.

Este color predomina en la obra por su gran extensión o distribución, luminosidad y culturalmente es considerado un símbolo de riqueza y de poder. Mantegna refuerza con dicho color la posición y el honor de la familia Gonzaga.

La extensión o distribución de este color indica el peso que tiene temáticamente en la obra, pues cubren dos grandes áreas centrales: la cortina derecha tiene más luz y la cortina izquierda más oscuridad gracias a la solidez y saturación de su matiz. Al lado de este color ocre está uno guinda con el que tiene un gran contraste. Este color amarillo u ocre es de gran calidez, y tiene la función central de ser el color tonal de la obra, es decir, con él se entona y matiza a la obra y éste influencia a los demás colores. En estas cortinas se ven las texturas que recrean la idea del paso del tiempo y de la trascendencia.

Este color oro es la base sobre la cual están hechos los diseños de las columnas, el marco de la chimenea, y es el matiz de los brillos (es decir, la luz de la luz) en el que se destacan más los finos delineados y los bordados tan detallados de la silla del duque y de las vestimentas de la familia Gonzaga y otros personajes.



"La corte" de Andrea Mantegna.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El siguiente plano de color es el cinabrio (rojo), sirve como color local, y con el se dan acentos en la obra: los gorros y las mallas bicolors de los personajes formaban parte de la vestimenta real. Solamente los varones usaban ese color. El cortesano que porta las mallas rojas en ambas piernas indica que era un visitante en aquella corte.

Debido a la brillantez del rojo se ve cómo puede actuar como color reflejo. El ejemplo más notorio: el color rojo del gorro del duque (el hombre sentado) se refleja en la sombra del rostro de uno de los personajes más próximos a él (el hombre con un jubón color ocre). Este reflejo es a la vez sombra y modela el volumen del rostro y también sirve para entonar la piel del varón.

El siguiente color rojo tiene poca participación y se asemeja al llamado guinda. Es un color rojo oscuro que tiene una oscuridad y una luz muy peculiar ya que en las sombras este color es representado como si fuera negro y en las luces los brillos están hechos con matices de rojo y rosados.

Este plano de color rojo posiblemente fue combinado con blanco para dar un rosa, y a esta combinación se le llama hacer un valor que puede tanto dar claridad como en este caso o todo lo contrario oscuridad a los tonos. En esta vestimenta rosada del duque se perciben dos tratamientos pictóricos. Las sombras posiblemente se lograron aplicando el matiz o el croma en su máxima saturación sin mezclarlo con otro matiz, lográndose la intensidad cromática aún en las sombras. Existen en esta transparencia otros tonos intermedios (ocres o amarillos) entre este tono rosa oscuro que cumple la función de sombra y los tonos claros que cumplen la función de luz.



"La corte" de Andrea Mantegna.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El negro es un color que se emplea generalmente para oscurecer o para sombrear. Es un pigmento que usado en pequeñas cantidades tiñe muy bien y su excelente fijación con otros pigmentos permite la creación de otros tonos.

Una de las características de este color es su opacidad. Es un color muy saturado de gran intensidad cromática, no hay duda cuando se ve el pigmento negro que es un negro puro.

El negro fue empleado para el personaje que fue el punto central en Mantua en esa época, el tutor de la familia Gonzaga y de otras cortes inclusive llegando a trascender y dejando un legado importante como humanista del Renacimiento Italiano.

El blanco es el otro color opaco por excelencia. El lleva consigo a la luz: es un color de gran intensidad lumínica y de gran claridad.

El color de la base de este gran fresco es el blanco y a partir de él se van creando las delgadas y transparentes capas de color subsecuentes.

La grisalla es creada a partir de la mezcla y dilución del blanco y el negro (creación de grises).

La parte superior de las columnas están trabajadas en grisallas para crear un volumen y un modelado.

El siguiente blanco tocado con otros matices es el del mármol de la columna que está vetada.

El blanco era empleado en los tocados y velos de las damas de la corte y los demás accesorios como son los guantes y la orilla de las vestimentas.

LIBRO DE
INSTRUMENTOS DE ARTE



"La corte" de Andrea Mantegna.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El plano de color verde de los matorrales está creando un espacio y a partir de este espacio se crea la forma que está frente a él, que en este caso se trata de un hombre vestido de color ocre que está justo detrás de la columna. Estos planos oscuros de color verde tienden a recorrerse en el espacio yéndose hacia atrás, dando la sensación de profundidad.

Partiendo de que son masas oscuras de color se podría llegar a pensar que se aplanarían, pero no sucede así, puesto que en ellas sí se distinguen los detalles de las formas gracias al contraste establecido por los colores claros junto a ellos. En el caso específico del matorral izquierdo se ve perfectamente delineado el follaje verde gracias a la blancura de la estructura arquitectónica.

El color verde del árbol tiene varios tonos intermedios de matiz verde oscurecidos o aclarados con el fin de crear volumen y que a la distancia estos matices no se aplanen. La manera en que fueron oscurecidos estos verdes posiblemente fue a partir de su mezcla con pigmentos azules creándose con ello las sombras y de la mezcla con amarillos u ocre sacarán las luces y los brillos.

Los verdes entonados con color ocre forman los jubones de los cortesanos que suben las escaleras. La diferencia entre este verde y los demás planos de verde es que aquí el verde se comporta como una tierra ya que se neutraliza la croma.

El siguiente verde se distingue de los anteriores porque es un verde cromático. La función de este verde es dar profundidad al color oro, el verde, es resultado de su modelado (verdacho) ilumina a los colores que lo rodean (las mallas rojas y verdes de los personajes entonados), y dándoles transparencia por yuxtaposición a la pintura. El empleo del plano de color lapislázuli (azul) está limitado por un factor económico. Mantegna empleó en dos grandes superficies de la obra estos planos de color azul, creando espacios celestes.

Sin embargo, estos dos planos azules difieren en su iluminación. Por ejemplo el lado superior derecho abarca un área más estrecha y presenta una iluminación que semeja el día. Este azul en su transparencia deja ver la luz, esto significa que posee un valor alto, en otras palabras este pigmento azul fue aclarado con el blanco. En este cielo se están intercalando planos de azul oscuro y claro que le dan cierto dinamismo a la luz, como también contraste al plano azul que está a su lado.

El lado superior izquierdo cubre un área más amplia y oscura que muestra la noche. Si uno ve la superficie de color azul a poca distancia uno nota la transparencia de este plano, pero si uno lo observa a mayor distan-

cia esta área se torna menos transparente, lejana e inclusive más oscura.

El siguiente plano de color azul claro es el más pequeño y se ubica en la parte inferior derecha de la obra ejerciendo el rol del espacio exterior. Está fuertemente contrastado con el plano de color blanco justo debajo de él y a su lado derecho se encuentra con la franja de color tierra (entonada en verdes y ocres) y por último pero no por eso menos contrastante se halla este azul a su lado izquierdo un plano ocre que marca la orilla de la cortina.

Allí está ubicado un cortesano con su jubón azul. Quizás estas sombras fueron creadas a partir de la mezcla entre el azul (lapislázuli) y el verde, y las luces del mismo azul (lapislázuli) y el blanco.

Para concluir estos planos de color mencionaré aquel que abarca varios matices al mismo tiempo. Estos se localizan en la alfombra, este elemento está ubicado en la parte inferior de los personajes cubriendo la chimenea. Estos diseños de color están delineados por trazos delgados de li-



"La corte" de Andrea Mantegna.

neas blancas, rojas y ocre y son los que delimitan áreas verdes (justo debajo de los pies del primer personaje que está del lado izquierdo), la otra área de color quizás no sea tan evidente pero está distribuida más uniformemente a lo largo de la alfombra.

"Mantegna creó con un sólo color muchas funciones, esto quiere decir, que con un tono logró iluminar los colores locales y modelar las sombras. Además, él hace distinciones de los tamaños y muestra los acentos por medio del color o de la luz. Existe un contraste visual de los colores pero compone en un lugar el color y resuelve plásticamente el claroscuro, consiguiendo en el plano de la pintura no sólo un contraste lumínico sino una atmósfera cromática" (Fragmento de la entrevista realizada al maestro Salvador Herrera, el 4 de octubre de 2001 en la E.N.A.P.).

2.5.4 NOCIONES BÁSICAS DE LA COMPOSICIÓN

La geometría en la Edad Media hacía trazos de compás cada vez más complejos que más tarde desaparecieron ya que los renacentistas buscaron la simplicidad pues estaban hartos del abigarramiento. En las artes plásticas se empezaron a aplicar ciertas relaciones de la música que por cierto Platón ya había alabado por su belleza filosófica en el Timeo. En un principio estuvieron al alcance de los teóricos, más adelante lo aplicaron los arquitectos y posteriormente los pintores las adoptaron. Esto determinó la manera de componer, el estilo de los Renacentistas italianos.

En el humanismo se sumergieron en los libros, estudian las obras de teoría musical que les abren otro panorama: los cálculos de números son exactos y por ello dejan el compás pues ya no les servirá para calcular.

"Las relaciones musicales tienen, por lo demás, diversas aplicaciones: a partir de ellas se creará un desequilibrio, un movimiento basculante que, profusamente utilizado en la época del dinamismo barroco, les dará nueva vida en el mismo momento en que iban a caer en desuso. Sin embargo, la Edad Media no desaparecerá del todo, ni en todas partes. El gusto por la geometría permanece, aunque simplificado; se recurre a los círculos, a las medias circunferencias, o bien a la sección áurea; en suma, la acción simple aunque imperativa de la forma rectangular del cuadro continúa viva a través de las modas o de los estilos. Esa forma crea por sí misma una división del contenido, que puede ser una indicación discreta o una rígida disciplina" (BOULEAU, Charles: *Tramas. La geometría secreta de los pintores*, p. 10, 11).

"La contribución mas clara de Alberti al arte de la pintura -a un nivel matemático- es su exposición del sistema perspectivo de un punto, que por primera vez aparece en teoría en *Della pittura*. Basada en información racional y sensorial controlada por las matemáticas, la construcción (de la perspectiva) le da al artista los medios para crear el espacio aparente en su pintura" (BATTISTA ALBERTI, Leon: *Tratado de pintura*, p. 23).

"*Compositio* no era una palabra del todo nueva en el lenguaje aplicado a las obras de arte y se refería de manera general al modo en que los objetos aparecen colocados. Vitruvio la había utilizado al hablar de edificios y Cicerón al hablar del cuerpo humano, a la estética medieval tampoco le resulta desconocida. Sin duda todas estas acepciones son antecedentes de la empleada por Alberti, pero él confirió al término un sentido nuevo y exacto. Por *Compositio* entiende una jerarquía de formas a cuatro niveles en cuyo marco se valora el papel de cada elemento en atención al efecto global de la obra. Los planos sirven para formar miembros, los

miembros sirven para formar cuerpos, los cuerpos sirven para formar la escena coherente de las pinturas narrativas:

La composición (*compositio*) es aquella norma de la pintura mediante la cual se componen las partes de una obra pictórica" (BAXANDALL, Michael: *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*, p. 188 y 189).

Alberti influyó tanto a su época con sus dos obras: *De reaedificatoria*, -publicada en latín en Florencia en 1485- y *Della statua e della pittura* que incluso se dio el llamado Albertismo. "Este último libro, escrito en 1436, no fue publicado hasta el siglo XVI pero circuló rápidamente en forma de copias o fragmentos por los talleres artísticos y sin duda era bien conocido de Piero della Francesca, que se inspiró en él para su *Prospettiva pingendi*. *De reaedificatoria*, que circuló igualmente antes de su publicación, tuvo una influencia todavía más considerable. Se trata de un tratado de arquitectura, pero algunos capítulos sobre las proporciones, sobre la decoración, pudieron interesar a todos los artistas, y el tono del libro, la estética muy particular que propugna, calma y serena, encontró gran eco entre los pintores.

En el capítulo V, Alberti explica cómo los intervalos musicales agradables al oído, la octava, la quinta y la cuarta, se corresponden con la división de una cuerda en 2, en 3 o en 4 ($\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$). Son las proporciones que en la época llamaban diapasón, diapente y diatesarón, servirán también para las artes plásticas, y en primer lugar para la arquitectura" (BOULEAU, Charles: *Tramas. La geometría secreta de los pintores*, p. 82).

2.5.4.1 LA COMPOSICIÓN EN LA OBRA DE ANDREA MANTEGNA

En este capítulo se expone el estudio de "La corte", posteriormente se le agregan cinco análisis compositivos de otras obras de Mantegna a fin de tener un panorama más completo del desarrollo artístico y plástico del pintor renacentista y observar la composición en cada una de ellas.

"La corte"

Mantegna, en el interior de esta cámara de los esposos, crea un espacio arquitectónico inexistente a partir de su pintura. En este espacio él representa una "puesta en escena" de un acontecimiento de la familia Gonzaga y otros personajes de su corte.

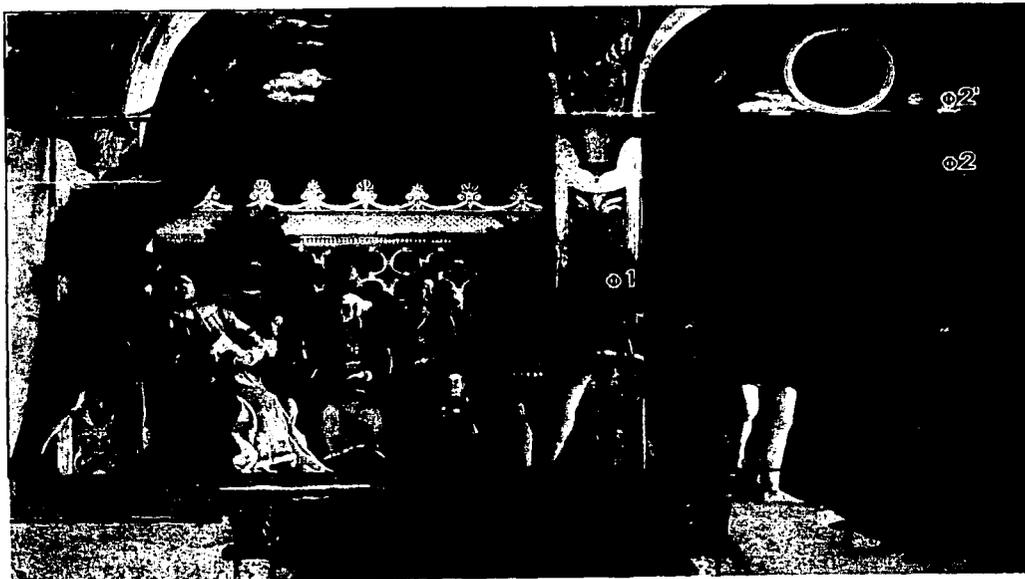
Esta "puesta en escena" se representa el interior de una recámara de forma rectangular en donde se encuentran una serie de personajes. Ellos son distribuidos en dos bloques. En el bloque izquierdo los personajes están muy próximos unos de otros lo que hace que unos tapen el resto del cuerpo de los otros. Estos personajes se hallan enmarcados por un arco de medio punto en la parte superior de la obra. Por otro lado este espacio se abre, es decir, se puede recorrer la vista hacia los planos más lejanos y se observan unos matorrales, una estructura arquitectónica, un árbol y el cielo al fondo. Por el contrario en el lado derecho los personajes se encuentran más relajados, con posturas más dinámicas, ellos suben las escaleras, ellos están frente a un espacio cerrado por una cortina que detiene la mirada.

En la parte superior se enmarca este espacio por un arco, y debajo de él se encuentra el cielo. La división de estos dos bloques se determinan por dos puntos áureos. El primer punto áureo ϕ 1 marca esta línea vertical que descansa sobre la columna derecha. Mantegna la carga hacia el lado derecho de la obra para lograr que no quede en el centro de la misma.

El segundo punto áureo ϕ 2 traza una línea horizontal pasando sobre la parte superior de la estructura arquitectónica. El siguiente punto áureo ϕ 2', es paralelo al mencionado anteriormente, se recarga sobre el riel en el que se encuentra la cortina. En el lado derecho se ve una cortina cerrada y en el lado izquierdo una cortina abierta. Cerca del cruce de esta línea con el punto áureo ϕ 1 se traza la cornisa de la columna.

El análisis compositivo en esta obra podría ser más exhaustivo, pero sólo es necesario mencionar con claridad las tramas que son la estructura de la obra. Esta obra se sometió a varios ensayos compositivos tendiendo siempre como marco histórico el conjunto de escritos y tratados que sobre tales asuntos se realizaron en el quattrocento italiano. Es decir, la investigación se circunscribió a tantear distintos sistemas sobre varias obras de

Mantegna para indagar sobre sus recursos compositivos. Recursos que son muy evidentes en todos y cada uno de sus cuadros. Finalmente el análisis se centró en la obra que ocupa este trabajo de tesis, para acercarnos a una propuesta factible, pero en modo alguno arbitraria.



"La corte" de Andrea Mantegna.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

"Políptico de San Lucas"

Una característica esencial de un políptico es que cada parte debe estar relacionada con el todo. El espacio de este políptico está dividido por elementos o recursos arquitectónicos: el arco ojival y el pilar. Estos arcos ojivales y estos pilares estructuran la composición del espacio de dos modos distintos: el primero reside en dividir el espacio hacia lo vertical creando cinco secciones o módulos para ubicar a todos los personajes. A pesar de que cada uno de los personajes realiza una acción distinta, todos tienen que ver con el personaje principal- aquel que está ubicado en el centro de la obra- , a su vez cada uno de ellos tiene un atributo y una función específica que los particulariza. La segunda división parte en dos al espacio, creándose un arriba y un abajo. Esta línea horizontal es una línea áurea $\phi 1$. Su función es la de ser techo y piso de los personajes.

Estas cinco secciones ubican a los personajes en su posición espacial, y lumínica. La lectura de esta obra es de izquierda a derecha. En la primera sección los personajes giran su cuerpo hacia el personaje central, ambos tanto el de arriba como el de abajo visten colores oscuros, los personajes de la segunda sección, los de vestimenta más clara giran aún más hacia la acción principal. La estructura espacial de la tercera sección se formó a partir de dos puntos áureos: $\phi 1$ y $\phi 2$. Ambas líneas descansan sobre los pilares que a su vez ubican a los personajes protagonistas de la obra. Uno puede darse cuenta de que son los protagonistas por su localización en el espacio; con respecto a las demás figuras tienen una proporción mayor, la figura humana de la parte inferior de la obra es la única que está sentada; en la parte superior de esta tercera sección hay tres personajes. Sobre el personaje de mayor proporción se ubica en la parte superior a un personaje semidesnudo con mayor iluminación. Los personajes a su lado giran en torno a él.

La línea horizontal que divide originalmente el plano en dos se transforma en una línea que sube y luego permanece horizontal y por último baja creando un cambio en el ritmo espacial. Esta sección es la única área dividida por la mitad por una línea vertical traspasando a los personajes principales tanto en la parte superior como en la inferior de la obra.

Tanto la cuarta sección como la quinta continúan la secuencia lumínica descrita.

Es importante resaltar que los arcos ojivales de la parte superior de la obra aunque varíen en su proporción con los de abajo se distinguen por ser los únicos sostenidos por los pilares. Debido a que el espacio inferior es el que sostiene al superior, y necesita de mayor apoyo Mantegna pintó los

pilares de abajo más anchos. En este espacio todas las figuras humanas están completas a diferencia de las figuras que están arriba.



"Políptico de San Lucas". Andrea Mantegna. Temple sobre madera. 230 x 177 cms. 1453 - 1455. Pinacoteca Brera.

"Escenas de la vida de Santiago"

Se trata de una pintura cuyo espacio está dominado por la Arquitectura. Es decir, es el espacio arquitectónico pintado, es el "escenario" en el que se mueven los protagonistas del tema. Una observación más minuciosa y analítica muestra en la parte interior un conjunto de baldosas muy rítmicamente ordenadas. Dicho ordenamiento analizado en su estructura espacial muestra que las baldosas se organizan con respecto a dos puntos de fuga A, B.

Por otro lado puede observarse que el elemento arquitectónico de la parte izquierda de la pintura se organiza claramente con respecto a la fuga C. Ello se puede apreciar sin dificultad en las cornisas del edificio citado.

Los personajes están distribuidos en dos bloques básicos: los que se encuentran "dentro" de la construcción y otro grupo formado por dos figuras humanas que se encuentran fuera de la construcción llevando la acción principal por una parte y por otra constituyendo el bloque más importante de figuras, pues su proporción es mayor que el del resto de figuras. El bloque mencionado a su vez está claramente estructurado espacialmente, la proyección del límite inferior izquierdo de la quinta y séptima baldosa de izquierda a derecha respectivamente.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



"Escenas de la vida de Santiago". Andrea Mantegna. Fresco. 8.75 x 7.00 m. (área del cuarto).
1448 - 1457. Capilla Ovetari, Padua.

"San Sebastián"

Esta pintura presenta en un primer plano el motivo de esta pintura, una figura humana flechada, semidesnuda atada a una columna corintia. Ésta es de gran proporción y está cargada un poco hacia la derecha para evitar una simetría. Del mismo modo Mantegna pintó la columna y el arco izquierdo en ruinas que se diferencian del lado derecho pues están completos hasta donde se les puede apreciar.

En la parte inferior izquierda de la obra cerca de los pies del personaje principal hay varios fragmentos o restos de esculturas que le ponen fin al espacio, no permiten que el ajedrezado continúe hasta el primer plano. Otro elemento de asimetría es el manejo de la luz del lado izquierdo de la obra se ve como la iluminación es mayor dejando al lado derecho en sombras lo que permite que la obra tenga una ambientación y un modelado mayor.

Existen varios trazos realizados en este análisis que pasan por puntos estratégicos. Esto es, el espacio está dividido por la mitad en lo vertical, esta línea pasa por el cuerpo del personaje. La línea horizontal que pasa por el rostro del personaje al nivel de los ojos y que delinea parte de la estructura arquitectónica es la sección de oro $\phi 1$. La siguiente línea horizontal traza la mitad de la obra, ésta pasa por encima de las costillas del hombre.

A continuación realizo unas observaciones para complementar aquello que fue previamente estudiado. Al fondo en un plano lejano atrás de la escena principal se encuentra un paisaje, prácticamente desolado, en el que se trazan una serie de curvas en el camino que le otorgan a la obra un gran dinamismo y ritmo, además contrarrestan a las verticales del primer plano.

1/2



φ 1

1/2

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"San Sebastián". Andrea Mantegna. Temple sobre tela. 68 x 30 cms. 1459.
Museo de Historia del Arte de Viena.

"Muerte de la virgen"

Esta pintura acerca al espectador a un espacio interior y luego lo aleja hacia un espacio exterior. Este espacio interior es el lugar en donde ocurre el motivo de esta pintura. El espacio exterior complementa y equilibra la obra.

En un primer plano de la recámara se observan a los costados derecho e izquierdo una serie de personajes con velas y otras con palmas. Al fondo del espacio interior y en el centro de la obra está la virgen recostada y muy próximos a ella se encuentran otros personajes. De la parte inferior de la obra, de las cuatro baldosas que están en un primer plano, surge un punto de fuga central A que culmina en el paisaje. Este punto de fuga A pasa justo encima de la escena fúnebre. Este espacio exterior es enmarcado con una ventana que forma parte de esta estructura arquitectónica. Dicha ventana da lugar a que la visión del ojo recorra el espacio exterior y se detenga por un momento en la línea de horizonte de donde surge el siguiente punto de fuga B o perspectiva lineal diagonal.

El punto de fuga central A cruza el punto de fuga B. Este último punto de fuga traza dos líneas principales que forman la estructura del puente que une ese paisaje lejano a la escena a partir de la cual se hizo todo este análisis compositivo.

Por último lo que menciono en este párrafo no está trazado en este esquema compositivo pero me parece pertinente indicarlo como complemento de lo ya analizado en esta obra. La línea de horizonte del paisaje es paralela al marco de la ventana y al de la cama donde yace la virgen. La serie rítmica de verticales contrarrestan estas diagonales y horizontales.

Para formar el ajedrezado del piso Mantegna dividió el espacio en lo horizontal en ocho secciones hasta donde se encuentra la imagen principal. Estas líneas cruzan aquellas que forman el punto de fuga A.



"Muerte de la virgen". Andrea Mantegna. Temple sobre tabla. 54 x 42 cms. 1460. Museo del Prado, Madrid.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"La circuncisión de Cristo"

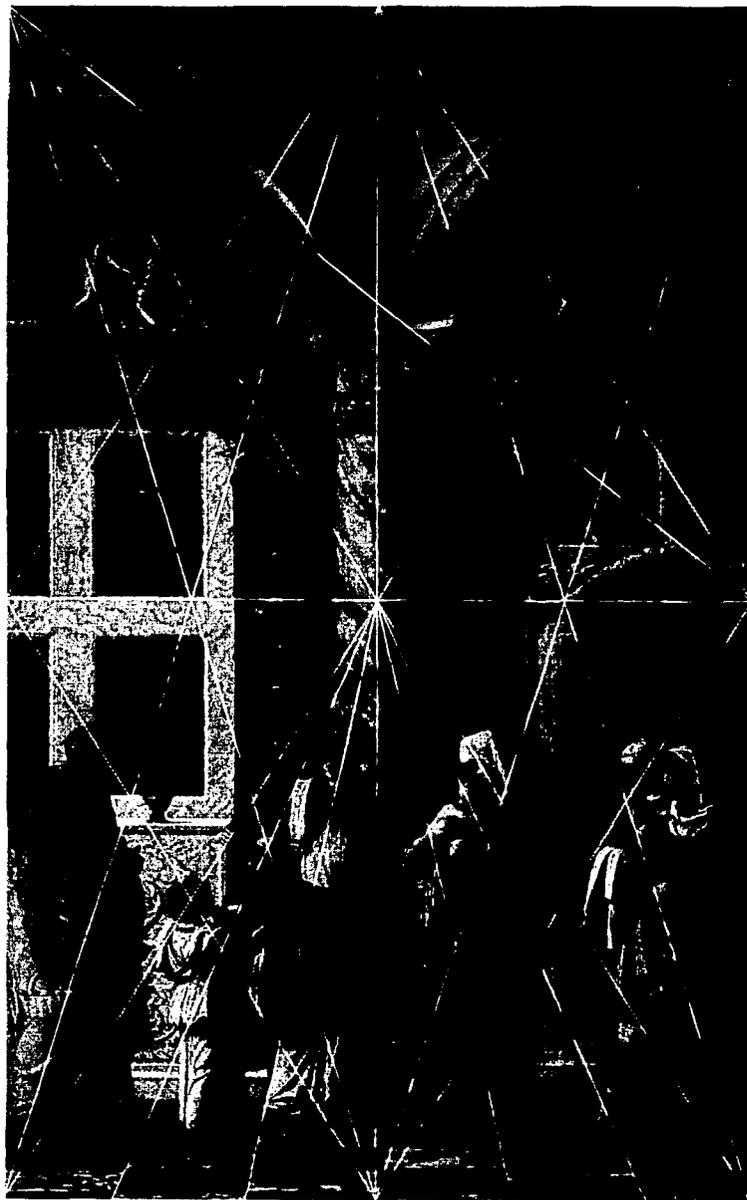
El espacio de esta recámara está dividido en dos. Justo a la mitad de la obra en lo vertical se destaca por su proporción y posición una gran columna corintia, con ella se traza una línea vertical. Este elemento sirve para acentuar a los personajes centrales y al mismo tiempo al tema. También con ella la obra se vuelve simétrica destacando a unos elementos arquitectónicos frente a otros. En la parte superior de esta obra están los arcos que se repiten en ambos lados derecho e izquierdo.

La otra división de la obra por la mitad va en sentido horizontal con ella se destaca el centro de la obra. Este centro está por encima de la altura de los personajes.

En un primer plano y por debajo de este punto central encontramos a unos personajes reunidos por este acontecimiento. Sólo tres de ellos son los protagonistas y se encuentran al centro de pie enfrente de esta columna. El resto de los personajes son espectadores y están a sus costados derecho e izquierdo.

En la parte inferior de la obra está el piso, de las seis baldosas que podemos ver en el primer plano en esta pintura se trazaron una serie de líneas que se dirigen al punto de fuga central llamado A, allí se convergen justo en el punto central de la obra. Existen otra serie de líneas diagonales y oblicuas que en algunos casos atraviesan el punto central de la obra y en otros casos no. Dentro de este espacio generado por el punto de fuga central A se ubican los tres personajes principales de esta escena.

1/2



1/2

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"La circuncisión de Cristo". Andrea Mantegna Temple sobre tabla. 86 x 42 cms. 1460.
Galleria degli Uffizi, Florencia.

En estos seis estudios o análisis compositivos se hace una exposición verbal y se presenta una lámina con trazos blancos y/o negros que resaltan la estructura de la obra. Es necesario indicar que en estos análisis puede haber un pequeño margen de error puesto que las fotografías o reproducciones pueden llegar a manifestar ciertas angulaciones o distorsiones que no existen en la fuente original.

Recapitulando, en "La corte" se observa claramente el orden de la luz, éste se relaciona con lo que sería el interior y el exterior de la escena, y con la sección áurea, que es la que divide en dos partes la obra. La superposición de planos, es decir, que un elemento esté frente a otro, y con ello se pintan los planos más lejanos de modo parcial. En ambas obras "La corte", y la "Muerte de la virgen" las masas o las formas parecen indivisibles. La arquitectura es la forma más evidente que estructura la composición del espacio en todas las obras aquí analizadas. En la obra de "La circuncisión de Cristo", y en la obra "Escenas de la vida de Santiago" los personajes son de menor proporción en comparación con el espacio en el que se desenvuelven a diferencia de las otras obras de Mantegna. El uso de la perspectiva central o diagonal en los pisos ajedrezados fue un recurso muy común en las pinturas del Renacimiento. En las obras "La circuncisión de Cristo", el punto de fuga converge en el centro de la obra, en "Escenas de la vida de Santiago" se combinan los tres puntos de fuga diagonales y en la "Muerte de la virgen" la perspectiva central cruza el punto de fuga diagonal. La perspectiva observada en "La corte" está aplicada a los personajes, no están tan escorzados, el punto de visión del espectador está muy abajo, produciendo que los personajes se vean menos deformados por su relación con las estructuras arquitectónicas. Los motivos arquitectónicos empleados en la mayoría de las obras de Mantegna responden a su gusto por lo clásico: por el arte romano. Las columnas sostienen unos arcos fragmentados. En "La circuncisión de Cristo" la columna marca la simetría, en "La corte" las columnas afianzan las dos secciones representadas, en "San Sebastián" se carga a la derecha de la obra, ella comparte el protagonismo con el personaje, en la "Escenas de la vida de Santiago" las columnas sostienen los edificios, las arcadas, el balcón, en "Políptico de San Lucas" los personajes interactúan de manera distinta ya que con las columnas se divide al espacio y al mismo tiempo se le unifica. Dentro del espacio que limitan las columnas se encuentran arcos ojivales y dentro de éstos están los personajes.

Las diagonales, líneas oblicuas, horizontales, verticales y cruce entre verticales y horizontales forman parte de los múltiples trazos realizados en los esquemas compositivos de cada una de las obras analizadas.

2.5.5 HISTORIA DE LOS TIPOS

El estilo naturalista que habíamos identificado previamente en la historia del *estilo* se debe en gran medida a que Mantegna utilizó la recién creada <<Perspectiva ilusionista>> que heredó de Piero della Francesca y de Paolo Uccello. Resultado de uso de esta perspectiva es que sus figuras aparecen como lo harían si estuviesen frente al espectador, más aun, es este conocimiento de la construcción de una perspectiva lo que le brinda la posibilidad de representar la escena con la particularidad de estar mirando la pintura desde abajo sin sufrir distorsiones (cfr. CLARK, Kenneth: *El arte del humanismo*, p. 105).

Mantegna hacía gala de un amplio conocimiento del arte antiguo romano, el cual admiraba y continuamente exaltaba en sus obras por eso su "San Sebastián" se encuentra atado a una columna y no a un árbol como se había representado usualmente; de hecho Mantegna hace estudios de la arquitectura y escultura de la antigüedad, lo cual se ve en muchas de sus obras. Este interés de Mantegna por la antigüedad clásica fue fomentado por el mismo marqués Ludovico Gonzaga quien también alimentó su interés por el humanismo. Debido a la influencia del humanismo pinta escenas basadas en retratos de personas verdaderas y no sobre esquemas geométricos con un sentido laico como en la Cámara de los Esposos (cfr. DE FUSCO, Renato: *El quattrocento en Italia*, p. 358; 362 y 363).

2.6 INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

La significación intrínseca o contenido condensa las tendencias esenciales de la mente humana, éstas pueden llegar a variar dependiendo de las condiciones históricas específicas, y claro también de la participación del artista y la particularidad de su obra. Por todo ello resulta indispensable estudiar el marco histórico de las obras de arte y de los artistas.

2.6.1 MARCO HISTÓRICO DEL QUATTROCENTO ITALIANO

Dado que el artista y su obra están inmersos en mayor o menor grado en un marco histórico particular es necesario mostrar un panorama general del contexto que engloba y a la vez regula algunas de las tendencias esenciales de la mente humana que llegan a concretarse en las obras.

Andrea Mantegna se desarrolla en un medio en el cuál "los tratados de arte comienzan a surgir en este nuevo clima cultural intelectualizante generado por el humanismo, se establece una teoría para regular la actividad artística, una especie de gramática o doctrina fundamental (como ya la tenía desde la Antigüedad la poesía, e incluso la música), en cuyo fondo subyace la idea de una belleza y legitimidad objetiva para la obra de arte.

Con ello el arte se concibe como *ars liberalis*, es decir, como ciencia, y de ahí que los artistas pugnen por conseguir un trato social de intelectuales en vez de simples artesanos" (GARRIAGA, Joaquín: *Renacimiento en Europa: Fuentes y documentos para la historia del arte*, p. 11).

"La ambición de convertir el arte en <<espejo del mundo>> y en prolongación <<artificial>> de la naturaleza preside uno de los logros más definitorios de la cultura artística del Renacimiento; la invención y el uso de la perspectiva artificial como método de construir sobre el plano pictórico una imagen <<científicamente>> equivalente a la imagen vista" (GARRIAGA, Joaquín: *op. cit.*, p. 24).

En Padua vivieron Tito Livio y Giotto y en Mantua Virgilio a quien Mantegna le hizo un monumento por encargo de Isabella D'Este.

"La mujer se difuminaba siempre tras el protagonismo del varón. La mujer en el Renacimiento seguía siendo- como en siglos pasados- tan sólo hija, esposa, viuda y sobre todo madre" (CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *Andrea Mantegna*, p. 48).

2.6.2 LA CORTE EN MANTUA

Las condiciones históricas como dije anteriormente conforman de acuerdo a sus características temporales parte de una historia de la tradición. Esta contempla el desarrollo del humanismo del quattrocento italiano renacentista; en la cuál estaban envueltas las cortes, su cultura, el prestigio y el poder político.

"Desde que en 1433 Mantua fue convertida en marquesado, los Gonzaga al igual que otros príncipes de pequeñas cortes - buscaron en la historia el argumento de su grandeza, aunque para ello hubiera que forzar algunos hechos. Desde el punto de vista de las letras el resultado de la búsqueda de esos cimientos históricos fue la Historia inclyte urbis Mantuae et serenissimae familiae Gonzagae, escrita por Bartolomeo Platina entre 1460 y 1464, y, desde el punto de vista de la pintura, sin duda la Cámara de los esposos del palacio del marqués de Mantua, pintada por Mantegna" (CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *Andrea Mantegna*, p. 32 y 33).

"Los Gonzaga no ascendieron al poder en Mantua más bien lo arrebataron a los Bonacolsi y sólo esa noche de 1328 les bastó para que capturaran a la familia y tomaran los principales edificios. Los Gonzaga perduraron en el poder hasta el año de 1707.

En 1433 el emperador Segismundo le otorgó a Gianfrancesco Gonzaga el título de Marqués, que luego heredó a sus descendientes. Durante el tiempo que Ludovico II gobernó la corte obtuvo un gran prestigio que casi se igualó al de las cortes de Milán, Urbino o Ferrara.

Ludovico encontró en concreto en la cultura el valor de la obra de arte: un valor político. Y fomentó por lo tanto que en su corte trabajaran artistas como Alberti, Laurana, Fancelli y Mantegna entre otros. Con el paso del tiempo la ciudad prosperó al igual que las residencias de los marqueses. Mantegna salió de Padua para ir a Mantua a trabajar para Ludovico Gonzaga y sus sucesores creando la imagen que ellos querían dar a conocer de sí mismos" (V. CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *Andrea Mantegna*, p. 22).

"La serie de frescos pintados por Mantegna en la Cámara de los esposos en Mantua se elaboraron para homenajear a la familia Gonzaga siendo una obra cuyo carácter no es religioso" (DE FUSCO, Renato: *El Quattrocento en Italia*, p. 362 y 363).



Mapa de Italia en Quattrocento (HARTT, Frederick: *Glory of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture*, p. 696).

2.6.3 ANDREA MANTEGNA

La reseña biográfica de Andrea Mantegna forma parte de la interpretación iconológica por el simple hecho de que él fue quien brindó su propia visión del mundo o *weltanschauung* sobre las condiciones particulares que le tocaron vivir y también quien dejó un gran patrimonio para la historia del arte que se hereda por medio de la historia de la *tradición*.

Andrea Mantegna nació en 1431 en Isola di Carturo en Padua, fue hijo de un carpintero. A los 10 años de edad fue adoptado por un contratista llamado Francesco Squarcione y trabajó en su taller, esto lo llevó a conocer a Donatello y a Paolo Ucello. El tomaba trabajos de diseño y pintura que eran ejecutados por sus empleados. Con las estatuas y pinturas que Squarcione había coleccionado de sus viajes instruyó a Andrea Mantegna.

El pintó los frescos de la Capilla Ovetari. En 1451 se casó con la hermana de Giovanni Bellini, con ello logró relacionarse con los artistas venecianos.

Andrea Mantegna fue invitado por Ludovico Gonzaga en 1457 para reemplazar a Pisanello que había partido a Nápoles hacía una década. El marqués le mejoró varias veces sus condiciones de empleo le prometió un salario de quince ducados mensuales, abasto de trigo, madera, hospedaje, el costo de traslado de Padua a Mantua, le dio el derecho a portar el escudo de armas de la familia Gonzaga, telas de los colores de su corte y aún con esto Andrea Mantegna continuó trabajando en el altar de San Zeno en Verona y compró una casa en Padua porque seguía indeciso sobre trabajar bajo la autoridad de una familia de la corte.

En 1460 Mantegna fue a trabajar para Ludovico Gonzaga, en Mantua.

Su conocimiento de la antigüedad y su interés por esos temas lo obtuvo durante su juventud en Padua y más adelante terminó de formarse con la biblioteca y colecciones de la corte de los Gonzaga.

Mantegna continuó trabajando para la familia Gonzaga por casi medio siglo. Él murió en Mantua en 1506 (cfr. Revista *Descubrir el arte*, Año III. Nº 31. Sept. 2001, p. 61) y (cfr. CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *Andrea Mantegna*, p. 6 - 8).

2.6.4 "CAMERA PICTA - DEPINCTA"

En efecto Mantegna heredó un gran legado a la humanidad, además su obra contenida en la "Camera picta" cobra mayor relevancia por el hecho de haber dejado por sentado de un modo más palpable la grandiosidad de las cortes italianas del quattrocento con la representación de la familia Gonzaga y su corte en Mantua.

La Cámara de los esposos o Camera degli Sposi, está situada en la primera planta del palacio ducal de Mantua, el Castillo de San Giorgio, comenzó a ser llamada así a mediados del siglo XVII -en concreto por Ridolfi en 1648-, pero cuando Mantegna la pintó se le conoció con el nombre de "camera picta" o "camera depincta". Según algunos estudiosos en esta estancia hubo desde el principio un lecho con dosel para Ludovico -función que consideran compatible con la de la representación que sin duda tuvo- pero para otros esta idea no es válida, cuando además se sabe de su uso a comienzos del siglo XVI para guardar objetos de colección (cfr. CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *Andrea Mantegna*, p. 34 y 35).

No fue hasta mediados del siglo XVII cuando empezó a ser denominada con el nombre que hoy empleamos de Cámara de los esposos. En ella se celebra el poder de la familia Gonzaga con las dos grandes escenas de las paredes, en las que aparece Ludovico Gonzaga con su corte (pared norte) y en el momento de recibir a su hijo Francesco que ha sido hecho cardenal (pared oeste). Mantegna crea con su pintura una arquitectura fingida que decora con también fingidos relieves tanto en las pilas-tras de soporte como en el techo. Mantegna demuestra un conocimiento arqueológico y erudito del mundo antiguo que pudo satisfacer a su culto y poderoso patrón (cfr. CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *op. cit.*, p. 135).

"La reputación de Mantegna y la de su patrón se basó en la Camera degli Sposi que es el único cuarto de frescos de Mantegna que se ha conservado. Se le nombró cuarto de los novios en el siglo XVII probablemente porque allí celebraban bodas" (BÄTZNER, Nike: *Mantegna*, p. 50).

Esta cámara tiene las siguientes dimensiones 808 x 808 cms (área del cuarto) En dicha cámara se encuentran tres obras de Andrea Mantegna: en el muro norte "La corte", en el muro oeste "El encuentro" y en la parte superior de la bóveda "El óculo".



Detalle de la "Cámara de los esposos". Andrea Mantegna. 808 x 808 cms. (área del cuarto). 1465 - 1474. Palacio Ducal Castillo de San Giorgio, Mantua.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

2.6.5 "FORTUNA CRÍTICA" DE "LA CORTE" DE ANDREA MANTEGNA

El término de "fortuna crítica" no se ha definido propiamente, sin embargo, uno puede tener una idea de este término al leer *La producción artística frente a sus significados* del sociólogo Nicos Hadjinicolaou, a través de esta lectura podemos entender "fortuna crítica" como la relevancia posterior tanto de los contenidos como de las formas de alguna obra artística. Por lo mismo es obvio que la obra de Mantegna sigue teniendo una "fortuna crítica", sigue resultando relevante para la historia del arte y para los artistas. Por ello se registraron y archivaron muchos textos y documentos, igualmente encontramos imágenes de las obras de Mantegna bajo el tema del Renacimiento Italiano, específicamente en el periodo del quattrocento. Para ser exactos también vemos que existe ubicada geográficamente la zona en donde Andrea Mantegna vivió y dejó una huella artística, en el norte de Italia y en concreto en Mantua. Ahora bien, no todas las obras de Andrea Mantegna tuvieron la misma recepción, en algunos casos las obras recibieron críticas positivas y en otros casos opuestas. Unas obras son más conocidas frente a otras.

De modo que la "fortuna crítica" que trata este capítulo corresponde a la recepción de la obra de Andrea Mantegna y por tanto, a la interpretación iconológica aunque en sentido estricto, el estudio de la "fortuna crítica" no pertenece al método de Panofsky.

Algunos elementos a partir de los cuáles podemos darnos una idea de la "fortuna crítica" de Mantegna son los siguientes: "Nunca desde la antigüedad un hombre tomó o empleó el pincel con tanta verdad ni con mayor belleza como este claro heredero y, si no es decir demasiado, a todos sobrepasa, supera toda aquella antigüedad; por ello se coloca por delante de todos. (G. Santi, Cronaca Rimata, comenzada en 1482).

Empero, Andrea siempre sostuvo que las buenas estatuas antiguas eran más perfectas y hermosas que cualquier otra cosa de la naturaleza. Pensaba que los maestros de la antigüedad habían combinado en una figura las perfecciones que rara vez se encuentran reunidas en un solo individuo y, de esa suerte, obtenían ejemplares de extraordinaria belleza. Consideraba que las estatuas ponían de manifiesto los músculos, venas y nervios de una manera más acentuada que los modelos naturales, los cuales están cubiertos por la carne mórbida que los redondea (...).

Se aferró obstinadamente a esta opinión y ello influyó en su estilo, que es un tanto rígido y se parece más a la piedra que a la carne viva. (G. Vasari, *Vidas de los más excelentes pintores...*, 1568)" (ZUFFI, Stefano: *Mantegna*, p. 57).

"Vasari, que valoró mucho la perfección técnica, no olvidó referirse a ella en su biografía de Mantegna para alabar la obra de éste artista. Fue Mantegna además un pintor muy cuidadoso en todo el proceso de producción de sus obras, lo cual le hizo un pintor lento, que hacía siempre bocetos y dibujos previos de forma que la obra respondiera en todo a su idea de la perfección. Por eso se conservan tantos dibujos de Mantegna" (CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *Andrea Mantegna*, p. 101).

"Entre las alabanzas de Vasari a la obra de Mantegna se encuentra precisamente la de que mostró de la mejor manera cómo en la pintura pueden hacerse los mejores escorzos de las figuras de abajo arriba, lo que fue ciertamente invención difícil y caprichosa" (CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *op. cit.*, p. 125 y 126).

2.6.6 HISTORIA DE LOS SÍNTOMAS CULTURALES EN "LA CORTE"

La historia de los *síntomas culturales* es el principio que controla la interpretación iconológica. Una vez teniendo el panorama general de la iconografía y su contexto iconológico, se estudian las condiciones históricas que fueron escenario de los temas y/o conceptos específicos que se encontraron en el interior de la obra y que condensan las tendencias esenciales de la mente humana.

"Esa reunión alrededor de Ludovico Gonzaga y su mujer Bárbara de Brandenburgo, los numerosos hijos observados a veces de forma despiadada, constituye el primer gran retrato de familia en el arte italiano. Está además, articulado por la presencia de cortesanos que vienen a traer alguna noticia, que gesticulan y hablan, es decir, por una acción que aviva la escena, confiriéndole un interés humano. Ya no se presenta una leyenda sagrada, sino un episodio histórico como un momento de vida vivida" (ZUFFI, Stefano: *Mantegna*, p. 59).

Mantegna con su obra "La corte" toma una postura ante sus condiciones históricas específicas, esto es, el arte y el modo de vida anterior al Renacimiento, o sea el perteneciente al periodo comprendido de la Edad Media giraba en torno a un centro (la religión) este modo de concebir el mundo y de representarlo influyó a la cultura del Renacimiento. Muchos artistas emprendieron grandes proyectos que trataban temas y/o costumbres que aumentaron el poder de la iglesia que se había heredado. Para apoyar lo anterior:

"La Cámara de los Esposos, una obra completamente laica y cortesana, y además de ser emblemática para la pintura de tema civil, se pone como un ejemplo excepcional en el que <<el primer gran pintor clasicista>> ha sabido fundir, tanto en la pintura que conforma motivos arquitectónicos como en la que representa motivos naturalistas, toda su erudición y talento" (DE FUSCO, Renato: *El Quattrocento en Italia*, p. 365).

2.6.7 HISTORIA DE LA TRADICIÓN

La última fase del método de Erwin Panofsky es la historia de la tradición. Ésta comprende a los tres principios controladores de la interpretación: el primer paso o nivel pre-iconográfico es regulado por lo que Panofsky llama la "historia del estilo"; el segundo paso, el iconográfico se regula por la "historia de los tipos" y el tercer paso, el iconológico se corrobora por medio de la "historia de los síntomas culturales" o símbolos.

La "historia del estilo" estudia cómo se han representado las condiciones históricas por medio de las formas, en concreto observamos cómo los objetos y las acciones representados y encontrados inicialmente en la obra se refieren a un tiempo específico de la historia y de ello nos percatamos con mayor claridad gracias al estilo.

Los objetos y las acciones representados en "La corte" corresponden al estilo pictórico y compositivo del pintor Andrea Mantegna que pertenece al Renacimiento italiano, en específico al periodo del quattrocento y ubicado en el norte de Italia, en Mantua. En primer lugar vemos que se trata de un retrato de una corte. Las cortes italianas se desarrollaron en un ambiente filosófico-cultural, social, político y económico que salía del "oscurantismo" de la época anterior, o sea de la Edad Media.

El Renacimiento implica la sustitución de un punto de vista religioso por un punto de vista mundano en el arte, en la literatura y en el estado. No es el renacer de una cultura como podría pensarse sino un énfasis centrado en el hombre en lugar de lo divino. Esta nueva actitud es llamada: humanismo.

En fin, la riqueza y el poder político proveniente de la riqueza pasó gradualmente de la iglesia medieval a los príncipes. "La historia de los tipos" puede entenderse o verse claramente en el modo en que Mantegna simbolizó por medio de la figura del marqués, Ludovico Gonzaga, el poder y la riqueza del gobernante humanista y la gloria de su corte en Mantua. Estas acciones representan unas condiciones específicas de la primera etapa de la vida de la corte de Mantua. Mantegna formó parte de este crecimiento cultural con sus obras, en las que exaltó a la figura humana (V. ARGULLOL, Rafael: *El Quattrocento. Arte y cultura del Renacimiento*, p. 10).

A partir del Quattrocento el ambiente cultural comenzó a intelectualizarse con la proliferación de humanistas (cfr. GARRIAGA, Joaquín: *Renacimiento en Europa: Fuentes y documentos para la historia del arte*, p. 11). Y con estas nuevas posturas los hombres del Renacimiento buscaron un tipo de sociedad que no hiciera énfasis en la religión y la encontraron en las

antiguas culturas griega y romana. La filosofía humanística los llevó al estudio de los clásicos (cfr. *World Book Encyclopedia*, t. 14, p. 6874). Tanto Mantegna como el marqués Ludovico Gonzaga promovieron el estudio del arte clásico, principalmente el romano.

Una de las tendencias del Renacimiento fue la ambición de convertir el arte en "espejo del mundo" y en prolongación "artificial" de la naturaleza. Ésta preside uno de los logros más definitorios de la cultura artística del Renacimiento; la invención y el uso de la perspectiva artificial como método de construir sobre el plano pictórico una imagen "científicamente" equivalente a la imagen vista. El artista entonces pugna por conseguir un trato social de intelectuales en vez del de simples artesanos (cfr. GARRIAGA, Joaquín: *op. cit.*, p. 11 y 24). El hombre fija su mirada en el individuo y estudia todo su entorno.

CONCLUSIONES

Como se puede deducir de la lectura del método Iconográfico - Iconológico de Panofsky, uno de sus propósitos centrales es acercar y retomar los diversos discursos teóricos como los de la historia, la psicología, la sociología, etcétera, con la finalidad de interpretar integralmente una obra de arte*. Como es lógico una postura teórica en ese sentido, permite, sin violentar la esencia misma de la metodología citada, traer en un momento dado cuanto recurso teórico esté a nuestro alcance, para apoyar la intención de análisis y esclarecimiento de algún problema que pueda presentarnos una obra determinada.

En este caso resulta que las fuentes bibliográficas consultadas en torno a la obra de Dulce María Núñez, mencionan que la autora utiliza frecuentemente el recurso de la cita pictórica.

Dentro del cuerpo de la tesis se menciona en varias ocasiones que "La corte celestial" de Dulce María Núñez es una cita de la obra de "La corte" de Mantegna, sin embargo, a la luz de la semiótica la exactitud y pertinencia de este término, "cita" se pone en tela de juicio. Por ello, aquí abordaremos algunas cuestiones de la semiótica que en este aspecto ofrece una terminología clara y precisa. En específico trataremos algunos planteamientos del teórico Omar Calabrese. Él retoma de la semiótica literaria el concepto de intertextualidad, ésta se considera (a grandes rasgos) como la llamada o mención más o menos evidente de un texto en otro, esto para producir efectos estéticos locales o globales (cfr. CALABRESE, Omar: *Cómo se lee una obra de arte*, p. 32). "Gérard Genette llama a la intertextualidad la transtextualidad y la divide en cinco modelos: el intertexto propiamente dicho con sus variantes de la cita*, alusión** y plagio (pero mejor

* Como ya comenté Panofsky define la Iconología como la Iconografía incorporada orgánicamente a cualquier otro método (cfr. PANOFSKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*, p. 51).

Analizando la tipología de la intertextualidad que Omar Calabrese retoma de Gérard Genette observamos que la diferencia entre *cita* y *alusión* es solamente una cuestión de grado (que incluso engloba junto con el plagio en lo que llama <<calco>>). Tanto en el lenguaje común como en el especializado la cita se entiende como la referencia textual o literal, entendiendo con ello, precisamente el sentido de calco, de algo que es tomado "tal cual" y que se ha dicho o escrito anteriormente. Por otra parte la alusión es entendida como la referencia más o menos libre o no demasiado apegada al texto previo. Esto se reafirma al observar las siguientes definiciones:

**CITA: f. Señalamiento del día hora y lugar para verse. // Texto que se alega para prueba de lo que se dice. // R." (ALONSO, Martín: *Diccionario del Español Moderno*, p. 242).

"CITAR: tr. Dar cita. // Alegar como cita algún texto. //TAUROM. Incitar al toro para que embista. //Referir o mencionar los autores, textos o lugares que se alegan o dicen en lo que se habla o escribe. //M." (ALONSO, Martín: *op. cit.*, p. 242).

"CITAR: v. t. (lat. *Citare*.) Señalar a uno día y lugar para tratar con él algún negocio. (SINON. *Avisar, convocar, anotar, referir*) // Referir lo que otro ha dicho o escrito: *citar un pasaje de Cervantes*. // Provocar el torero para que embista. // For. Emplazar a uno ante un juez" (GARCÍA-PELAYO, Ramón y GROSS: *op. cit.*, p. 228).

***ALUSIÓN: f. Acción de aludir. //RET. Figura que consiste en aludir a alguna persona o cosa. //R." (ALONSO, Martín: *ibidem*, p. 61).

****ALUSIÓN: f. Acción de aludir: *alusión torpe*. // *ret*. Figura que consiste en aludir una persona o cosa. (SINON. *Citación, intimación, emplazamiento, convocatoria, entrevista*.) // Pasaje textual que se reproduce en un libro. // *Cita espacial*, encuentro de dos vehículos espaciales" (GARCÍA-PELAYO, Ramón y GROSS: *Pequeño Larousse en color*, p. 52).

****ALUSIÓN: Figura de pensamiento que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado" (BERISTÁIN, Helena: *Diccionario de retórica y poética*, p. 39).

sería traducir: <<calco>>; el paratexto, que consiste en el aparato que rodea al texto (notas, títulos, subtítulos, párrafos, bibliografía, índice); el metatexto, hecho del conjunto de indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y al texto en acción; el architexto, que es el conjunto de las propiedades de género, contractualmente instituidas por el texto; el hipertexto, constituido por mecanismos tipológicos de transferencia, como sucede por ejemplo entre la Odisea, la Eneida y el Ulises de Joyce" (CALABRESE, Omar: *Cómo se lee una obra de arte*, p. 33).

La obra "La corte celestial" de Dulce María Núñez se ubica en el primer modelo: el intertexto. Es evidente que no se trata de un plagio, pero decidir si se trata de una cita o una alusión resulta más complicado: si atendemos a lo temático, a juzgar por el préstamo de las posturas y ubicaciones e incluso vestuario de una gran parte de los personajes de "La corte celestial" en la obra de Dulce María Núñez, nos encontramos con una cita puesto que hay una "literalidad" respecto a "La corte" de Andrea Mantegna. Sin embargo, si atendemos los otros aspectos formales como son: la paleta, la composición, la técnica, las dimensiones vemos más bien que se trata de una alusión.

Ahora bien, si observamos como punto de referencia el contenido o tema de las obras nos enfrentaremos también a un caso de alusión debido a que la referencia a la obra de Mantegna se muestra sumamente libre en la obra de la pintora mexicana.

A lo largo de este análisis resulta por demás claro, que los alcances de la apropiación de "La corte" de Mantegna, se reducen en rigor al nivel de la composición, comprendida ésta como una mera determinación del lugar que cada forma, ocupa en el plano pictórico.

Por otro lado también encontramos el architexto en la obra de "La corte" de Mantegna. El architexto se define como las propiedades o aspectos de género por ejemplo en la literatura la novela policíaca, la ciencia ficción, etcétera. Y en la pintura podríamos hablar del género de la naturaleza muerta, la marina, el paisaje, etcétera. En "La corte" de Mantegna encontramos un primer architexto que sería el retrato y un segundo architexto el retrato de corte. Cuyas características son precisamente el retrato de varios personajes pertenecientes a la realeza que realizan actividades propias de los nobles y por lo general se ubican en lugares que denotan su rango social tales como la cámara real, el vestíbulo o el salón de un palacio.

Veo pertinente traer a colación una parte del análisis semiótico que realizó Omar Calabrese a la obra de "Los embajadores" del pintor Hans Holbein el joven, para aclarar lo que para él significa hacer una cita.

Dentro de la serie de citas realizadas dentro de "Los embajadores" de Holbein quiero recalcar un solo elemento: el laúd, ya que tiene una significación iconográfica en un primer momento para posteriormente adquirir una significación iconológica.

"Holbein está presente no sólo con la firma sino con la autocita (el retrato de Kratzer, pero también un ulterior retrato de Dinteville esbozado y en el cual aparece la figura del laúd y que hallará una expresión más compleja en la obra posterior Hombre con laúd).

El secreto del cuadro se hace secreto de estado: los embajadores no son simplemente dos amigos de aquella profesión, sino son los embajadores en el acto de su misión secreta. Los embajadores en Londres intentarán una difícil mediación política: evitar la ruptura con Inglaterra con el fin de debilitar al emperador cada vez más agresivo, sin con esto renunciar a las cuestiones de principio. Misión delicada, casi imposible. Trama sutil, presta a romperse con el mínimo golpe de viento. Y la trama probablemente se rompe. En el cuadro hay dos indicios para decírnoslo, dos elementos simbólicos de doble y superpuesta interpretación.

Plano bajo la mesa. Hay un laúd, que hemos visto que pertenece probablemente a Jean de Dinteville. El laúd de diez cuerdas tiene una cuerda partida: la armonía de Dinteville se ha roto (y entre otras cosas también su salud, si deberá afirmar posteriormente que en los ocho meses de permanencia en la capital del Támesis, no pasó ni un solo día con buena salud). En la sombra, invertida, la funda del laúd: la música está doblemente reducida al silencio" (CALABRESE, Omar: *op. cit.*, p. 48 y 49).

Hay que reiterar que en los párrafos anteriores se expuso la ejemplificación y la existencia de otro método interpretativo que proviene de la disciplina de la semiótica. El teórico semiótico, Omar Calabrese, comienza su análisis interpretativo apoyándose en la historia para conformar un marco histórico y un contexto de los signos que estudia. Posteriormente encuentra en el método iconográfico e iconológico la base o los recursos que lo llevarán a comprender esos signos que se encuentran dentro de la obra analizada. Y por su formación teórica lleva más lejos su estudio de los signos en "Los embajadores" de Holbein el joven.

Los siguientes párrafos sustentan las conclusiones a las que se llegaron en esta tesis en relación al empleo del método de Erwin Panofsky en la obra "La corte celestial" de Dulce María Núñez y "La corte" de Andrea Mantegna. Como consecuencia de que la pintora sustrajo sólo unos segmentos de la obra de Mantegna sin tomar en cuenta la función que desempeñaban, ni haber estudiado el contexto y el periodo del que provenían éstos, existen en

"La corte celestial": una serie de discrepancias en lo temático, en lo formal y en lo técnico. Claro, esto no significa que el resto de la obra de Dulce María Núñez se invalide. Estas diferencias se pueden entender mejor si analizamos o estudiamos la función de la obra como un rubro o categoría que antecede a los otros tres aspectos ya mencionados: lo temático, lo formal y lo técnico. La función de la obra debe entenderse aquí como la respuesta a la pregunta ¿para qué fue hecha?

Por el hecho de que la función primordial de la obra de "La corte" de Mantegna es la de exaltar al duque Ludovico Gonzaga (y todo lo que el representa: su familia, su corte, su poder, su importancia política y su status económico y cultural); lo que se representa temáticamente en "La corte" y en "El encuentro" son dos acontecimientos memorables de la familia Gonzaga. El primer acontecimiento corresponde a "La corte" en la cuál Ludovico Gonzaga escucha con atención en presencia de su familia y de su corte las noticias que le trae el mensajero respecto al nombramiento de su hijo Francesco como cardenal de la iglesia.

Un hecho destacable es que aún no conociendo el nombre de los personajes ni su cargo o función, cualquier persona que preste un poco de atención a la obra puede darse cuenta de que se trata de una familia o un grupo de personas con alto nivel económico, cosa que se manifiesta en su vestimenta, la silla de Ludovico, las cortinas, el lugar en el que se encuentran y en el número de sirvientes. Por esta misma razón suponemos que se trata de una ocasión sumamente especial: la solemnidad y pompa de los personajes lo indican.

En lo formal y en lo técnico esta función de exaltación de la familia Gonzaga implica múltiples aspectos, iniciando con la edificación previa del Palacio Ducal, castillo de San Giorgio. Realizada por encargo para el uso exclusivo de la familia Gonzaga. Por otra parte se encuentra el hecho de que además de "La corte", Mantegna realizó allí otros dos frescos que se interrelacionan en su composición espacial, su luz, su técnica y su color. Las dos obras que se encuentran en los muros es decir, "La corte" y "El encuentro" tienen además la relación temática que las une precisamente en la exaltación del duque Ludovico y al mismo tiempo son independientes: dos acontecimientos de gran trascendencia para los Gonzaga que ocurren en dos momentos distintos.

La elección del fresco podría responder a dos aspectos: primero el aspecto técnico ya que era importante que la obra de arte tuviese la mayor duración posible y esta técnica brinda excelentes resultados en la conservación y viveza de los pigmentos así como una capacidad lumínica increíble

gracias a su adherencia a los muros. El otro aspecto es el temático y se refiere a que la exaltación se compenetra con la técnica y es tan permanente como ésta. Asimismo la majestuosidad de Ludovico plasmada en los frescos se encuentra literalmente integrada a la arquitectura que como habíamos mencionado anteriormente está realizada por encargo de Ludovico. De tal manera que el fresco se integra a la arquitectura convirtiéndose en una unión indisoluble en dos sentidos: el técnico y el temático.

Por esta razón es que la paleta empleada en los frescos estaba determinada por los patrones y a que ciertos pigmentos o la cantidad empleada de éstos mostraban la riqueza del mecenas. De ahí que Mantegna empleó gran cantidad de lapislázuli y de color oro. De tal modo que el fresco y el edificio representan de cierta forma a Ludovico, por este motivo, es que la Camera degli Sposi sirvió en un primer momento de recámara nupcial y posteriormente como salón de actos diversos siendo todos ellos de importancia y de fausto. Se llevaron a cabo firmas de convenios de carácter político, mercantil, económico y civil como bodas.

Es así como se reitera la glorificación de Ludovico Gonzaga. Podemos suponer en base a nuestras actuales experiencias que las personas que acudían al Palacio ducal de Mantua, se asombraban en primera instancia con la construcción y posteriormente, al entrar a la Cámara de los Esposos se maravillaban ante los frescos en los que se enaltece al duque Ludovico, a su familia, a su corte y por último posiblemente conocerían y tendrían trato directo con Ludovico mismo, o con alguna de las personas representadas en la Camera degli Sposi o también conocida como la cámara de los esposos.

Por último observamos que Mantegna utilizó la "perspectiva ilusionista", esto es, que la altura a la que se encuentra el fresco ubica al espectador en una posición inferior con respecto al fresco. Esto significa que al momento de mirar la obra uno es obligado, desde la relación espacial-corporal, a ser admirador de todo aquello que el fresco representa pues el espectador mirará siempre la obra levantando la cabeza; esto es que todos los elementos anteriormente señalados se imbrican cumpliendo con creces la finalidad inicialmente trazada.

Ahora bien en "La corte celestial" podemos observar que la función o mejor dicho, la ausencia de una finalidad específica explica en gran medida gran parte de los aspectos analizados anteriormente en el caso de Mantegna. Dado que la obra de Dulce María Núñez no está supeditada a ningún patrón es ella quien determina el tema, el color y la técnica empleada. Esto claro, no implica que no hubiese pensado en un público quizá no

muy bien delimitado pero aun así, suficientemente específico: por la temática su público se centra geográficamente al ámbito de lo local (México). En el plano temporal resulta muy probable que la vigencia de la obra se limita a un periodo muy corto debido a que la obra es únicamente un registro de los acontecimientos inmediatos.

Desde el punto de vista temático vemos que "La corte celestial" es una obra que podría quizás enmarcarse o ser un reflejo del fenómeno que estaba en boga en los años ochentas y noventas en las artes plásticas: la "posmodernidad". Una de cuyas premisas es la de retomar elementos de lo local y combinarlos con lo universal; elementos del arte del pasado junto con otros recientes, aspectos de la "baja cultura" es decir, lo popular y el folklore mezclados con la "alta cultura" y la historia del arte universal.

"La corte celestial" presenta en escena a varios personajes de la vida política y social de México de aquellos años entremezclados en fracciones con los personajes de la obra de Mantegna, es decir, conjunción del Quattrocento italiano con el México reciente. Decapita a los cortesanos y a otros personajes de la corte de Mantegna sustituyendo únicamente las cabezas con algunos rostros de ciertos personajes relacionados con la vida nacional.

Existen otros elementos que son considerados constituyentes de una iconografía popular como estrictamente "mexicanos" tales como los manteles de vinil con colores sumamente vibrantes con motivos frutales (que podemos encontrarlos en cualquier fonda o mercado) que sustituyen a las elegantes cortinas doradas de la pintura de Mantegna.

En la parte central inferior vemos en esta misma tónica un conjunto de mosaicos parecidos a los regionales.

En el caso del icono de "la patria" nos encontramos no tanto con una iconografía popular sino ante una imagen cuyo reconocimiento podemos hacer casi exclusivo de los mexicanos o incluso solamente de aquellos que se familiarizaron con los libros de texto de la educación de los años sesenta.

Cabe mencionar en lo temático que Dulce María Núñez al retomar la obra de Mantegna le imprime una intención opuesta a la del pintor italiano: reprueba la riqueza de ciertos gobernantes y funcionarios públicos del periodo Salinista y al mismo tiempo expone la pobreza extrema de ciertos sectores de la población mexicana.

Aunque la clase política mexicana se ha enriquecido a la sombra del poder público, de ningún modo puede decirse con exactitud que aquellos representan a las oligarquías económicas del país. Más bien lo que sucede es que la oligarquía política, representada por aquellos personajes, funcio-

na en la pintura como una causa directa de la miseria económica de los desposeídos.

Ahora bien, dicha oligarquía política, también a despojado y traicionado a la clase media. Es decir, la gran mayoría de la oligarquía política son hijos de la clase media. Sin embargo, al devenir sirvientes del gran capital, terminan por depauperar y empobrecer a su propia clase. De todo ello la clase media toma nota. Bajo esta óptica por ello es muy explicable, que el discurso pictórico de Dulce María Núñez esté centralmente dirigido a esa clase media de la cual ella misma es parte. Y en el mismo sentido empujarnos a tomar una posición de condena a dicha oligarquía política, pues es "ésta" la responsable de la pobreza de los desposeídos. Pero también -y ello no se representa en la pintura- de la nuestra.

No se persigue ningún fin en lo técnico y lo formal, Dulce María Núñez decide pintar una obra en la técnica del óleo en un formato pequeño lo que permite su movilización, su colocación a la altura que se le desee ver y por último su venta. Esta limitación en el formato genera una reducción en la representación de los personajes y otros elementos en la obra, esta reducción en la escala disminuye en más de un sentido a la obra, le resta presencia a los personajes, todo lo contrario en la obra de Mantegna que pinta a los personajes en una proporción mayor a la natural; asimismo afecta su posición en el espacio físico y material, es decir, su ubicación en la pared que además bajo una composición que resalta la "perspectiva ilusionista" refuerza el sentido de grandiosidad y de admiración.

El tipo de representación ejecutada por Dulce María Núñez obedece a nuestro tiempo y a ciertas condiciones específicas en las que absorbemos casi "naturalmente" éste mundo excesivo de imágenes mediáticas. Esto es, la dimensión de las imágenes a las que estamos acostumbrados va en función a la necesidad de consumir imágenes lo más rápido posible, de ahí que con tanto bombardeo de imágenes del periódico, de impresos, y de la misma televisión por mencionar los más comunes, Dulce María Núñez hace uso de unas imágenes fotográficas extraídas del periódico (en lugar de ir al modelo) y plasma éstos recortes periodísticos tal cual en su obra. En algunos casos éstos son pintados en grises y en otros en color: la muerte de los personajes Luis Donald Colosio, y José Francisco Ruiz Massieu. También los otros personajes representados fueron copiados textualmente y el ejemplo más claro de ello es que algunos indígenas en vez de mirar a los de la corte que están en el plano superior de la obra, dirigen sus miradas en quién sabe que punto. Además sus poses no son naturales, se ven en todos los rostros esas inconsistencias de la luz, cada uno tiene una iluminación par-

ticular- y casi podríamos asegurar que provienen de una imagen fotográfica. A este problema se aúna el que no hay una unidad o una relación siquiera entre el tema, el color, la luz, la forma, y mucho menos existe una fluidez en la espacialidad, si es que puede decirse que hay una, pues el espacio está fragmentado. En sí toda la obra está en piezas que son integradas a modo de collage en el cual la diversidad de todos estos fragmentos termina produciendo, paradójicamente un cierto sentido de uniformidad, es decir, que se anula la diferencia existente entre los distintos fragmentos y el efecto global es a fin de cuentas de integración e incluso uniformidad.

En contraposición a esta manera de resolver los personajes en "La corte celestial" de Dulce María Núñez vemos que existe una reproducción de imágenes tomados de los medios y en "La corte" de Mantegna existe una observación de los modelos tomados del natural. Mantegna refleja en su obra su capacidad de observación en su dibujo, en el modelado de la luz y el color, además muestra el dominio de la técnica al fresco, su conocimiento de las teorías de la composición, de los cánones estéticos del Renacimiento y una armonía en su interpretación y ejecución en el tema. Por otro lado podemos observar que la obra "La corte celestial" muestra serias incongruencias respecto al modelo del que parte -es decir, "La corte"- sin embargo, no podemos negar el hecho de que en iconografías más cercanas culturalmente como es el caso de la obra "Filiación", ella establece una conexión donde se logra una armonía temática entre la obra modelo "Cortés y La Malinche" del muralista José Clemente Orozco y el tema que ella a su vez pinta. Esto debería llevarnos a replantear las supuestas premisas de la "posmodernidad" como la relación de lo local (o nacional) y lo internacional: a juzgar por un buen número de obras de Dulce María Núñez podríamos generalizar y afirmar que cuando los temas citados corresponden al ámbito cultural propio, el discurso de dicha obra resulta sumamente coherente y cuando aborda obras de la historia del arte universal difícilmente se elabora un discurso que se sostenga después de realizar un análisis, lejanamente profundo. Resumiendo, independientemente de que la artista haya o no estudiado la obra de Mantegna o de Orozco (me atrevería a afirmar que no) salta a la vista el conocimiento que tiene de la obra de Orozco que si bien, no es profundo, por lo menos denota familiaridad.

En cambio, como ya habíamos dicho, cuando se trata de una cultura a la que la pintora es ajena y que no ha estudiado (la cultura Italiana Renacentista) notamos que el discurso de la obra de la cual parte se ve por completo ignorado en las obras que ella realiza. Esto significa que la cultura que impregna a un artista le otorga un determinado conocimiento sobre

el arte que está a su alrededor, pudiendo relacionarse con él entendiéndolo como que la cultura comprende en ambos sentidos, por una parte es lo que nos abarca y nos empapa y por el otro lado es aquello a través de lo cual comprendemos y entendemos las cosas.

Mi reflexión es que uno no está exento de cometer los mismos errores que la artista, pero en la medida de lo posible hay que evitar seguir sus pasos: esto es, ella hizo caso omiso, conscientemente o no, de que las obras de arte pertenecientes a la historia del arte, tienen un sentido, una función y que no hay que desfigurarlas ni tergiversarlas en su ser. No está por demás reiterar que existen unos parámetros bajo los que se encuentran contextualizadas las obras y que obedecen a una tradición y que proclaman en su interior sus propias condiciones históricas y sostienen sus "valores simbólicos".

El citar obras ya reconocidas en la historia del arte como procedimiento es válido porque el arte se va recreando, retroalimentando o confrontando bajo ciertas condiciones históricas que dan lugar a una tradición del arte. Pero ante ese panorama tan positivo se contraponen la posibilidad de un problema: que al citar una obra aceptada de antemano, el artista tenga la intención de validar o legitimizar su obra. Esto es que el artista pueda pensar que al servirse de una imagen legitimizada automáticamente logra en su obra el mismo efecto de legitimación. Es en estos parámetros en los cuáles Dulce María Núñez pareciera que pretende establecer los hilos conductores entre sus obras y aquellas pertenecientes a la historia del arte universal.

Considerando todo lo analizado y expuesto en estas conclusiones es preciso que seamos conscientes del peligro al que podemos estar expuestos los artistas plásticos si nos olvidamos de estudiar y descuidamos los aspectos formales al estructurar una obra de arte. Todo ello a fin de evitar caer en la vaciedad en la que la obra analizada en esta tesis se halla.

No puedo pasar por alto bajo mi formación como artista visual que los elementos formales son muy importantes en una obra de arte y que si no están planteados de un modo apropiado se invalida o más bien se perjudica el discurso que la obra pretende dar.

Aunque señalo que existe un desorden y un gran desconocimiento en la obra de "La corte celestial" esto no quiere decir que la condición de artista plástica de Dulce María Núñez se invalide, porque aunque sea cuestionable la manera en que pinta dicho cuadro, resulta incuestionable su acto de pintar.

El problema o la falla de la obra "La corte celestial" consiste en que Dulce María Núñez parece abordar una actitud "posmoderna" mal enten-

dida en la cual aparentemente "todo se vale", de que uno puede, sin ninguna justificación, tomar una obra de arte y contextualizarla donde y como uno quiera.

Después de haber realizado el análisis con el método de Erwin Panofsky podemos comprobar que la obra de "La corte celestial" nos muestra de forma muy clara las carencias de Dulce María Núñez en el aspecto temático, técnico y formal que por el contrario en el caso de Andrea Mantegna se constata en su obra "La corte" su capacidad como artista, su conocimiento y dominio plásticos.

Asimismo el empleo del método de Panofsky puso de manifiesto el hecho de que en la obra de Dulce María Núñez existe un método de pintar específico dentro del cual el recurso de la cita pictórica es muy frecuente. De igual forma me percaté que la artista tiene una manera de componer recurrente así como un modo de entender la pintura que de alguna forma indica que la obra de "La corte celestial", no es un caso aislado y único sino que refleja un patrón o estilo que se puede recorrer y reconocer fácilmente en sus obras.

Por último el resultado ante el cuál me hallé después de emplear éste método interpretativo de Erwin Panofsky es que éste es vigente y muy adecuado pero que también puede complementarse siguiendo lo que Panofsky dijo que su método es interdisciplinario.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV.: *Nueva Plástica Mexicana.*
México, D. F. Diana. 1997. 227 p.

ACHA, Juan: *Expresión y apreciación artísticas. Artes plásticas.*
México, D. F. Trillas. 1993. 239 p.

ALBERS, Josef: *La interacción del color.*
Vers. Castellana: BALSEIRO, María Luisa. Madrid. Alianza Forma. Edición 1.
1984. 115 p.

ALONSO, Martín: *Diccionario del Español Moderno.*
México, D. F., Ed. Aguilar. 1990. 1159 p.

ÁLVAREZ VILLAR J.: *La Pintura del Renacimiento Italiano del Siglo XV.*
Barcelona. Vicens- Vives. Historia Visual del Arte N° 7. 1990. 214 p.

ARGULLOL, Rafael: *El Quattrocento: Arte y cultura del Renacimiento Italiano.* España. Edit. Montesinos. Serie: Biblioteca de Divulgación Temática N° 14.1982. 127 p.

BALMORI PICAZO, Santos: *Áurea medida.*
México, D. F. UNAM. Coordinación de humanidades. 1978. 189 p.

BAMBACH, CARMEN C.: *Drawing and painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice 1300-1600.*
U. S. A. Cambridge, University Press. 1999. 548 p.

BARASCH, Moshe: *The language of art studies in interpretation.*
New York University. N. Y. 1997. 367 p.

BÄTZNER, Nike: *Mantegna. Masters of Italian Art.*
Tr. GREENHEAD, Phyll. Neue Stalling, Oldenburg, Könemann. 1998. 120 p.

BATTISTA ALBERTI, Leon: *Tratado de pintura.*
Trad. PÉREZ INFANTE, Carlos. México. UAM Azcapotzalco. col. Ensayos N° 6.
1998. 134 p.

BAXANDALL, Michael: *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450.* Trad. LUELMO, Aurora, revisada por BOZAL CHAMORRO, Amaya; latín, GASCÓN, Antonio; gr. MACIA, Luis M. Madrid. Visor. col. La balsa de la medusa. N° 8. 1996. 302 p.

BAXANDALL, Michael: *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros.*

Trad. BERNARDEZ SANCHIS, Carmen. Madrid. Hermann Blume. Serie: Arte Crítica e Historia. 1989. 170 p.

BAXANDALL, Michael: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento.*

Trad. ALSINA THEVENET, Homero. 4ªed. Barcelona. Gustavo Gili. 2000. 201 p.

BERENSON, Bernard: *Italian Painters of the Renaissance.*

Great Britain. Phaidon. 1953. 400 illustrations. 488 p.

BERISTÁIN, Helena: *Diccionario de retórica y poética.*

México, D. F. Porrúa. 1985. 508 p.

BIALOSTOCKI, Jan: *Estilo e iconografía: Contribución a una ciencia de las artes.*

Barcelona. Barral. 1973. 237 p.

BLANCO SARTO, Pablo: *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson.*

Navarra. Universidad de Navarra. Eunsa Pamplona. col. Filosófica Nº 134. 1998. 338 p.

BOULEAU, Charles: *Tramas. La geometría secreta de los pintores.*

Trad. BARJA DE QUIROGA, Yago. Madrid. Akal editores. Nº 47. 1996. 269 p.

BOZAL, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas.*

Madrid. Visor. col. La balsa de la medusa. Nº 81. Vol. II. 1996. 384 p.

BRUSATIN, Manlio: *Historia de los colores.*

Trad. PREMAT, Rosa. México. Paidós. 1987. 146 p.

CALABRESE, Omar: *Cómo se lee una obra de arte.*

Madrid. Cátedra. 1993. 124 p.

CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte.*

España. Paidós. Serie Instrumentos Paidós. Nº 1. 1995. 273 p.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia: *Mantegna.*

Madrid. El arte y sus creadores. Nº 2. Historia 16. coord. BOZAL, Valeriano. 1993. 144 p.

CARLO ARGAN, Giulio: *Renacimiento y Barroco. El Arte Italiano de Giotto a Leonardo Da Vinci.*

Trad. CALATRAVA ESCOBAR, J. A. Madrid. col. Arte y Estética Nº 10. Tomo I. 1987. 412 p.

CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía clásica. Guía básica para estudiantes.* Madrid. Istmo. col. Fundamentos Nº 161. 2000. 270 p.

CASTIÑEIRAS GONZALEZ, Manuel Antonio: *Introducción al método iconográfico.* Barcelona. Ariel Patrimonio Histórico. 1998. 251 p.

CLARK, Kenneth: *El Arte del Humanismo.*

Versión Española: VÁZQUEZ ÁLVAREZ, Pilar. Madrid. Alianza. col. Alianza Forma. Nº 80. 1989. 175 p.

CHASTEL, Andre: *El Arte Italiano.*

Trad. CALATRAVA ESCOBAR, Juan A. Madrid. Akal. 1988. 679 p.

CHASTEL, Andre: *El renacimiento meridional. Italia. 1460-1500.*

Trad. LÓPEZ GONZÁLEZ, Beatriz. Madrid. Istmo. col. Fundamentos. Serie: Historia Universal del Arte. 479 p.

CHILVERS, Ian: *Diccionario de Arte.*

Madrid. Alianza editorial. Sección: Arte. Nº 1745. 1995. 1040 p.

CRESPI, Irene y FERRARIO, Jorge: *Léxico técnico de las artes plásticas.*

Buenos Aires, Argentina. Eudeba. Edición Ampliada. 1999. 113 p.

DE FUSCO, Renato: *El Quattrocento en Italia.*

Trad. LÓPEZ GONZÁLEZ, Beatriz. Madrid. Istmo. col. Fundamentos. Serie: Historia Universal del Arte. 479 p.

DE LA ENCINA, Juan: *La Pintura Italiana del Renacimiento.*

México, D. F. Fondo de Cultura Económica. col. Brevarios Nº 9. 1949. 311 p.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

Madrid. Espasa-Calpe. Decimoctava edición. 1956. 1376 p.

EMERICH, Luis Carlos: *Figuraciones y desfiguros de los 80's. Pintura mexicana joven.*

México, D. F. Diana. 1989. 197 p.

ESTEBAN LORENTE, Juan F.: *Tratado de iconografía.*

Madrid. Istmo. col. Fundamentos Nº 110. 1998. 472 p.

FATÁS, Guillermo y BORRÁS, Gonzalo M.: *Diccionario de términos de Arte.* Madrid. Alianza Editorial. Alianza Nº 2. Ediciones del Prado. Biblioteca Temática. 1993. 307 p.

GAGE, John: *Colour and Meaning. Art, Science and symbolism.* Singapore. Thames and Hudson. 1999. 320 p.

GARCÍA-PELAYO, Ramón Y GROSS: *Pequeño Larousse en color.* España. Larousse. 1994. 1564 p.

GARRIAGA, Joaquín: *Renacimiento en Europa: Fuentes y documentos para la historia del arte.* Barcelona. Gustavo Gili. 1983. 606 p.

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Goethe: teoría de los colores.* Madrid. Consejo Gral. de la arquitectura técnica de España. col. Tratados. 1999. 404 p.

GOMBRICH, Ernst H.: *Aby Warburg. Una biografía inteligente.* Madrid. Alianza Forma. Nº 119. 1992. 339 p.

HART, Frederick: *Glory of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture Architecture.* New York. Revised by WILKINS, David G. 4 edition. 1994. 696 p.

HEYDENREICH, Ludwig H.: *Eclósion del Renacimiento. Italia 1400-1460.* Trad. GIL DE RAMALES, José. Madrid. Aguilar. 1972. 431 p.

HIJAR SERRANO, Alberto: *Introducción al neoliberalismo.* México, D. F. Itaca. Cuaderno Nº 2. Taller de arte e ideología. 1998. 105 p.

ITEN, Johannes: *El arte del color.* México, D. F. Limusa. 1994. 95 p.

KIRKING, Clayton C., SULLIVAN, Edward J.: *Dulce María Núñez.* Nuevo León, México. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MONTERREY.

LOOMIS, Andrew: *El ojo del pintor y los elementos de la belleza.* Trad. DE CIVINY, Gabriela. Buenos Aires. Hachette. 1962. 144 p.

LUDWIG, Giesz: *Fenomenología del kitsch: Una aportación a la estética antropológica.* Barcelona. Tusquets. 1973. 106 p.

MOLES, Abraham A.: *El Kitsch. El arte de la felicidad.* Buenos Aires. Paidós. 1973. 249 p.

MAYER, Ralph: *Materiales y técnicas del arte.*
Trad. IBEAS, Juan Manuel. Madrid. Hermann Blume. 1895. 687 p.

MITCHELL, W.J.T.: *Iconology: Image, Text, Ideology.*
Chicago. University of Chicago Press. 1986. 226 p.

PANOFSKY, Erwin: *El significado en las artes visuales.* 6º reimpresión.
Madrid. Alianza. col. Alianza Forma. Nº 4. 1993. 386 p.

PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología.*
Madrid. Alianza. col. Alianza Universidad. Nº 12. 1972. 350 p.

PAOLETTI, John T & RADKE, Gary M.: *Art in Renaissance Italy.*
London. Laurence King. 1997. 480 p.

SALA, Emilio: *Gramática del color.*
Valencia. Institución Alfonso el Magnánimo. Serie Fundamentos 2. 1999. 139 p.

SEGOVIA, Rafael: *Lapidaria política.*
México, D. F. Fondo de Cultura Económica. 1996. 572 p.

SCOTT, Robert Gillam: *Fundamentos del diseño.*
Tr. DEL CASTILLO DE MOLINA, Marta y VEDIA. Buenos Aires. Victor Leru. 1973.
195 p.

TOVAR, Antonio: *Diccionario Durvan de la lengua española.*
Bilbao, España. Durvan, S. A. de Ediciones. 1985. 1668 p.

World Book Encyclopedia.
Field Enterprises Incorporated. U. S. A. T. 7 1956. 7116 p.

ZUFFI, Stefano: *Mantegna.*
Trad. ÁLVAREZ, Emilio. Madrid. Edit. Electa. 1996. 63 p.

HEMEROGRAFÍA

"Asesinan de un tiro a Ruiz Massieu; el Homicida, Detenido," en: *Excelsior*, México, D. F., año LXXVIII, tomo V, número: 28, 203, 29 sep. 1994, p.: 1.

"Pereció en un Atentado a Tiros Luis Donaldo Colosio M.", (FOTO: Luis Donaldo Colosio, candidato del PRI a la Presidencia, yace en el suelo después de haber recibido dos balazos durante una gira por Tijuana, BC. (AP) en: *Excelsior*, México, D. F., año LXXVIII, tomo II, número 28, 016, 24 mar. 1994, p.: 1.

Revista Semanario de *Época*. Portada: "El asesinato de Luis Donaldo Colosio. POLÍTICA INFAME (24 de marzo de 1994 17:09 hrs. Lomas Taurinas, Tijuana B.C.)" : FOTO: "Nadie cuidó su espalda" p.: 8; RODRÍGUEZ PINEDA, Raúl: "El perfil del Asesino" p.: 14., México, D. F., 28 mar. 1994, sección El País, N° 147.

Revista *Saber ver. Arte y recreación para toda la familia*. Jorge González Camarena. El pintor de los colores mexicanos. México, D. F. Fundación Cultural Televisa A.C., Junio-Julio 1998. N° 14.

Revista *Descubrir el arte*. España. Arlanza Editores, S. A. Año III. N° 31. Sept. 2001. 114 p.

Cronología mundial. *Época*. N° 186. 31 dic 1994.
Cronología *El financiero*. 22 Enero 1999 p. 38.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

www.casocolosio.pgr.mx/tomo2/tomo22005.htm
www.casocolosio.pgr.gob.mx/tomo4/tomo41005.htm
www.ciepac.org/cronologia1994/enero.html
www.colosio.org.mx/ideologia.html
www.diccionarios.com. (Diccionario General de la Lengua Española Vox).
www.darbyoverseas.com/brady_plan.html#1994
www.unam.edu.mx/universal/net1/1999/ene99/29ene99/primer/01-pr-a.html)

VIDEO

Le couleur au couleurs.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN