

Alegoría de la muerte. Contenidos iconográficos, simbólicos y expresivos de matriz precolombina y occidental

DRAGOSKI, Graciela

› LA ALEGORIA DE LA MUERTE

En nuestro recorrido por la pinacoteca del Templo de La Profesa, sita a pocas cuadras del Zócalo en México D.F. quedé fuertemente impactada frente a un óleo: *La Alegoría de la muerte*, fechado en 1856 y firmado por Tomás Mondragón, (Figura 1).

Si bien a “prima facie” la obra se presenta como una típica figura decimonónica, la peculiar configuración de la imagen de la dama, medio viva- medio esquelética, nos resulta emocionalmente inquietante.

El tema de la muerte se reitera en todas las épocas y en todas las culturas y de ello dan cuenta las artes visuales. En el caso de México, la representación de la muerte es una constante y de carácter obsesivo que se remonta a los tiempos precolombinos a partir del preclásico temprano y que sin solución de continuidad se extiende hasta la actualidad.

En Mesoamérica la relación vida /muerte constituye un binomio conceptual de complementariedad que configura una unidad dinámica. El hombre precolombino vive para morir y muere para vivir y todo ello se desarrolla en un “tempus” de eterna circularidad.

Durante la colonia se instaura una nueva concepción: el terror a la muerte, lo cual se constituye en un elemento que coadyuva al sometimiento ejercido por la Iglesia sobre los fieles. De ello resulta el surgimiento de una pléyade de imágenes macabras, de esqueletos triunfantes, de cuerpos en estado de putrefacción, de santos y mártires sádicamente torturados y de todo tipo de horrores.

Por otra parte, la cultura popular mexicana a partir de la independencia crea una imagen de “muerte festiva”, concepción y representación que continúa hasta el presente.

Si bien el arte mexicano está plagado de imágenes de la muerte plasmadas por artistas que recurren a la “muerte” para expresar el rechazo y las críticas a la religión o la inconformidad ante las sucesivas invasiones, guerras nacionales e injusticias sociales, vale la pena aclarar que entre las obras contemporáneas a la de Mondragón este tipo de recurso iconográfico utilizado para la representación de la muerte es excepcional. De allí que el estudio de nuestra obra sea de gran interés no sólo por su excepcionalidad

estilística e iconográfica sino por el modo especial de abordar el tema de la muerte.

En el México moderno, la concepción de la muerte es producto de la articulación, hibridación, yuxtaposición y enfrentamiento de concepciones provenientes de los universos pre y poscolombinos que hacen a la peculiar relación del hombre con la muerte y se plasma en imágenes originales como es el caso de la que en esta oportunidad nos convoca.

La Alegoría de la Muerte fue ejecutada en 1856, después de la intervención estadounidense (1846-48), de la revolución de Ayutla (1854-55), del gobierno de Benito Juárez y la promulgación de la Nueva Constitución (1855-57). Es decir, en un momento de la historia mexicana fuertemente militarizada, de continuas y sucesivas guerras.

A partir del análisis de esta obra abordaremos una problemática que entendemos significativa para la historia del arte americano, al profundizar en aquellos aspectos originales de la producción plástica poscolombina cuyas imágenes resultan de la puesta en acción de complejos mecanismos de resignificación de los otrora contenidos formales, icónicos y/ o simbólicos del arte mesoamericano.

Veremos con cuáles y con qué tipo de dichos mecanismos un sector de artistas mexicanos ha incorporado contenidos de matriz precolombina en su obra, generando así imágenes inéditas en el arte occidental que son el resultado de la imbricación de ideologías, estéticas y estilos que provienen de tradiciones diametralmente distintas: la precolombina y la occidental y cristiana. Cada una de estas tradiciones aporta en distinto grado y con diferente intensidad recursos expresivos e ideológicos que hacen a la conformación de una nueva obra de arte de indudable matriz americana.

Para la consecución de los objetivos propuestos en este trabajo abordaremos el estudio del óleo *La Alegoría de la Muerte* (Nota 1).

Por un lado veremos si es pertinente adscribirlo a la retratística próxima al estilo académico decimonónico. Por otro, consideraremos cómo, en esta misma obra, dicho estilo coexiste con aportes propios de la tradición de matriz precolombina: la estructura de la composición responde aquí al principio de la bipartición que deviene de “la ideología de la dualidad”, núcleo duro de la religión y el arte precolombinos.

En la *Alegoría de la Muerte*, la protagonista aparece de pie, mirando fijamente al espectador y posando de acuerdo a los parámetros canonizados por la tradición neoclásica, con algunos toques de la estética romántica.

En principio nos impacta que la totalidad de la obra se vea fragmentada en dos mitades que incluyen figura y fondo y resultan visual y plásticamente equivalentes. En el sector izquierdo está representado el interior de un lujoso ambiente y la media figura viva de la dama. En coincidente simetría,

el sector derecho muestra el paisaje transido de desolación de un camposanto que involucra la mitad cadavérica de la misma mujer. Ambas mitades se recomponen en una unidad visual íntegra. La joven y bella dama se ve rodeada de objetos que dan cuenta de su elevado estatus social. Todo está minuciosamente descrito, detalle por detalle, con un tratamiento casi preciosista. Lo advertimos en las variadas calidades y texturas de las telas, en el floreado de su vestido, que ha sido pintado pétalo por pétalo, hojita por hojita, y en las joyas: la dama luce en cada dedo un anillo y zarcillos en sus orejas.

Otro detalle que alude al mencionado status social es su actitud corporal: el brazo izquierdo con displicencia apoyado sobre un mueble de estilo imperio francés de madera y mármol sobre el que se ubica un conjunto de afeites femeninos. Cabe señalar que esa cierta displicencia se prolonga imperceptiblemente en el medio personaje cadavérico. El brazo esquelético, quebrado, grácil en sus articulaciones: codo, muñeca, falanges en suave zigzag y en el avance de la pierna y pie izquierdo hacia un primer plano, en cuyo conjunto podemos imaginar casi un paso de danza de salón. Esta posición de la dama plantada con una carga de gracia y elegancia, nos permite emparentarla con otras figuras de la historia del arte. Es el caso de *El Indiferente*, la pequeña gran obra de Watteau (nota 2) donde observamos un movimiento parecido en el brazo y el pie. Aclaremos que las dos obras, la americana del siglo XIX y la francesa del siglo XVIII difieren en sus contenidos ideológicos, estéticos y simbólicos y en sus concepciones acerca de la vida y la muerte. En esta última se crea una atmósfera de ensoñación de carácter amatorio y humano a través de las poses y los tornasolados en trajes y paisaje.

En cuanto a la tela de Mondragón, un elemento que aparece en su extremo superior otorga a la obra un carácter hierofánico. Se trata de una mano, “la mano de Dios”, nimbada por una luz sobrenatural que estalla desde el interior de un cúmulo de nubes y munida de una tijera, corta, según la tradición cristiana, el fino hilo de la vida. Dicho hilo “divino” es lo que divide los dos sectores, el de la vida y el de la muerte.

› *Concepciones sobre la vida y la muerte*

Es frecuente que obras de este tipo, que no responden del todo a los principios canónicos del arte occidental, sean consideradas por la historia del arte oficial como estrictamente modernas, sin tener en cuenta la existencia de contaminaciones provenientes de “otredades estético-culturales” que contribuyen a la creación de un discurso ideológico-visual diferente. Es el caso del óleo de Mondragón.

A primera vista, ubicados frente a la obra, reconocemos en ella la concepción ideológica de matriz occidental que sostiene el carácter banal de la vida, “la vanitas” (nota 3), representada a través de una serie de elementos que aluden al lujo y la vacua ostentación: objetos propios del arreglo personal femenino como cepillo, peines, perfumes y joyas, pendientes y anillos. Asimismo, la vestimenta de la dama, ejecutada en diversas y suntuosas telas, muestran múltiples texturas, pliegues, alforzas y “bouquets” de rosas bordadas. El mismo carácter de lujo vacuo se manifiesta en la ambientación del cuarto. El suave terciopelo con pliegues y borlas de los pesados cortinados, las tupidas alfombras y el mobiliario, como el “dresoire” sobre el que se destacan los afeites arriba mencionados y el mismo espejo: todo ello nos recuerda la vanidosa belleza temporal.

Nos permitimos formular una hipótesis provisoria al aseverar que en la obra subyace una idea moralizante y no es arriesgado, entonces, considerarla un caso tardío del género “vanitas”. La idea de lo fugaz de la vida y de lo inevitable de la muerte, la impregna en su totalidad y está representada en la mitad izquierda del óleo, mitad que encarna la vida y todo lo vivo.

El sector derecho, en cambio, encarna a la muerte en sí misma y lo que conlleva su existencia en el universo. La muerte está presente en la media figura esquelética, en los restos de la tela del vestido que conserva en el hombro y el antebrazo y en el desolado camposanto, poblado de inestables cruces acompañadas por un conjunto de árboles de variadas especies distribuidos en los distintos planos del paisaje. Este se completa con una cadena de volcanes de límpidos y geométricos perfiles recortada sobre el horizonte (nota 4), personajes calificados que hacen a la construcción propia del paisaje nacional mexicano. Luces y sombras dan cuenta del clima excepcional y numinoso de la mitad derecha, en oposición al sector izquierdo, mundano y de ostentosa riqueza.

Demostraremos ahora cómo en una misma pintura pueden coexistir tradiciones tan disímiles como la dominante occidental y la indígena que detectamos en aquellas fisuras por donde logra infiltrarse; veremos entonces cómo este maridaje visual y conceptual contribuye a la conformación del original “imaginario visual” decimonónico mexicano.

La configuración sobre la cual se sustenta la concepción de la muerte que atraviesa esta obra, pertenece a la más prístina tradición cristiana; lo clarifica el mismo Mondragón al escribir en el extremo inferior el siguiente texto: “Este es el espejo que no te engaña”. El espejo nos devuelve fielmente nuestra propia imagen, y nos muestra, de un modo fatal e inexorable, lo que somos y lo que seremos.

Se torna imprescindible, en este punto, incursionar en el tipo de recurso expresivo por el que opta nuestro artista: el plasmar en una misma figura

(y el fondo), la visión unitaria y complementaria de las nociones de vida y muerte. Mondragón hizo suyo el recurso expresivo de matriz precolombina que resuelve en un mismo personaje aquellas nociones que en occidente se muestran como diametralmente opuestas y en esta obra están imbricadas en indisoluble y férrea unidad. Nos referimos a nuestra “dama dual”, mitad viva y mitad muerta. Este tipo de representaciones se constituye en Mesoamérica a partir del preclásico como una de las tantas resoluciones visuales en las que se plasma a la “ideología de la dualidad”. Se trata de imágenes bipartitas en las que cada una de las dos medias partes es diferente iconográficamente, no obstante lo cual la imagen resultante se nos presenta en coherente y férrea unidad visual de carácter formal y simbólico- conceptual. Basta con considerar piezas como el “baby face” olmeca (figura 2), la máscara de Tlatilco (figura 3) y el rostro de Solyaltepec (figura 4), para confirmar la hipótesis de que modelos precolombinos (figuras 2, 3, 4) pudieron ser inspiradores en la obra de Mondragón.

› *La ideología de la dualidad y la producción estética precolombina*

Analizaremos a continuación las tres piezas precolombinas mencionadas:

1º- Veamos de qué modo en el pequeño “baby face” sedente (figura 2) de matriz olmeca, se pone en acto la “ideología de la dualidad”. La pertenencia a dicha cultura se evidencia en las dos mitades del personaje, en la deformación craneana, en las comisuras labiales hacia abajo - “boca olmeca”- y en la oreja estilizada, rectangular y muy alargada característica de la misma, y que reconocemos en la mitad viva. Mitad que muestra un gran ojo, una media nariz, un medio torso, un brazo y una adiposa pierna flexionada y rotada hacia fuera. En cambio, la mitad cadavérica luce una gran perforación ocular, una sucesión de dientes y la ausencia del medio labio que correspondería a la media boca. El torso está atravesado por una sucesión de costillas que se distribuyen en forma simétrica de lado a lado y que conjuntamente con los huesos del brazo y de la pierna muestran con nitidez las articulaciones (hombro, codo, muñeca, falanges, rodilla, tobillo). Vale recordar que en las cosmogonías precolombinas las articulaciones simbolizan el movimiento que es sinónimo de la vida misma. En esta figura, el artista convoca a la misma vida en plena mitad esquelética a través de las emblemáticas articulaciones en movimiento. A diferencia de la concepción occidental, para la cual vida y muerte son estados diferentes e irreconciliables, aquí ambos estados están pregnados mutuamente e

integran una unidad cíclica. Por lo dicho, esta pequeña escultura encarna en sí misma la “ideología de la dualidad” en el binomio vida-muerte.

2º- En las culturas aldeanas, como lo es el caso del sitio de Tlatilco, el culto de la vida es parte constitutiva del culto de la muerte. La pequeña máscara de 17cm de diámetro (figura 3) es un buen ejemplo de ello. Del mismo modo que en la figura 2, en esta máscara (figura 3) se plasman con contundencia las nociones de vida-muerte. El artista precolombino emplea en su obra recursos de carácter realista: el entrecejo fruncido y un conjunto de arrugas que le imprimen expresividad al rostro dual.

En la mitad viva destacamos un ojo bien delineado con el centro perforado, una inmensa boca con labios carnosos, grandes dientes y una media lengua que se muestra tensa, vital y volcada hacia afuera. El medio opuesto, el esquelético, luce una gran cuenca vacía y una simétrica sucesión de grandes dientes, sin labio ni lengua.

3º-: El hombre precolombino, ante la incertidumbre que experimenta frente a la muerte, concibe a esta en indisoluble unidad con la vida. Unidad que se da en ciclos eternos y reiterativos y aparece en los mitos y las perpetuas luchas de sus dioses.

En las sociedades clasistas, sigue proliferando la presencia de la muerte acompañada de cultos cada vez más complejos. Abundan las representaciones esqueléticas, los huesos, los cráneos y una pléyade de dioses femeninos y masculinos de la muerte. También contabilizamos gran variedad de enterramientos claramente diferenciados según sea la región de Mesoamérica. Es el caso de los de Oaxaca, en los sitios de Monte Alban, Zaachila, Huijazoo y Soyaltepec; a este último pertenece una cabeza de barro (figura 4). Vemos una vez más cómo en la bipartición de su rostro se repite la fórmula anteriormente analizada (figuras 2 y 3) de dualidad vida-muerte en recompuesta unidad. Reconocemos su origen oaxaqueño, pues los rasgos fenotípicos del personaje, tratados aquí con realismo, responden a las características fisonómicas del hombre zapoteca: tipo de ojos, pómulos, corte de cara, complejas orejeras y los elaborados peinado y tocado que aparecen invadidos por un elemento serpenteante -¿una serpiente divina?- en movimiento. Todo ello da cuenta de su jerarquía social y de la complejización de la cultura del posclásico temprano mesoamericano.

Podemos concluir que la representación de personajes medio descarnados, medio vivos, es una constante de la producción estética precolombina que nos permite desentrañar el profundo sentido de la religión, cultura y arte mesoamericanos y explica y justifica la vida y la muerte del hombre como una unidad cíclica y eterna en el devenir divino del cosmos.

› *Yuxtaposición y resignificación de dos imaginarios visuales disímiles*

En nuestra obra decimonónica la bipartición aplicada a la representación de la dama se extiende al fondo (medio cuarto/ medio paisaje) que la contiene. Al igual que la dama y coincidiendo con la misma estructura dual y simétrica, se manifiesta en el sector izquierdo atravesado por la noción de la vida como “vanitas”, a través del lujoso interior del salón y de los elementos que lo constituyen. En cambio, la totalidad del sector derecho simboliza a la muerte, plasmada en el camposanto y en el desolado paisaje que se despliega en una sucesión de planos, los cuales conforman una profunda perspectiva coronada por una serie de volcanes que le imprimen a la obra carácter nacional.

El abordaje del tema de la muerte y de la vida es una constante en toda la historia del arte y no excluye al siglo XIX, si bien en algunos periodos como el barroco aparece con mayor insistencia. Tal vez lo destacable de esta tela, que la diferencia de otras tantas que tratan el mismo tema, es la evidente incorporación de un tipo de iconografía que como hemos dicho nos remite al universo visual y simbólico precolombino. Me refiero a la peculiar representación de la figura de la joven dama que en férrea unidad se presenta medio esquelética- medio viva con pletórica carnadura y lujosa ambientación. Mondragón utiliza entonces el mismo tipo de configuración formal como lo hicieron en su tiempo los artistas precolombinos.

Lo que diferencia a la obra del siglo XIX (figura 1) de las precolombinas (figuras 2,3,4) es lo atinente a los contenidos simbólicos que ostentan, por cuanto provienen de concepciones del mundo diametralmente opuestas.

La aplicación de la estructura dual en la configuración de la dama, ignora, desecha, o niega el sentido que es propio de “la ideología de la dualidad”, para la cual las nociones de vida y muerte son complementarias, nunca antagónicas.

En la *Alegoría de la Muerte* la concepción sobre la vida y la muerte está asociada, como hemos visto, a las nociones de “vanitas” y “finitud”, totalmente ajenas y contrapuestas a los principios ideológicos determinantes de la estética precolombina. Mondragón, por un lado, conforma a su dama dual, en coincidencia con los recursos iconográficos de la tradición indígena (figuras 2,3,4) y por otro, vacía a estos de los contenidos simbólicos regidos por “la ideología de la dualidad”, al imprimir a su obra sentidos propios acerca de la vida y la muerte de la más pura tradición cristiana.

Sabemos que el cristianismo, en su origen, considera a la muerte como un castigo divino. Dios expulsa a Adán y Eva del paraíso y los castiga con la

pérdida de la inmortalidad: enfrenta así al hombre, dolorosamente, con la muerte.

En el periodo colonial se realizan en México sistemáticas persecuciones de los cultos y cultores que sostienen insistentemente la veneración de la Santa Muerte, de sus imágenes y de todo tipo de sus representaciones. (Nota 5). Este culto y la compleja parafernalia que lo acompaña se mantiene hasta la actualidad a pesar de la permanente oposición de la iglesia oficial. En México se intensifica y multiplica por todo el territorio y aparece bajo diversas advocaciones como San Juan Rey, San Pascual Bailón, San la Muerte, La Niña Santísima, La Blanca, La Santa Muerte.

La muerte esquelética nunca fue oficializada, a pesar de lo cual se apoderó del arte y adquiere en cada época significados distintos. Con las sucesivas guerras (de la Independencia, contra los Estados Unidos, contra Maximiliano, durante el Porfiriato e inaugurando el siglo XX, la Revolución Mexicana) y en la actualidad el enorme incremento de la violencia a causa del narcotráfico, la Muerte y su culto se constituyen en centro de la vida del mexicano.

En las colonias más populares como es el caso de Tepito (México D.F.) se multiplican los altares dedicados a la Santa Muerte. No obstante ello, en 2005 este culto fue eliminado del registro de la Secretaría de Cultos, lo que provocó multitudinarias peregrinaciones de protesta y el resultado fue contrario al deseado por el Estado, pues se siguió multiplicando, y de un modo exponencial, la instalación de sus altares. (figura 5) (Nota 6).

Este tipo de imágenes de la Muerte como un personaje esquelético- vivo relativiza la visión maniquea cristiana, que afirmaría la separación irreductible de las nociones duales como vida-muerte, bien-mal, lo femenino- lo masculino, lo húmedo- lo seco, lo diurno- lo nocturno etc. En los altares populares cada uno de los elementos de la oposición dual, se contamina de su complementario, incorpora así las concepciones de infinitud cíclica y de eterna continuidad propia del universo precolombino, donde los binomios son vitales y se resuelven en dinámica e inestable unidad.

El culto de San Pascual Bailón (o San Pascualito) que, según el investigador Carlos Navarrete (nota 7), es una de las tantas veneraciones de la muerte esquelética, llega a América en el siglo XVI e inmediatamente se produce una fusión entre la concepción de la muerte precolombina y la figura esquelética europea. San Pascual es entronizado, y se lo considera un verdadero rey. Lleva corona y una guadaña en la mano. En Guatemala se lo representa de pie, en cambio en Chiapas se lo ubica yacente en un ataúd y dentro de un carretón. En 1934 la Iglesia Católica rechazó el culto a este santo e inmediatamente se hizo cargo del mismo, hasta nuestros días, la Iglesia Ortodoxa. Este culto es de gran predicamento entre los zoques y

como señala el mismo Carlos Navarrete, en la figura del santo se permiten ejecutar viejas prácticas precolombinas. Ello se refuerza con la elección de los lugares del culto de San Pascualito, que son los mismos en donde se practicaban los antiguos cultos precolombinos, me refiero a los sitios arqueológicos, a montañas, cuevas y cascadas.

Es decir, que el carácter y el tipo de lugar asignados para el culto del santo es totalmente coincidente con aquellos en donde transcurrían las celebraciones precolombinas consagradas a la vida y la muerte. A ello debemos agregar que al igual que en tiempos precolombinos, en el culto a San Pascualito la muerte es positiva y no reviste el carácter aterrador que asume en el cristianismo.

› *¿Atribución al género retrato?*

Un punto a desarrollar que entendemos de interés para completar el estudio de la obra de Mondragón es fundamentar su adscripción al “género retrato” y más puntualmente a la retratística neoclásica del siglo XIX, con aditamentos románticos. A tal fin elegimos como metodología de trabajo plantear analogías y diferencias entre la misma y otros retratos femeninos de la misma época: el de doña Dolores Tosta de Santa Anna de Juan Cordero (Figura 6) (nota 8) y el de Manuelita Rosas de Prilidiano Pueyrredón (Figura 7) (nota 9).

Ambos artistas, el mexicano (Cordero) y el argentino (Pueyrredón) gozaron del mayor de los reconocimientos en sus propios medios sociales y artísticos. Lo mismo acaece con las prestigiosas damas retratadas, una, la esposa del poderoso presidente de México y la otra, la destacada hija de Juan Manuel de Rosas.

En cuanto a la *Alegoría de la Muerte* no tenemos ningún dato acerca de Mondragón, de su vida ni de otras obras pictóricas de su autoría. Tampoco conocemos la identidad de la dama, que aún sigue siendo una incógnita (nota 10), aunque no hay dudas de que socialmente pertenecía a la élite mexicana.

En lo que coinciden las tres obras es en que todas ellas responden al tipo de retrato oficial de pie y cuerpo entero que revela un alto status social, en la actitud de las retratadas, de la que emana su dignidad y el pasaje de la juventud a la madurez de las damas. También la técnica empleada es la misma (óleo) y el tamaño aproximado 1,70m; *La Alegoría de la Muerte*, 1,80m; *Doña Dolores* y *2,03 Manuelita Rosas*.

Por otra parte, las telas están datadas, lo que nos permite afirmar la contemporaneidad de los tres óleos: es de 1852 la obra de Pueyrredón, de 1855 la de Cordero y de 1856 la de Mondragón. Por lo tanto los tres

retratos fueron realizados en un lapso de cinco años y los emparenta una fuerte impronta del dominante “estilo de época”.

Queremos mencionar que el retrato de Felisa Bellido (1850) (Figura 8), ejecutado un año antes que el de Manuelita (1851) posiblemente haya servido de modelo inspirador a Prilidiano Pueyrredón. Incluimos en este punto del desarrollo del trabajo la incorporación de otro retrato femenino contemporáneo a los arriba analizados, me refiero al de Felisa Bellido (Figura 8), obra de Fernando del Molino, quien fuera el artista oficial de la Federación y de las clases acomodadas porteñas en tiempos de Rosas y que continuó, igual que Pueyrredón, su actividad artística después de la caída de éste. En sus retratos escudriña psicológicamente a los retratados y documenta el gusto y la moda de esa época. Observamos algunas torpezas en ciertas resoluciones plásticas que lo distancian de los siempre logrados retratos de Pueyrredón.

Marcaremos a continuación analogías y diferencias entre ambos retratos: el de Felisa corresponde a una jovencita que es presentada en sociedad, y el de Manuelita a una mujer en su plenitud. Los dos se inscriben en una tipología común propios de la retratística del siglo XIX: figura femenina de pie, de rigurosa frontalidad. Las damas, apoyan suavemente su mano derecha sobre un mueble, posan en el interior de un cuarto que por sus características, al igual que la vestimenta, joyas y aderezos, da cuenta de su elevado status social y clara adhesión a las políticas del rosismo. Ello se manifiesta en el simbólico rojo-punzó que tonaliza cromáticamente ambas obras: cortinados, vestimenta, floreros, adornos. Rojo es el cordel que abraza el cuello de Felisa terminado en dos borlas con flecos, las pulseras y el lomo del libro que sostiene su mano derecha en contraste con los colores patrios (celestes-blancos) del abanico en su mano izquierda.

Los vestidos de ambas mujeres responden a los dictados de la moda: escote pronunciado, corsage ceñido, amplias faldas hasta el suelo. En cambio, el peinado concuerda con lo instituido para cada edad: cabello suelto para la jovencita Felisa y recogido para Manuelita.

En la obra de Pueyrredón el personaje se ubica en un interior herméticamente cerrado, en cambio Felisa posa en un cuarto que se abre espacialmente hacia el exterior a través de un importante ventanal el cual deja ver un paisaje parquizado con elementos arquitectónicos, grandes macetones, flores, plantas y un cielo nuboso. Todo ello contribuye, mediante una explícita perspectiva, a otorgar a la obra profundidad y luminosidad. Dicho recurso de trompe de oil, emparenta este retrato con el utilizado en el de Doña Dolores Tosta de Santa Anna (1855) del artista mexicano contemporáneo Juan Cordero.

Las coincidencias (nota 11) señaladas se completan por una serie de detalles comunes, de elementos, de objetos que constituyen su marco

epocal e ideológico. Me refiero a los muebles estilo imperio (sillones, consola, mesa en las que las damas apoyan con gracia un brazo o una de sus manos), floreros de porcelana con flores, reloj, espejos de suntuosos marcos y todo tipo de afeites personales que dan cuenta del paso del tiempo, tiempo que pasa y no vuelve. Completan el cuadro pesados cortinados de pana con borlas, flecos y dosel y mullidas alfombras con motivos geométricos y florales que jerarquizan y ambientan los interiores donde posan las retratadas.

Las mujeres lucen vestidos lujosos y estilizadas figuras, producto del uso del “corset” y los “corsages” muy ceñidos al torso que terminan en el típico pico. Las faldas, amplias y largas hasta el suelo dejan ver la punta del pie que apenas asoma. Todo lo aquí enunciado le otorga al conjunto un rasgo común: una elegancia superlativa. Esta manifiesta “distinción social” se fortalece por el tratamiento de carácter preciosista con que los artistas han detallado todo lo atinente a la calidad y variedad de telas, ornatos y tocados. Finísimos y atractivos terciopelos, tafetas, rasos, brocados, organzas, gasas, encajes, puntillas, bordados, moños y todo tipo de apliques que incluyen perlas y pedrerías. Debemos agregar guantes y pañuelitos.

Otra coincidencia radica en la elección del peinado. Se exceptúa el que luce Felisa quien, por su temprana juventud y como es de rigor en la moda del siglo XIX, su pelo se muestra suelto. En cambio, las restantes damas retratadas muestran el clásico de la época (raya al medio y el pelo recogido en la nuca), peinado que también denota el status de las damas, conjuntamente con la minuciosa puntualización de las joyas (zarcillos, pulseras, anillos) y de igual modo los botoncitos de los guantes, las perlas de collares y adornos que lucen pintados uno por uno, a tal punto que podemos contabilizarlos con exactitud, anillo por anillo, perla por perla, botón por botón.

Sin dejar de considerar la excepcionalidad de la resolución formal e iconográfica de la obra de Mondragón, por todo lo antedicho, entendemos que corresponde adscribir los cuatro óleos al género retrato, género importado de Europa y en este caso preferentemente de Francia, quien se constituye en fuente de inspiración para la retratística americana.

Salvo algunas excepciones, estas elecciones estéticas y estilísticas por parte de retratistas americanos dan cuenta del colonialismo que ejercieron los centros hegemónicos sobre el arte del siglo XIX americano.

› *Consideraciones sobre el legado precolombino en el México del siglo XIX y XX*

Es frecuente presentar el siglo XIX americano como el de mayor asepsia de toda contaminación precolombina. Nuestro abordaje de *La Alegoría de la Muerte* demostraría lo contrario. De todas maneras, es necesario considerar que México, a diferencia de otras naciones americanas, valoró tempranamente algunos aspectos de la cultura precolombina. Esto tiene su antecedente en el siglo XVIII, pues con la asunción de los Borbones en España aparecen aires modernizadores que alcanzan de alguna manera a América. Hay un avance en los planos científico, cultural y artístico que motiva el envío de las primeras expediciones científicas (arqueológicas y botánicas) solventadas por el Estado (Nota 12).

Surge en consecuencia una valoración selectiva de algunas de las piezas arqueológicas que se habían salvado de la vandálica destrucción llevada a cabo durante la conquista. Las piezas ya no se destruyen, pasan a ser “curiosidades exóticas” consideradas valiosas (Nota 13).

Con la independencia (1810-1821) hay una explícita reivindicación de la propia historia precolombina. El nombre de Nueva España es cambiado por el de México, con la tácita asunción del propio origen mexicana; se produce el reconocimiento del linaje azteca de la Nación Mexicana.

En esta misma dirección, agregamos que a principios del siglo XIX el símbolo de la fundación de Tenochtitlan, la capital azteca, en 1325, es icónicamente representado por el águila, la serpiente, la tuna y la piedra. Estos íconos ocuparán un lugar central en el escudo y la bandera mexicana. (Nota 14) En 1825 el presidente Guadalupe Victoria toma dos decisiones que marcan un hito fundamental en lo atinente a legitimar el reconocimiento de la cultura precolombina como conformante de la cultura nacional:

1: La fundación del Museo Nacional de México con tres secciones: 1º la Arqueológica, 2º: la Histórica y 3º la de Ciencias Naturales (Nota 15).

2: La promulgación de la ley sobre “la prohibición de exportación de monumentos y antigüedades”.

En coincidencia con el momento en que Mondragón creó su óleo (1856) se incrementaron los estudios arqueológicos. Si bien las excavaciones se efectuaban sin autorización oficial, los objetos hallados, por ley, debían ser comisados y entregados al Museo Nacional. Así mismo, se ubican y relevan nuevos sitios arqueológicos, se consulta documentación y se realizan las primeras reconstrucciones arqueológicas y ello permite caracterizar algunas de las culturas mesoamericanas.

Tras las huellas de Humbolt (1800) llegan a México viajeros interesados en el acervo precolombino: Stephens, Catherwood, Nebel, entre otros.

Nebel es autor del álbum de estampas “México y sus alrededores” publicado en 1855, destacable por la calidad de sus litografías y porque ellas incluyen motivos precolombinos.

Con las sucesivas guerras contra Estados Unidos y Francia se refuerza el naciente sentimiento nacionalista, que tiene la peculiaridad de incorporar elementos puntuales del legado precolombino, considerados como participes activos de la propia identidad. Este discurso identitario selecciona, en detrimento del resto de Mesoamérica, casi con exclusividad aquellas culturas que se sucedieron a partir del año 2200 A.C. en el altiplano central. Me refiero a las culturas aldeanas como Tlatilco, a Teotihuacan del período clásico y a toltecas y aztecas del posclásico. Estos últimos se constituyen en modelo del guerrero y de la valentía para el pueblo mexicano, orgulloso de sus ancestros indígenas por su ascetismo e incorruptible ética.

La asunción de la identidad “azteca” por parte del pueblo mexicano a lo largo del siglo XIX, queda testificado con hechos como:

I: la incorporación de temas de la historia y del arte precolombino. Es el caso de obras en las que se destacaban virtudes como la hidalguía, valentía, sabiduría, sobre todo de los antepasados aztecas. (Nota 16)

II: La publicación de la obra en cinco tomos *México a través de los siglos* dirigido por V. Riva Palacio. El primer tomo, escrito por Alfredo Chavero, aborda y caracteriza la diversidad de las culturas precolombinas y el momento de la conquista española.

III: La elección por parte del Estado de un estilo indígena ecléctico para el pabellón que México enviaría a la Exposición Internacional de París (1889). Ganó el concurso convocado a tales fines por el mismo Estado Mexicano el denominado “Palacio azteca” diseñado por Antonio M. Anza, Antonio Peñafiel y Jesús Contreras. Dicha estructura pretende asemejarse a un “teocalli” azteca. La interpretación de la arquitectura mexicana es tan libre que lo que más tiene de azteca es el título. No obstante, la obra en su conjunto posee un aire fuertemente precolombino.

Lo que queremos mostrar con los casos recién enumerados es que la obra de Mondragón no es una “rara avis” en su elección de abreviar en el universo iconográfico precolombino. Esto nos induce a pensar que la constante búsqueda de la propia identidad mexicana supone el reconocimiento fundamental de las dos tradiciones, la occidental y la precolombina, cuyos aportes en distinto grado confluyen en obras como la de Mondragón.

› *Consideraciones finales*

Es pertinente considerar *La Alegoría de la Muerte* identitariamente mexicana. Entendemos que si bien su significado último sobre la vida y la muerte “in latus-sensus” pondera la tradición occidental y cristiana, Mondragón echó mano a la tradición icónica y formal de matriz precolombina y así creó una peculiar imagen dual. Como hemos visto a lo largo de este trabajo, ese México profundo aún en el transcurso del siglo XIX gozaba de vitalidad, aunque su visibilidad era relativa.

En este caso puntual, el artista hace suya la representación dual propia de la “ideología de la dualidad”, la despoja y/o vacía de los contenidos simbólicos del arte precolombino y la atraviesa con la ideología occidental y cristiana acerca de la vida y la muerte.

Restaría decir que la imagen de la muerte esquelética (de matriz occidental y precolombina) es dominante en el imaginario visual del hombre mexicano; nace con fuerza en tiempos precolombinos y sin solución de continuidad llega hasta nuestros días, asumiendo distintos sentidos en cada momento de la historia nacional.

Claudio Lomnitz nos dice que la imagen de la muerte esquelética hace a la identidad nacional en sus formas “oficiales”, “populares” y “comerciales” y por otro lado la concepción sobre la muerte en México es el resultado de las articulaciones de aquellas que devienen de los universos precolombinos y occidental y cristiano. El mismo investigador agrega que entiende que los tres totems que hacen a la configuración del ser nacional mexicano son: 1º La Virgen de Guadalupe; 2º Benito Juárez y la Constitución de 1857; 3º La muerte esquelética

A modo de colofón diremos que tanto en el arte ilustrado como en el arte popular contemporáneo encontramos obras en las que se manifiesta “la ideología de la dualidad” como en tiempos precolombinos, en donde se articulan en unidad indisoluble los contenidos formales, icónicos y simbólicos.

Tomemos el caso del pequeño altarcito de 26x18.5cm de Frida Kalho que tituló *Diego y Frida o Diego y yo* (1948) (Figura 9). Esta obra se la obsequia a Diego para su cumpleaños número 58, después de una de las tantas reconciliaciones que sufrió la pareja. El rostro aquí representado está conformado por dos mitades diferentes y equivalentes. Una representa el medio retrato de Diego y la otra a la misma Frida. Por tanto, lo masculino y lo femenino se manifiestan en una unidad indisoluble, unidad que afirma que los dos son uno. Esta complementariedad se extiende a las representaciones del sol y la luna que como en tiempos precolombinos simbólicamente es coincidente con lo masculino que encarna el sol y lo femenino la luna (Nota 17).

Obras de mayor complejidad y de gran tamaño tal como el mural de Diego Rivera de 7,5x11m *Historia de la Medicina en México, el pueblo en*

demanda de salud (1953) (Figura 10) también están atravesadas por la “ideología de la dualidad”. La organización dual articula la totalidad de esta obra que se compone de dos mitades claramente diferenciadas y un elemento central, la diosa Tlazolteotl, que actúa de articulador de ambas mitades. La izquierda describe los avances tecnológicos y científicos de la medicina moderna que introduce la Revolución Mexicana y la mitad derecha, los aspectos etnológicos de la medicina indígena. Domina la escena en un primer plano la escultórica diosa Tlazolteotl pariendo a Centéotl, diosa dual porque por un lado es la diosa de las cosas putrefactas y repulsivas y también es protectora de los nacimientos, por lo tanto es conjuntamente diosa de la muerte y de la vida (Nota 18).

La figura plana central de la primera Tlazolteotl pariendo a la joven Centéotl (diosa del maíz joven) (Nota 19) luce la piel humana de un desollado (sacrificado). Debajo de ella, en la parte inferior, un tlacuilo pinta las 84 plantas medicinales de la herboristería azteca. Los dos grandes árboles que semejan dos grandes arterias por donde circula sangre, limitan lateralmente el mural; sus raíces devienen garras y se hunden en las dos ondulantes serpientes (de agua y de tierra) que se extienden a lo largo de la base de la obra. Las cabezas de ambas serpientes confluyen en el centro, donde se ubica una pequeña máscara, mitad viva, mitad esquelética que recuerda a la máscara de Tlatilco y a la dama de Mondragón.

Rivera empleó en esta, como en otras tantas creaciones (Nota 20), el mismo recurso expresivo: la totalidad de la obra debía estar regida de acuerdo a una organización de tipo dual. Refuerza este dominante principio de la dualidad con la inclusión de divinidades precolombinas que encarnan a la “ideología de la dualidad” y que aquí está fuertemente simbolizado por las representaciones de las dos Tlazolteotl, las dos serpientes y la pequeña máscara que sintetizan la concepción precolombina sobre cómo se manifiestan, en dinámica unidad, la vida y la muerte.

Hemos visto cómo las pinturas de incuestionable pertenencia al campo artístico mexicano contemporáneo *Diego y yo* e *Historia de la Medicina en México, el pueblo en demanda de salud* que presentamos a modo de caso testigo del “arte ilustrado”, acuden a una configuración formal y a contenidos simbólicos que son contestes, aunque sea de un modo fragmentario, a la misma “ideología de la dualidad” de matriz precolombina. Dicha ideología se manifiesta imbricada con enriquecedoras y definitorias contaminaciones que devienen del arte occidental.

Por último, queremos dejar sentado que la pervivencia de “la ideología de la dualidad” asimismo se manifiesta -y en forma categórica- en obras que integran el patrimonio artístico popular mexicano. Es el caso de la Máscara (figura 11) de piedra serpentina pulida. Proviene del estado de Guerrero y que mide 20cm aproximadamente. No podemos dejar de asociarla a la

pequeña de Tlatilco (figura3) por cuanto ambas emplean el mismo recurso expresivo: la bipartición de rigurosa simetría axial organiza las máscaras en dos mitades equivalentes e iconográficamente bien diferenciadas en dos planos de distinto espesor. Aquel que luce la carnadura avanza sobre el esquelético. Esta máscara, igual que las piezas precolombinas, muestra una gran perforación en lugar del ojo y la indicación de una serie de dientes regulares en paralelo a los labios finamente delineados que conjuntamente con la media nariz de tensa aleta le imprime al rostro expresiva serenidad. Vale agregar que su única oreja recuerda a las alargadas, rectangulares y estilizadas del “baby face” (figura 2).

Por todo lo dicho, esta obra realizada por un artista popular contemporáneo, mantiene viva la tradición de la bipartición, de la “ideología de la dualidad” que sin lugar a dudas y con distinta intensidad atraviesa a un sector de artistas que producen un arte identitario mexicano retomando principios y contenidos formales y/o simbólicos de la estética precolombina.

› *POSTCRIPITUM*

Al momento de entregar este trabajo, tuvimos acceso a la pinacoteca sita en la Casa de Ejercicios Espirituales San Ignacio Loyola (Nota 21), y así fue que en una de las galerías del edificio, dimos con el óleo requerido, cuyo abordaje contribuirá a reforzar la hipótesis formulada en este trabajo. Nos referimos a “La vida y la Muerte” de Juan Visier. La obra mide aproximadamente 2 por 1.2 metros y el nombre del pintor como de la fecha de la tela (1836) están escritos a la izquierda y encima de la alfombra de esta obra.

Nos ocuparemos seguidamente, y a modo de corolario, marcar las analogías y las diferencias entre los dos óleos: “La Vida y la Muerte” (Figura 12) y “La Alegoría de la Muerte” (Figura 1)

Conjeturamos, provisoriamente, que en ambas obras se adivinan resoluciones formales e iconográficas que devienen de algún tipo de contacto directo o indirecto que tuvieron Mondragón y Visier con el imaginario visual de matriz precolombina.

› *ANALOGÍAS Y DIFERENCIAS*

I. Dejamos sentado que las dos telas pertenecen a pinacotecas de origen jesuita: la de la Profesa en México y de la Casa de Ejercicios Espirituales en Buenos Aires. Es importante considerar que la jesuita es una de las

órdenes religiosas que considera con mayor insistencia el principio de los valores permanentes y el disvalor de los bienes y de los placeres mundanos. Para esta orden, la imagen de la muerte es el antídoto más eficaz contra la vanidad mundana. Estos principios ideológicos, plasmados en imágenes, atraviesan ambas obras. Ello nos permitiría adscribirlas al género “vanitas” y manifiestan, en consecuencia, una marcada intención moralizante.

II. Los dos óleos se estructuran de acuerdo al principio de la “bipartición. Están organizadas, in *latus-sensus*, tanto la figura como el fondo, según el dicho principio.

Sólo nuestra dama rioplatense luce con energía blandiendo una guadaña (Nota 22) creando así un ritmo curvo, de carácter dinámico que es acompañado y reforzado por el lateral oblicuo del peinetón. Todo ello se contrapone a la rigurosa frontalidad y a la actitud estática del personaje. Marcamos la diferencia de la posición y actitud de las dos damas: la de Mondragón se presenta displicente, casi distendida, en cambio, la porteña denota energía y una actitud provocadora condensada en la guadaña que, en lo alto, adivinamos a punto de ser descargada.

III. Las medias figuras “vivas” dan cuenta de la moda epocal: la mexicana luce la propia de la segunda mitad del siglo XIX de las clases sociales más acomodadas de América. En la argentina reconocemos la moda de las primeras décadas del mismo siglo. Su pollera no llega al suelo, está ceñida a la cintura, deja ver ampliamente el tobillo, el empeine y el zapato con tacón. La de Mondragón apenas deja adivinar la punta del pie. El amplio escote de ésta última está ausente en la porteña que luce una enorme y abuchonada manga que ocupa el brazo y se ciñe totalmente en el antebrazo. Manga que se completa con un puño de encaje, el que también se hace presente en el cuello que es de tipo “bebe”.

Otro elemento identitario de la moda de esta época reside en la portación de peinetones de carácter descomunal cuyo uso es prototípico en las primeras décadas del siglo XIX (Nota 23). Vale señalar que este elemento incluye sin solución de continuidad las dos mitades de la dama, diferenciándose cada una de éstas por ostentar mayor luminosidad e intensidad cromática la mitad “viva” y opacidad y turbia oscuridad del medio izquierdo.

IV. En la retratística americana es frecuente la representación de flores. A éstas (figuras 1; 6; 7; 8 y 12) las asociamos, simbólicamente, al tema de la fugacidad de la vida y de la caducidad de los bienes materiales. Como hemos visto en la dama de Mondragón lucen en el diseño de su pollera. En las de Prilidiano Pueyrredón, García del Molino y Juan Cordero las advertimos en los respectivos floreros, y nuestra dama de Visier

sostiene en su mano una única flor, una rosa, amén de las flores de cuatro pétalos que se distribuyen regularmente en la decoración de la media alfombra derecha.

- V. Así mismo, las dos telas comparten el incluir un texto literario. En ambos casos el tema de “la Muerte” se constituye en el núcleo duro de éstas escrituras (Nota 24)
- VI. El fondo (figura 12) en su totalidad se constituye en un plano rebatido que materializa, en parte, la búsqueda de profundidad. La media alfombra de la derecha está organizada por rectángulos limitados por un torzado. Cada uno de ellos está decorado con una flor central de cuatro pétalos. Esta media alfombra está prolijamente estructurada: las manifiestas líneas de fuga concurren claramente hacia un neto horizonte. En cambio, la media alfombra de la izquierda, la de la región de la muerte, ostenta una decoración abstracta y de carácter caótico. La dama dual se recorta en consonancia sobre el fondo bipartito. La línea del horizonte se ubica aproximadamente en la parte media de la tela y, en consecuencia, subyace en la obra una organización cuatripartita, pues una fuerte ortogonalidad está dada por la intersección que se da por el cruce de la línea del horizonte con la división de la bipartición, justo en el centro de la obra (ello se da a la altura de la pelvis). Esta férrea estructura compositiva le otorga a esta obra un excesivo equilibrio no exento de un estático “primitivismo”. Entonces, la figura de rígida frontalidad se recorta sin transición sobre el fondo “rebatido” y constituido por sucesivos planos horizontales que se agolpan detrás de la dama, sin mediar mayores sutilezas.
- VII. La paleta de nuestros artistas difirieron en cada caso. Hemos analizado con antelación la sutileza y el refinamiento especialmente en la utilización del rojo en Prilidiano Pueyrredón, Mondragón se destaca por la justeza de la acotada policromía. En la obra de Visier, el rojo, también es el gran protagonista: se muestra impuro y virado hacia el morado y violáceo y es aplicado con cierta torpeza tanto en el fondo, en su vestidura como en su peinetón. Focos de mayor luminosidad emergen de la tela: el medio rostro, el cuello, el puño de encaje, la mano, la flor y el pie derecho.
- VIII. Llegado a este punto de nuestro trabajo y ubicándonos frente a los dos óleos, el de Mondragón y el de Visier, no dudamos por lo ya expuesto de adscribirlas al género de “vanitas” (Nota 25). La peculiar resolución iconográfica bipartita de la figura humana, medio esquelética, medio con carnadura que según Elsa Malvino no existía en Europa, nos permite conjeturar, entonces, que los dos artistas, en México como en Buenos Aires tuvieron contacto con la singular resolución iconográfica que lucen piezas precolombinas (fig 2; 3; 4).

IX. La información biográfica sobre los dos artistas es casi nula. También desconocemos la identidad de las damas retratadas.

Por lo expuesto podemos concluir que ambas obras, “La Vida y la Muerte” y “Alegoría de la Muerte”, coinciden en la adopción del tipo de resolución estructural-iconográfica que entendemos, es de matriz precolombino y así como en el recurso del vaciado, en las dos telas, de sus originarios contenidos simbólicos asignándoles otros que provienen de la tradición cristiana. Por lo tanto, la estructura bipartita fue adoptada por Visier y Mondragón como recurso visual para vehiculizar así aquellos contenidos simbólicos que legitiman a las dos obras adscriptos al género de “vanitas”.

Por último, queremos dejar planteado un tema que amerita futuras investigaciones que sostienen la vigencia en la actualidad de la resolución bipartita de matriz precolombina en la producción artística americana: es el caso de máscaras populares en soporte lítico como la de Guerrero (Figura 11), y como aquella otra que, en compañía de la Lic. Alejandra Levalle, visualizamos en el Mercado Nacional de Artesanías de San Salvador. En la producción del ceramista, que exhibía una multitud de máscaras, distinguimos una de ellas (Figura 13) que, amén de ostentar la dualidad (medio viva, medio cadavérica), emerge de la boca abierta de un jaguar que recuerda la iconografía de los “caballeros-jaguares” propios de toda Mesoamérica, tal como se advierte en la pieza del posclásico salvadoreño (Figura 14). Enriquece a nuestra exposición la inclusión de la imagen registrada por la Lic. Alejandra Levalle en la Feria Artesanal de Coyoacan, México, durante la celebración del día de los muertos. La joven artesana (Figura 15), luce en su pintura facial el recurso de la bipartición medio cadavérico y el medio vital representado por un diseño que lo podemos asimilar a la sagrada flor de origen precolombino, la xochitl azteca (nota 26).

Por todo lo expuesto advertimos que a lo largo de la historia del Arte Americano, podemos identificar la permanencia y la vitalidad de la que goza la resolución bipartita de matriz precolombina. Esta estructura, como acaece en las obras de Visier y Mondragón, que si bien formal e iconográficamente es coincidente con aquella precolombina, los contenidos ideológicos fueron resignificados y estos artistas adoptaron la concepción maniquea propia del universo occidental y cristiano (nota 27). En consecuencia, en estas obras, la vida se opone a la muerte y el bien al mal. En cambio, en otro conjunto de obras, sus creadores también han incorporado la concepción ideológica de la dualidad de matriz precolombina. Es por ello, que en la constitución de sus obras se imbrican

los contenidos formales, icónicos y simbólicos que coadyuvan en poder plasmar en sus imágenes a la misma ideología de la dualidad.

Como en el caso del mural analizado de Diego Rivera del Hospital de la Raza (Figura 10), la representación de la medicina moderna que introduce la revolución mexicana está formal e ideológicamente imbricada con aquella de origen indígena. Lo mismo ocurre en la magnífica escultura de Sesostris Vitulo “Eva Perón, arquetipo, símbolo” de 1952 (Figura 16). En ella, la Evita rubia y la media Evita indígena se configuran en indisoluble y vital unidad. A igual y como en las máscaras populares arriba analizadas (Figuras 8; 12; 13). Ambas representaciones de las dos medias Evas, no se oponen ni conceptual ni iconográficamente, sino se conforma en dinámica totalidad.

FIGURAS



Figura 1: *Alegoría de la Muerte* 1856 – La Profesa, México, D.F.



Figura 2: *Baby-face* preclásico medio (1000 a.c.)



Figura 3: Máscara de Tlatilco preclásico medio (1000 a.c.). Museo Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.

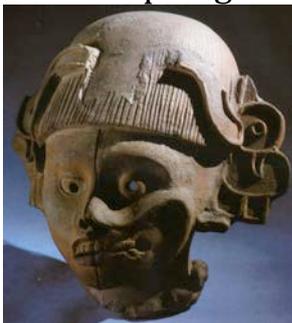


Figura 4: *Cabeza de Solyaltepec* posclásico temprano. (1000 d.c.). Oaxaca, México.



Figura 5: *La Santa Muerte*. 2011. México D.F.



Figura 6: *Doña Dolores Tosta de Santa Anna*, Juan Cordero, 1855



Figura 7: *Manuelita Rosas*, Prilidiano Pueyrredón, ca. 1851. Museo nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Argentina



Figura 8: *Felisa Bellido*, García del Molino, ca. 1850



Figura 9: *Diego y Yo*, Frida Kahlo 1948



Figura 10: *Historia de la medicina en México, el pueblo en demanda de salud*.
Diego Rivera 1953



Figura 11: Máscara de Guerrero 2009



Figura 12: *“La Vida y la Muerte”*, Juan Visier, 1836. (Foto Lic. Alejandra Levalle)



Figura 13: Mercado Nacional de Artesanías. San Salvador. 2014 (Foto: Lic. Alejandra Levalle)



Figura 14: Guerrero-jaguar. Periodo posclásico. Museo nacional de Arqueología, República de El Salvador. (Foto: Lic. Alejandra Levalle)



Figura 15: Feria Artesanal de Coyoacan, México. 2014 (Foto Lic. Alejandra Levalle)



Figura 16: “Eva Perón, arquetipo, símbolo”, S. Vitulo, 1952. Colección Di Tela. Buenos Aires, Argentina.

NOTAS

- 1: Óleo sobre tela, fechado (1856) y firmado Tomás Mondragón. Mide 1,60x 1,25 m. Pinacoteca de la Profesa (México D.F.)
- 2: *El Indiferente* (1716). Óleo de 26x19.cm. El Louvre. Pertenece al género emblemático del Estilo Rococó: las fiestas galantes.
- 3: La noción de “vanidad” tiene su origen en el Eclesiastés del Antiguo Testamento cuando se discurre sobre la “Vanidad de Vanidades”.Este género surge en la Edad Media y se consolida durante el Barroco. En los libros del “Buen Morir” la iconografía de la danza macabra y la pintura de “vanitas” desarrollan la conciencia sobre la fugacidad de la vida y la fragilidad de los bienes materiales. Es por ello, que el deterioro del cuerpo conlleva la exaltación de las virtudes espirituales frente a las ambiciones materiales. En consecuencia, las imágenes esqueléticas están ligadas en la religión católica, en su afán de aleccionar a sus fieles sobre los verdaderos caminos hacia Dios.
- 4: La representación del paisaje con volcanes encarnará al típico paisaje mexicano que cuaja durante el siglo XIX y se constituye en ícono del incipiente nacionalismo indigenista. Lo toma así José María Velasco, el artista más famoso del siglo XIX y el doctor Atl, el gran maestro del Movimiento Muralista del siglo XX.
Debemos dejar sentado, pues ello hace a la comprensión de nuestra exposición, que en las cosmogonías precolombinas, el volcán se constituía en un personaje sagrado insustituible del propio “paisaje ritual” mesoamericano.
- 5: El 1793 se realizó un juicio a un cura en Querétaro y se lo culpó por exhibir en un altar una escultura esquelética de la Santa Muerte que portaba una guadaña en una mano y arco y flecha en la otra.
- 6: En 2012 tomé registro de este altar callejero ubicado a una cuadra de la Catedral Metropolitana.
- 7: El origen de San Pascual es aragonés. De Aragón pasa a Guatemala, de allí a Chiapas y luego al resto de México.
- 8: La prestigiosa Academia de San Carlos, fundada en 1781, cuya decadencia comienza al estallar las guerras de la Independencia. Recién en 1843 el presidente Antonio López de Santa Anna expidió un decreto para la reorganización de la Academia. 1843 es la fecha que marca el resurgimiento de la Academia y en consecuencia las artes plásticas participan del empuje de una burguesía “ilustrada” conciente de su misión histórica y cultural. El Neoclasicismo será el estilo que representa a las clases acomodadas de México.
- 9: Si bien J. Cordero y Prilidiano Pueyrredón abordan los géneros de moda en el siglo XIX (histórico- costumbrista- paisaje) ambos se destacaron

- como reconocidos retratistas. En el caso de Pueyrredón de un total de 223 obras con su firma 137 son retratos (es decir 2/3 de su producción).
- 10:** Hemos consultado en forma exhaustiva una vasta bibliografía sobre arte mexicano del siglo XIX, no obstante no obtuvimos ninguna información al respecto.
 - 11:** En el caso de la obra de Mondragón, quiero dejar sentado que nuestro análisis, en este punto del trabajo, se refiere especialmente a la media región “viva” de la obra.
 - 12:** Son famosas las expediciones que Carlos III subvenciona a Palenque. Incluyen prospecciones e informes sobre este sitio arqueológico. En el mismo período se fundan nuevas instituciones tales como el Colegio de Minería, el Real Jardín Botánico y la Academia de Bellas Artes.
 - 13:** Vale recordar la polémica que se dió en México a raíz del casual descubrimiento en 1790 en el Zócalo de “La gran Coatlicue” y la “Piedra del Sol”. Fue el mismo virrey quien ordenó que “se las bien conserven” y encomienda su investigación a Antonio León y Gama. En 1792 publica su texto *Descripción Histórica y Cronológica de las dos Piedras*. El autor describe e ilustra las dos piedras arqueológicas y ensaya una interpretación sobre ambas. Dicho texto es considerado el primer trabajo científico sobre el arte precolombino.
 - 14:** Este símbolo aparece esporádicamente durante el período colonial. Es el caso de un relieve situado en el convento de Yuriria (Guanajato) y en el Códice de Mendoza, ambos del siglo XVI.
 - 15:** En 1865 la sección de arqueología se constituye en el Museo de Arqueología y recibe local propio en la antigua Casa de la Moneda.
 - 16:** Esculturas como el *Tlahuicole* (1851) de Manuel Vilar, el *Cuauhtemoc* (1878) de Miguel Noreña. El óleo de José Obregón “*El descubrimiento del Pulque*” (1860) y otros.
 - 17:** Obras de Frida Kalho donde se manifiesta la “ideología de la dualidad”: *Retrato de Luther Burbank* (1931), *Autorretrato de la frontera entre México y los Estados Unidos* (1932), *Mi nacimiento* (1932), *Mi nana y yo* (1937), *Las dos Fridas* (1939), *Moisés o el Núcleo Solar* (1945), *El abrazo del Amor, del Universo, de la Tierra, Yo, Diego y el señor Xolotl* (1949).
 - 18:** Reproduce en grisalla la pequeña escultura de la Diosa Tlazolteotl de la colección Dumbarton Oaks (Washington)
 - 19:** Esta imagen de Tlazolteotl es un facsímil del Codex Borbonicus (Biblioteca de París).
 - 20:** Los frescos de: *Historia Popular de México*, Teatro de los Insurgentes (1951). Secretaría de Educación Pública (1923/4). Palacio de Cuernavaca, (1930). Capilla de la Universidad Autónoma de Chapingo (1926/7). *Unidad Panamericana* en City College de San Francisco (1931).

Sueño de una tarde de domingo en La Alameda (1948). Cárcamo el río Lerma (1951).

- 21:** Ubicada en la manzana sita entre Independencia y Estados Unidos, y limitada por Salta (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Inaugurada en 1795, administrada por las Hermanas de la Sociedad Hijas del Divino Salvador. Congregación de religiosas argentinas de matriz jesuítica y herederas espirituales de María Antonia de Paz y Figueroa, quien fue proclamada Venerable por el Papa Benedicto XVI (2010). El Papa Francisco apoya el proyecto en curso de su beatificación.
- 22:** La guadaña como símbolo de “La Muerte” es de origen occidental y adoptada profusamente en la América poscolombina. Puede ser asimismo atributo de algún santo, como en el caso de San Pascual Bailón, de gran arraigo en Chiapas y Guatemala desde el siglo XVII. En la actualidad tiene adeptos en buena parte de México y Guatemala (Dr. Carlos Navarrete). En ocasiones, a este santo se lo representa totalmente esquelético y luciendo una guadaña.
- 23:** Este modelo de peinetón se hizo famoso gracias a la gran difusión que tuvieron las litografías del artista Bacle (década del '30) quien representara a las damas porteñas luciendo estos emblemáticos peinetones.
- 24:** Este recurso es muy frecuentado en el periodo colonial y es de mayor excepcionalidad en el arte moderno.
- 25:** Este género y la representación de la Santa Muerte cadavérica es adoptada en toda América después de la conquista y en sus distintas versiones. Según la investigadora Elsa Malvino su construcción iconográfica, fue manejada en cinco versiones: el cráneo con los fémures cruzados; el cráneo simple; el cuerpo humano casi etéreo; el semidescarnado y el esqueleto seco”
- 26:** La xochitl según Cruces Carvajal significa en lengua náhuatl flor como símbolo de “la belleza en sentido físico por su color forma y aroma”, y en su sentido metafórico “expresión de los sentimientos divinos, humanos y de todo tipo de creación y de todo lo vivo”. La expresión “xochitl incuicatl” significa flor y canto y ello encarna a la dualidad hombre-naturaleza que se manifiesta en la divina unidad que es la poesía.
- 27:** Historiadores, historiadores del arte, antropólogos, y teóricos de la cultura en México, dan cuenta acerca de la falta de información sobre el artista Mondragón y su retratada (Malvino, Kraselsky, Handt, etc), en cambio, su óleo, “Alegoría de la muerte” es muy considerada por los especialistas y su reproducción ilustra con frecuencia textos que abordan la temática de la muerte.

El caso de Juan Visier es distinto, contamos con alguna información sobre su paso por Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XIX. Ramón Gutiérrez da cuenta sobre su óleo "La vida y la muerte" y de su permanencia en la Casa de Ejercicios de Buenos Aires. Por otro lado, quiero dejar sentado que Adolfo Ribera en su texto clásico sobre el retrato de Buenos Aires (1580-1879), esta obra no está consignada.

Marco la diferencia acerca de la recepción de la que gozan ambas obras, la mexicana de gran popularidad en su país, en cambio la de Visier es poco conocida aún en el propio medio artístico.

Podemos conjeturar, a partir de nuestra frecuentación de las dos pinturas, que Mondragón seguramente tuvo una formación de carácter "académica" en el manejo de la perspectiva, en el tratamiento de la figura, en la representación detallística y minuciosa de elementos (joyas, afeites, motivos textiles, etc) y en la cuidadosa articulación de las dos mitades (figura y fondo) que se nos presenta visualmente equilibrada.

En cambio, al analizar "La Vida y la Muerte", adivinamos que la formación técnica de Visier manifiesta ser más deficitaria. Su obra, en su conjunto, ostenta ciertas torpezas y excesiva rigidez que suponemos que no fueron buscadas por el artista. Aquí, las dos mitades del óleo están ensambladas con dificultad: la pelvis, huesos de la pierna y dedos del pie fueron resueltos deficitariamente. Lo mismo ocurre con la imbricación de las dos mitades, pues incomoda visualmente la rígida frontalidad de la dama, cuya pierna esquelética se ubica de frente, como deslizándose, mientras que la pierna derecha está rotada en un exagerado ángulo de 90 grados.

BIBLIOGRAFÍA

- . **BARBA de PIÑA CHAN** 2007: "Algunas formas iconográficas de la muerte en la época prehispánica" en *Iconografía Mexicana, V, México*.
- . **BAZARTE MARTÍNEZ, A., GARCIA A y CUARDO, C.** 2001 "Los costos de la salvación" en *Las cofradías y la ciudad de México(Siglo XVI al XIX),* CIDE, IPN, AGN, México
- . **BIALOTOCKI, JAN.** 1973. *Estilo e iconografía en contribución a una ciencia de las artes.* Barcelona, Barral Editores.
- 1. BONFIL BATALLA, G.** 1990 "El concepto indio en América. Una categoría de la situación Colonial". En *Identidad y pluralismo cultural en América Latina,* Puerto Rico: CEHASS.
- . **CRUCES CARVAJAL, R.** 2006. *Lo que México aportó al mundo.* Ed. Lectorum México.
- . **FLO, J.** 1991: *Encuentro infértil.* Montevideo: Quinto Centenario.
- . **GONZALEZ, Martín.** 1972. "En torno al tema de la muerte en el arte español" en Boletín de Seminario de Arte y Arqueología. XXXVIII.
- . **GUTIERREZ, RICARDO,** 1947. *La Casa de Ejercicios.* Buenos Aires.
- . **HAUPT, CECILIA.** 2004. "Como te ves me vi" en *Iconografía mexicana,* México
- . **HERRERA HAYDEN, Frida,** 1994: *Una biografía de Frida Kahlo,* México, Ed. Diana
- . *Historia General del Arte en la Argentina,* Tomo III, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984
- . **KRASEISKY, REBECA.** 2006. "Nota sobre la muerte en la pintura mexicana del siglo XIX". Correo del Maestro 126. México
- . **KUSCH, Rodolfo** 1995: *Anotaciones para una estética de lo americano* En: *Boletín de Arte.* Facultad de Bellas Artes, 11, UNLP
- . **LEON-PORTILLA, Miguel** 2007: "Mesoamérica: Una civilización originaria": En *Revista de Arqueología Mexicana,* IV, 20
- . **LOMNITZ, Claudio,** 2006: *Idea de la muerte en México,* México F.C.E.
- . **LÓPEZ AUSTIN, A.** "Los rostros de los dioses mesoamericanos". En *Revista de Arqueología Mexicana,* IV, 20
- . **MALVINO, Elsa,** 2005, "Crónicas de la Buena Muerte o la Santa Muerte en México", en *Revista de Arqueología mexicana,* vol. VIII, n° 76
- . **MATOS MOCTEZUMA, Eduardo.** 1997: *El rostro de la muerte,* México, G.V. Editores
1998: *Vida y muerte en el templo mayor.* México. F.C.E.
2009: "El México prehispánico y los símbolos nacionales". En *Arqueología Mexicana,* vol. XVII; N° 100
- . **NAVARRETE, C.** 1999: "Orígenes del culto de San Pascual Bailón" en Muerte en el sur de Mesoamérica, *Revista de Arqueología mexicana,* vol. VII N° 40
- . **PAZ, O.** 1987, "Los privilegios de la vista" en *Arte de México, un arte antiguo y moderno,* F.C.E. México
- . *Pintura mexicana y española en los siglos XVI al XVIII* (Catálogo) Sociedad Estatal Quinto Centenario, Lunwerg Editores España 1991
- . **RAMIREZ, Fausto,** 2010 *Emblemas y relatos del mundo prehispánico en el arte mexicano del siglo XIX,* vol. XVIII, n° 115

- . **RIBERA.A.L.**1982, *El retrato en Buenos Aires 1580-1870*. Ed. UBA. Buenos Aires.
- . **RODRIGUEZ MONTELLARO**, 2009 "Imagen prehispánica en el muralismo del siglo XX" en *Revista de Arquitectura Mexicana*, vol. XVII, n°100
- . **SANCHEZ DOMINGUEZ, L.A.** 2004. "Los sentidos de la muerte. De las imágenes judeocristianas al arte alternativo en México" en *Iconografía mexicana V*. INAH, México.
- . **SANTIAGO, SEBASTIAN**. 1981. *Contrareforma y barroco*. Alianza Editorial. España
- . **TIBOL**, Raquel, 1963,"Época moderna y contemporánea" en *Historia general de México*, Ed. Hermes S.A. México.
- . **TODOROV, T.** 1987: *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI
- . **WOLFE BERTRAM**, D. 1986, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Diana SEP, México