



Arte mexicano más allá
de la Academia



ABRIL 2021
DISTRIBUCIÓN GRATUITA



Trabajo michoacano | Águila republicana
con gorro frigio | Batea | c 1830-1850 |
Maque | Fotografía: Agustín Garza | 5041

Índice

Sobre el Arte	4
Patente <i>Marabilla</i>	12
Escapularios, detentes y medallas	26
Vivir entre enseres y remedios caseros	30
Cántaros, jícaras y guajes. Contenedores de identidad	42
El eterno presente	64
El rebozo	74
Juguetes tradicionales, una expresión de la cultura	88
El arte de representar el milagro	96
Concha Miramón	102

INSTRUCCIONES REALIDAD AUMENTADA

Descubre detalles sobre las obras en el museo mediante la aplicación gratuita RA infinitum. Descárgala, es muy sencillo:

1
Entra a tu tienda
de aplicaciones.



2
Descarga gratis
RA infinitum.



3
Ábrela, apunta a la
imagen y sorpréndete.





Editorial



El primer encuentro entre las artesanías de dos culturas tuvo lugar en Santa María de la Victoria en Tabasco, en 1519 [...]. Cortés ordenó a dos carpinteros que hicieran una cruz de madera muy alta e hizo que los indios alzaran un buen altar y bien logrado. Los trabajadores españoles y los indígenas, como en un doble rito, dieron así el nacimiento a la nueva artesanía con un doble origen: el español, rico en influencias europeas y el indígena. De esta manera, Salvador Novo dio cuenta de más de cinco siglos de formas originales en usos y costumbres que marcaron la vida criolla y mestiza novohispana –también con herencias africanas y del Medio y lejano Oriente–, que trascendieron al México independiente de hace 200 años. Hoy prevalecen.

Utilidad bella: entendimiento de la necesidad del objeto; vigor en la representación cosmológica, que a decir de Carlos Monsiváis, el llamado «arte popular» resulta en la *expresión sincera de «lo más mexicano» [...], fruto de la intuición, del genio de la raza y la voluntad creativa. [...] Así, según el arqueólogo Alfonso Caso, por arte popular se entenderán aquellas manifestaciones estéticas que sean un producto*

espontáneo de la vida cultural del pueblo mexicano; las obras de arte en las que el pueblo manifiesta por su inspiración y por su técnica, que es un portavoz del espíritu artístico del pueblo.

Expresiones urbanas y rurales con carácter que se insertan por derecho propio en la Historia del Arte, ambas con mayúsculas: la del linaje universal y la de la estética más pura.

Si bien los objetos realizados o fotografiados, al entrar a un museo se descontextualizan, que su resignificación fluya ante la mirada de espectadores activos. Que esta revisión inspire a los creadores del siglo XXI a visitar sus propios relatos y a defender «lo nuestro» frente a los procesos y tendencias globales, al tiempo de que todos valoremos cada gesto y más allá de la admiración, sin regateos, paguemos lo justo.

Ha sido inherente al ser humano el deseo de transformar y embellecer todo lo que utiliza en su vida diaria, escribió la historiadora Graciela Romandía de Cantú. A tal fin, las manos del mexicano se han inspirado en la naturaleza que lo rodea y aprovechando con habilidad sus elementos, dan muestra de nuestra historia.





Sobre el Arte

Francesca Conti | Curaduría

Alfonso Miranda Márquez | Dirección

El término «arte» deriva del latín «ars» y del griego «τέχνη [téchne]», que refería a un conjunto de reglas y experiencias reunidas por el ser humano para producir objetos e imágenes inspirados tanto en la realidad como en la fantasía. Con el nombre *πότνια* [pótnia]—que alude a la potencia—, la técnica se concebía en contraposición a la *physis*, la naturaleza. En realidad, en un principio todo producto humano se concebía indistintamente y en oposición a la naturaleza.

La Antigüedad proporcionó una primera división entre las artes mecánicas, es decir, todo lo que requería una práctica manual para realizar objetos útiles, y las liberales, aquellas relacionadas con la dignidad de la persona libre, como ser dotado de intelecto. Así que la figura del artista era más cercana a todos aquellos que sabían realizar un oficio y poco tenía que ver con el moderno hincapié en la imaginación, la originalidad y la autonomía.

Si bien durante el Renacimiento los autores comenzaron a adquirir cierta autonomía, lo que hoy entendemos como Arte es una "invención"

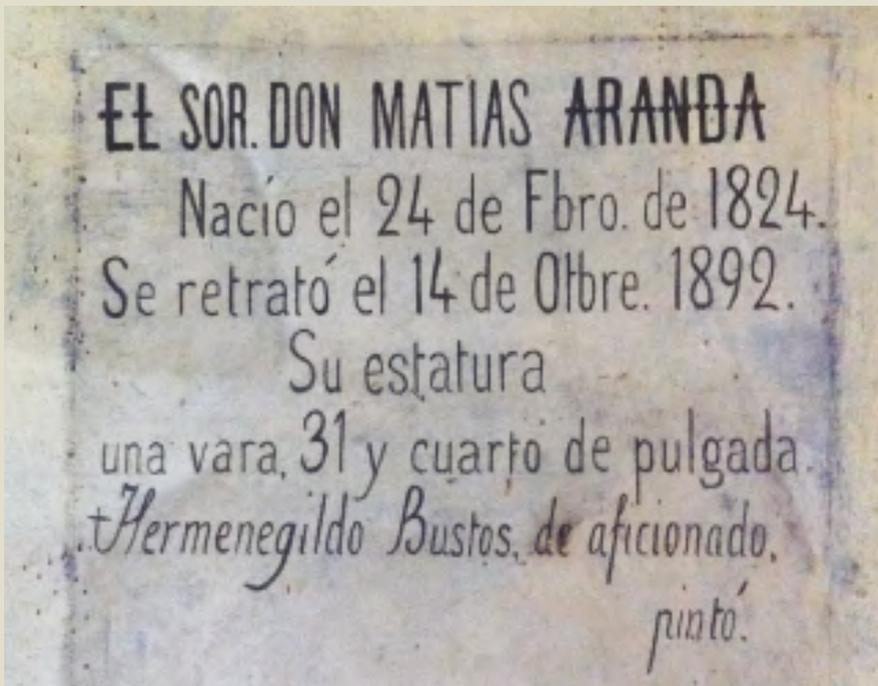
posterior a la codificación de las Bellas Artes, expresión acuñada en el tardío siglo xviii, que la definía como lo que se distinguía por su belleza. Este parteaguas reflejó la génesis histórica de la actitud estética, lo que implica considerar al objeto de acuerdo con su condición autosuficiente, más que aludir a su sentido utilitario. En palabras del filósofo estadounidense Larry Shiner:

el placer refinado o contemplativo recibió un nuevo nombre: estético. La visión más amplia y antigua del arte como construcción era compatible con el goce en el contexto funcional; la nueva idea de arte como creación reclamaba una actitud contemplativa.

Si bien la reflexión estética estuvo presente desde Platón, su estatuto teórico se consagró gradualmente. El pensador alemán Alexander Baumgarten, hacia 1735, indicó la necesidad de reconocer a la Estética como *ciencia del conocimiento sensorial*, que llega a comprender lo bello, en contraposición a la Lógica como ciencia del saber cognitivo. Asimismo, fundamentó la disciplina que definió como teoría de las artes liberales, [...] *análoga a la razón*, [cuyo fin es] *la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal: esto es, por tanto, la belleza.*







Hermenegildo Bustos | *Matías Aranda* [1824-¿?] (inscripciones en el reverso) | 1892 | Óleo sobre lámina de zinc | Fotografía: Dania Escalona | 6103

Como subrayó el filósofo alemán Paul Oskar Kristeller, *los objetos rituales y utilitarios* [son] *en efecto arte, pero en el antiguo sentido del término, es decir, cosas hechas con un propósito definido y, como tales, ejemplos de un determinado estilo de vida.* Una vez concebidos como objetos aptos para la contemplación estética, las instituciones –como el Museo– los consideraron «objetos museales» y de ahí derivarían su legitimación artística.

Con una vocación de herencia ilustrada para la clasificación, desde Occidente se distinguieron las artes mayores –pintura, escultura y arquitectura– de las menores –orfebrería, alfarería, carpintería, entre muchas otras–. Así, la expresión «arte decorativa» –también conocida como "arte aplicada"– se difundió a partir del siglo XIX para indicar aquellas

actividades y productos “artesanales” que se validaban artísticamente más allá de su uso común.

La célebre expresión *arte por el arte* se remonta a 1818 con el filósofo Victor Cousin y fue adoptada en Francia por los poetas de la escuela parnasiana. Concebía el arte como lo que no debía de tener ninguna finalidad fuera de sí mismo, es decir, sin preocupaciones de carácter moral o utilitario. Sin embargo, como especifica Larry Shiner, desde la antigua Grecia hasta mediados del siglo XVIII, *la cultura occidental careció de un concepto para designar el arte bello, y veía al artesano/artista más como un hacedor que como un creador y, por lo general, trató las estatuas [...] más como objetos que sirven a propósitos particulares que como objetos que valen por ellos mismos.*





Roberto Montenegro | Máscaras zoomorfas mexicanas | c. 1921-1934 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro DXCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital

Si bien disertar sobre la definición de Arte es fundamental, apremia reconocer que su concepto es el resultado de una producción cultural, que lejos de ser un absoluto, sigue en construcción.

Testigo de este constante cambio son, por ejemplo, las máscaras africanas que hoy también se aprecian por sus cualidades estéticas, mientras que cuando fueron realizadas cumplían una función ritual. Como observó Melville Herkovitis, pionero en los estudios afroestadounidenses en la década de los veinte del siglo pasado, las lenguas africanas no consignaban categoría alguna que refiriera al arte.

La moderna definición de Arte ha generado para las culturas latinoamericanas grandes debates debido a que con una mirada interpretativa desde Occidente, no ha considerado las manifestaciones simbólicas de las identidades locales. Más allá de la maestría técnica, el valor radica en la

vehemencia del mensaje y su vocación. Desde la antropología, la historia, la antropología social, la iconología, la semiótica, la microhistoria... se ha abordado ampliamente el controvertido tema del llamado “arte popular” y el aún más debatido término “artesanía”.

De acuerdo con el crítico paraguayo Ticio Escobar en su referencial texto *El mito del arte y el mito del pueblo* (1986):

la cuestión de la artesanía y su ubicación en el espacio de valoraciones estéticas fue impuesto por la cultura occidental como universal. Y es que la idea de arte que desde Occidente se ha difundido, el cual se caracteriza por el libre y autónomo desarrollo de las formas, de acuerdo con la concepción kantiana, resulta del todo inasumible por las artes populares en las que tal autonomía no existe porque las formas aquí están implicadas con determinados valores culturales y simbólicos. Por eso, «comprometidas con ritos y funciones cotidianas, las creaciones populares no alcanzan ese grado superior, autocontemplativo y cerrado en sí que distingue las formas superiores del arte, y permanecen, por lo tanto, atrapadas por su propia materialidad, su técnica y sus funciones».



[1]

Fotógrafo por identificar, a partir de Ruth Deutsch Reiss, *Ruth Lechuga* | Carnaval Puebla-Tlaxcala. [1] Hombres con plumas [2] Personas con máscaras | c 1921-1934 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro DXCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital



[2]



Trabajo jalisciense | Jarras y olla | c 1920-1960 | Cerámica vidriada | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: G. Villanueva | 54958 y 54960

Así, el «folclor», término acuñado por los occidentales para distinguir a la(s) otredad(es), da cuenta desde mediados del siglo XIX, del “saber del pueblo”. *Folk*, «pueblo» y *lore*, «saber», la disciplina sondeaba el patrimonio cultural intangible que devino en aquellas manifestaciones de carácter originario de las diferentes latitudes. En nuestra región, las conformaciones nacionalistas vieron en las creaciones más típicas, la oportunidad de fundar bastiones que definían las culturas latinoamericanas.

Para el investigador cubano Gerardo Mosquera:

dentro de esta heterogeneidad, el latinoamericano ha tenido siempre que preguntarse quién es, simplemente porque es difícil saberlo [...]. El latinoamericano se confunde entre Occidente y no Occidente porque participa de ambos «genéticamente». No ha conseguido asumir su «inautenticidad», por lo que necesita afirmarse mediante relatos que lo ontologicen.

Juan Acha, crítico peruano vecindado en México, afirmó que la cultura estética popular necesita evolucionar y propuso privilegiar las necesidades latinoamericanas para establecer “lo nuestro” de “nuestro arte” y dejar a un lado lo internacional del mismo para difundir los valores intrínsecos de la obra y del autor sin tratar de equiparlos con marcos referenciales europeizantes. Del mismo modo denunció el atraso en investigaciones del arte local, *cuya desatención hoy representa mayores retos acumulativos en torno a nuestra estética*. Más aún, el autor prescindió del término “arte popular” para marcar distancia frente a lo que consideró como populismo en los estados consolidados a partir de la década de 1920. Así, las creaciones con la tecnología ancestral o con procesos industriales *reflejaban una*



Trabajo jalisciense | Jarra y olla | c 1920-1960 | Cerámica vidriada | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: G. Villanueva | 54960 y 54958



Trabajo guanajuatense | Portacirios | c 1920-1960 | Cerámica vidriada | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: G. Villanueva | 54962



Trabajo de Olinalá [Guerrero, México] | Batea | c 1920-1950 | Laca rayada | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: Agustín Garza | 55055

“plusvalía ideológica”, que discursivamente las hicieron depositarias de la identidad nacional. Para México, los gobiernos posrevolucionarios promovieron las identidades de cada Estado justamente para fortalecer las diversidades y crear la tan ansiada unidad.

El esteta español José Luis de la Nuez Santana afirmó que *si el arte no escolarizado se enjuicia a partir del academicismo, el concepto de arte “popular” tiende a ser un término polisémico, abierto y entendido de múltiples maneras, pero no despojado de cargas despectivas*. Dicho matiz se aprecia en la elección del título del Museo Internacional de las Artes Modestas en el puerto de Sète en Francia, sin embargo, desde 2000 este se

ha convertido en un laboratorio abierto a artistas de todas las generaciones y horizontes. Espacio de debate, diálogo y creación de las periferias. Con esta vocación nació en 2012 el Museo y galería de Arte Modesto de Peñalolen, en Santiago de Chile. Procesos de decoloniedad y transdisciplina nos hacen mirar a la tierra, al carácter “modesto”, en su acepción más pura, la capacidad de moderar actos internos y externos del ser humano; cualidad moral opuesta a la vanidad y a la presunción; más que humilde, no se vanagloria, se vuelve un arte de entraña.

Carlos Monsiváis recordó que este arte al que se le ha llamado “popular” abraza la memoria, *lo invisible, lo siempre redescubierto, lo perdurable...* ♦



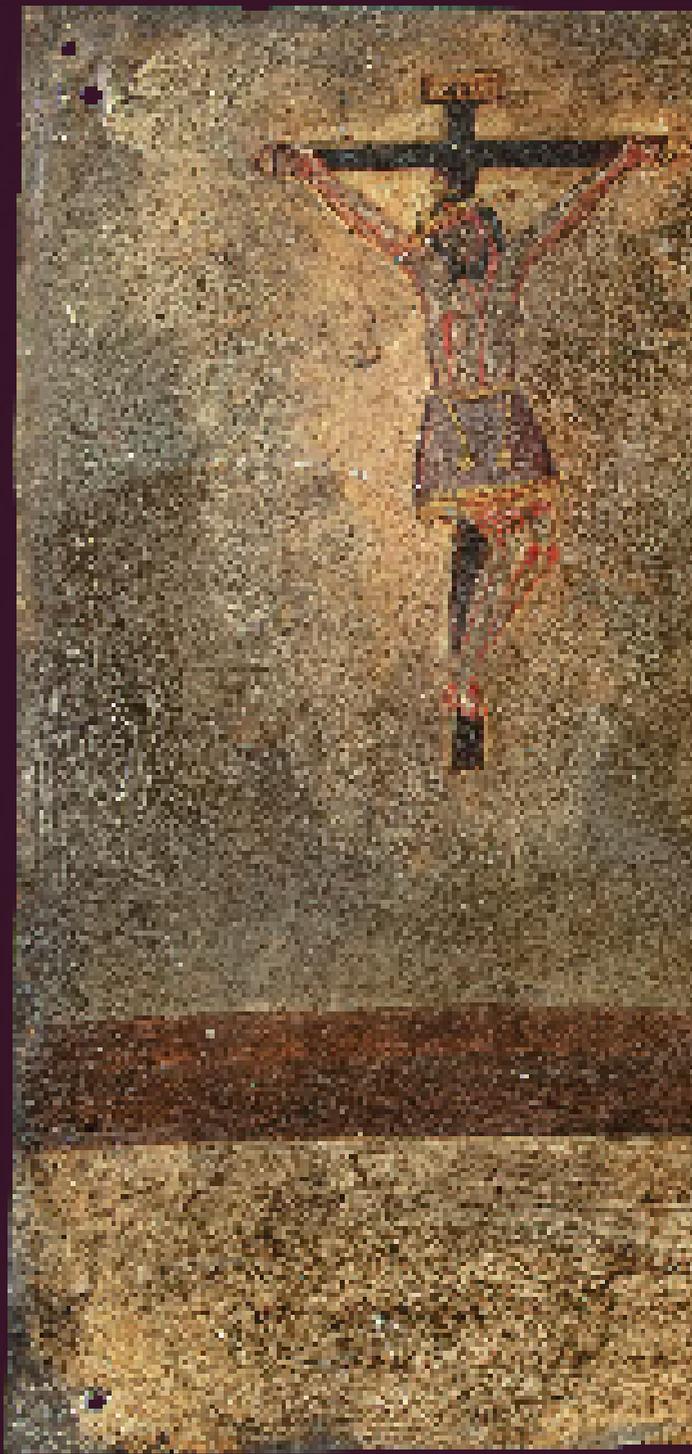
Patente Marabilla



Laura Adriana González Eguiarte | Curaduría

La palabra «exvoto» proviene del latín y *significa* *procedente de un voto o de una promesa*; refiere los dones u ofrendas que los fieles hacen a Dios, a la Virgen o a los santos en señal de agradecimiento por las bendiciones, favores o «milagros» recibidos. No es una costumbre exclusiva del catolicismo, pero es aquí en la que encuentra un mayor arraigo. Los exvotos son objetos muy variados llevados a un santuario: muletas, tablillas, bastones, cabellos, mortajas, fotografías; también medallitas que representan una extremidad –pierna, brazo, mano, pie...– que sanaron por intervención divina y por supuesto, los lienzos y láminas de cobre o zinc realizados al óleo, y hoy también acrílico, por artistas, en su mayoría anónimos, que dan cuenta de un portento. La ausencia de firma privilegia la identidad del donante; atestigua el favor recibido y preserva la memoria del prodigio.

Los exvotos son expresiones naif de ingenio y fe. Como señaló el presbítero Manuel Olimón Nolasco, *son el testimonio pintado del paso de lo maravilloso y de lo inesperado en este mundo tantas veces parecido al que describe el salmo bíblico como una soledad poblada de aullidos.*





Anónimo mexicano | Sin título | Exvoto | 1848 | Óleo sobre lámina de zinc | Fotografía: G. Villanueva | 53410

Hacia 1930 pintores como Diego Rivera; Gerardo Murillo, *Dr. Atl*; Roberto Montenegro; Gabriel Fernández Ledesma; Jesús, *Chucho*, Reyes Ferreira y Miguel Covarrubias, *el Chamaco*, entre muchos otros, valoraron las manifestaciones artísticas de arraigo en la comunidad y emprendieron su rescate promoviendo su coleccionismo e incluso, los incorporaron de múltiples formas a la propia obra como sucedió con la producción de Frida Kahlo.

En la colección de Museo Soumaya habitan exvotos virreinales y del siglo XIX de los fondos Gonzalo Obregón, Guillermo Tovar de Teresa y Daniel Liebsohn; asimismo, adquisiciones una a una a través de la repatriación de obras mexicanas.

La investigadora Elin Luque Agraz, quien dedicó su carrera a profundizar el estudio de estos objetos y redimensionarlos en el mundo del arte, describió que la tradición del exvoto pintado inició en los albores del Virreinato, cuando los donantes –predominantemente peninsulares y criollos– los encargaban a pintores de renombre. Dicha costumbre prevaleció durante el siglo XVII. Elaboradas en el barroco más popular, estas obras cargadas de fe se propagaron sobre todo a lo largo del Camino Tierra Adentro en los siempre riesgosos centros mineros.

De este periodo Museo Soumaya cuenta con seis obras. La más antigua destaca por su profusión de detalles y el cuidado en los atuendos de los soldados. La cartela da cuenta del portento con la sinceridad del hecho y la poca precisión en las reglas del español:



En el Año de 1732. Sucedió ^{capa} a trece, de Abril. Al Capitan Jopche de la Cruz, y Morales y mas quíyl. qu Estruido Contoda la/ Conpañía tendida alyr arepartir dos li Bras depol bora bino Vngranfuego SinSa Berpor donde binoy los abraso/ Atodos losque e[st]aban [o]llendo misa Como alos dedicha Conpañia yespecialmente al [ilegible] Capitan que Se Lido ala Muerte yse/ En Comendomuy deberas A este dibino Señor de las tres caídas [y al] glorioso Sanantonio y lobivalientoyquedo bueno i sano gracias A dios



Obra única en su tipo, Carlos López en 1740 retrató el interior de un obraje. El investigador Gustavo Curiel lo ha estudiado como exvoto pues, aunque no registra un accidente, la presencia de dos figuras celestiales, el arcángel Miguel y el Espíritu Santo, amparan la actividad textil. Con casaca azul, el propietario don Miguel Prieto muestra los afares textiles con el oficial, el operador del telar y un pequeño aprendiz que gira la rueca.

Desde fines del siglo XVIII se codificó la composición habitual de los exvotos en tres secciones: predomina la escena del accidente, enfermedad, catástrofe ambiental, terremoto, robo o pleito en la que el devoto conmovido ora por la intercesión divina; es presidida en el plano superior –en apertura de gloria o sobre nubes– por Jesús, María o el santo o santa; por último, la cartela da fe del acontecimiento milagroso y hace patente el agradecimiento con un lenguaje muchas veces florido y sincero.



Exvoto en páginas 12-13: [ilegible] año del 48. [ilegible] El 30 de Noviembre estre [ilegible] De la mañana/ [ilegible] fuerte. A [ilegible] a [ilegible]

Anónimo novohispano | Exvoto al Señor de las Tres Caídas y a San Antonio | c 1732 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa | 5827

Carlos López | Interior de un obraje con la presencia protectora del Espíritu Santo y el arcángel san Miguel | 1740 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa | 7228



De 1770, un óleo cuenta que un joven caía de cabeza desde lo alto de un retablo que probablemente limpiaba o reparaba. Se observa cómo de las manos de la Guadalupana se desprenden unos finísimos hilos que lo detienen para no tocar el suelo:

«A [ilegible] e de Mayo florido/ de este año que se Cuenta/ [ilegible] tecientos Setenta/ [...] ento hasucedido./ De este Retablo luzido/ Vm CORDERO desmintiô, / ala guarda Se rindiô [ilegible]/ Y de a [ilegible]», **abajo a la izquierda**; «Aquesta Virgen Yndiana/ aqeste Mar de portentos/ en los Cielos y Elementos/ hermosa Guadalupana/ Como franca Cortesana/ Abiendola inVocado/ [ilegible] Niño lohâ librâdo [ilegible].», **abajo en el centro**; «En este hermoso Santuario/ el prodigio seObseruo/ que Maria manifestô/ estando en Sunobenario/ De Marabillas sumario/ Noses, la Guadalupana/ Retrato de la Mexicana/ [ilegible]», **abajo a la derecha**.

Del fondo Guillermo Tovar de Teresa destaca el exvoto realizado en Querétaro en 1819 durante el ocaso virreinal, en el que se lee:

FERNANDO VII^o REY DE LAS ESPAÑAS DESCONSOLADO EN SU PRISION DE FRANCIA, OYE LOS CONSEJOS DE SU TIO, Y LAS DOLOROSAS/ QUEJAS DE SU CARISSIMO HERMANO DON CARLOS PRISIONEROS CON EL. HECHO EN QUERETARO AÑO DE 1819

El auto de Bayona que depuso al monarca en las estratagemas de Napoleón Bonaparte fue visto en las posesiones de ultramar como un ultraje. Este exvoto muestra el espíritu criollo ávido de insertarse en las cortes de Cádiz, que derivaría en la primera constitución que rigió tanto a la península ibérica como a estas tierras.



Anónimo novohispano | *Fernando VII prisionero en Bayona* [Francia] | Exvoto | 1819 | Óleo sobre lienzo | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: Javier Hinojosa | 54342

Anónimo novohispano | *Exvoto a Nuestra Señora de Guadalupe* | 1770 | Óleo sobre tabla | Fotografía: Javier Hinojosa | 3542





<p>De la delgada Florida de este año que es Cuarenta seiscientos setenta y cinco años de este Reino Petalillo Lucido de 1570 a 1575 de 1576 esta parte de Pradit Pala a Pala</p>	<p>Acosta Virgen Indiana aquella Mar de perlas entre Cielo y Estrellas hacia Guadalupe Cruz Blanca Castellana Mientras vive San Iohán Nuncio</p>	<p>En este tiempo de la el padre de la que María manifesté estando en su templo De Maravillas de la Nueva Guadalupe Retrato de la Mexicana</p>
---	---	--



Anónimo mexicano | Exvoto al Señor de Villaseca | 1822 | Óleo sobre lienzo |
Fotografía: Javier Hinojosa | 5768

A partir de la consumación de la Independencia, dichas expresiones del fervor popular –de las cuales Museo Soumaya cuenta con ocho obras– se extendieron por todo el territorio:

Ysidora ballejo y Teodoro ballejo a 15 de agosto de 1822 se enfermaron de una tos mui/ fuerte que ubo en el mismo año lo qual agonisaron y no se les esperaba que bibieran para 10^o de/ [ilegible]elante fueron desafusados alas dose del día del facultatibo bisto esto su misma/ madre yiboco a la milagrosa ymagen del señor de Billaseca y otro día alas misma/ ora estaban buenos i sanos. Patentente marabilla.

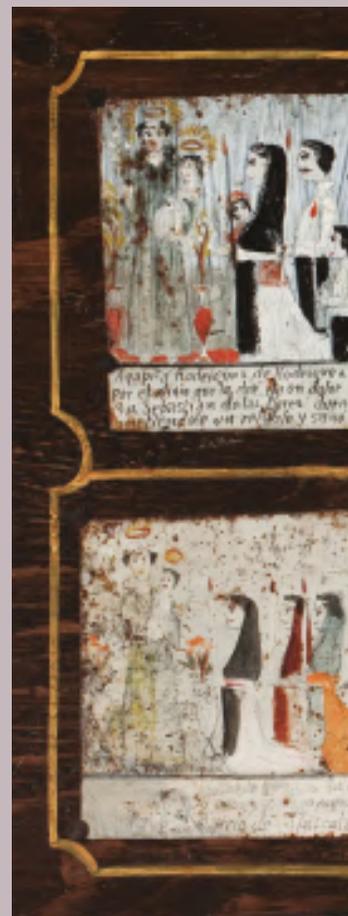
Cerca de los santuarios proliferaron los retablos, como se conoce a los pintores locales a quienes los fieles encargaban la factura de sus «milagritos». Los aposentos y vestimentas lujosas de los exvotos coloniales dieron paso a indumentarias sencillas, a muchas escenas al aire libre, a imágenes del campo y sus quehaceres cotidianos, apunta la investigadora Patricia Arias de la Universidad de Guadalajara. Por ejemplo:

Rto De lamilagrosa y Majen del Señor de lami Sericordia en el año de 1885. a 9. de Setiembre. en el camino de feresnillo le suedio/ transe a la Señora Doña y Sidora

arriaga de aberla tiroado un buro, por lo Cual Se le que bro una man la mano ysquierda/ hallan do se grabemente en ferma y ni bo Co al patrosinio del Señor de la misericordia ella y La familia por lo cual/ allandose Con Salud, Suijo Mario esCamillo [ilegible]ofrese este Retablo en fe de tan felis Marabilla.



Anónimo mexicano | Exvoto a Nuestro Señor de la Misericordia | c 1885 | Óleo sobre lámina de zinc montado en madera barnizada | Fotografía: Javier Hinojosa | 7137





Anónimo mexicano | Exvotos a san Antonio de Padua | 1911-1913 | Óleos sobre lámina montados en tabla | Fotografía: Javier Hinojosa | 10348

Las láminas también dan cuenta de las enfermedades y aflicciones más frecuentes del periodo. Así se aprecia en los exvotos que reflejan el agradecimiento de cuatro donantes a la imagen de san Antonio de Padua en La hacienda de la Sauceda en San Luis Potosí:

«Agapita Rodriguez de Rodriguez dedicaeste **Retablo** a **San** Antonio de Padua de la Sauceda po/ por el alivio que le dió de un dolor cólico que padeció en el mes de Abril de 1911 en el barrio de/ **San** Sebastian de las flores durante 1mes y se encomendo a esta milagrosa imagen pro-/metiendole un retablo y sano por completo. **San Luis** Potosi. Juninio 11 de 1912.», arriba a la izquierda.
 «Tiburcia Sierra de Grimaldo en compania de su esposo Gabino dedica este **Retablo** a **San** Antonio de Padua/ de la Sauceda por haberle dado alivio de un dolor cólico

que padeció hace 3 años en el rancho delas gomez/ de la Soledad de los Ranchos y en 1911 prometió un retablo a esta milagrosa imagen y fue a visitarlo el/ dia de su fiesta y quedo en completa salud. **San Luis** Potosi Junio 9 de 1912. [ilegible] de los Gomez», arriba a la derecha. «[Ilegible] este [ilegible] Antonio de Padua de la Sauceda por el alivio de un herpes que padecio [ilegible]/ [ilegible] 6 años y se encomendó aesta imagen prometiendo llevarle un retablo si le conce [ilegible]./Barrio de Tlascalala **San Luis** Potosi, junio 10 de 1913.», abajo a la izquierda. «Ladislada Rodriguez de Camarillo en companía de su esposo Alejo dedica este **Retablo** a **San** Antonio de/ Padua de la Sauceda por el alivio de un niño Ascencion de 3 días de nacido enfermo de of [ilegible]/min purulento en los 2 ojos duro 1 mes sin abrirlos y ella lo encomendó a esta ima-/gen y sanó a los 7 días en Agosto de 1911 en **San** Sebastian [ilegible] Junio 3 de 1911.», abajo a la derecha.



Otros temas habituales de los exvotos del siglo XIX y principios del XX son los vinculados con la violencia, ya sea por haber salido bien librado de una riña, de un hecho delictivo o incluso, de "la acción de la justicia":

Francisco Vargas dedica este reta-/[ilegible] Señor de Casanova por haberle/[con]cedido su libertad estando pre/[so] por sospechas de homicidio/[de] un Señor Julio que fue matado/ entre 9 y 10 de la noche del día/ 23 de Abril de 1 balazo en 1909 y al sí[guiente] día fue aprehendido en la plaza de toros en su oficio de pintor, estuvo incomunicado 19/ días en la detencion y lo sacaron amarrado [ilegible] por orden del Señor Matias para que dijera lo [ilegible] y el 5 de mayo los [ilegible]/ y la volvieron a incomunicar [ilegible] fundando sus sospechas en que pudo haber tenido las [ilegible]/ por estar cerca una vecindad de Sta. [ilegible] que vivía una amiga de Francisco llamada Luisa Corpus y también su mujer [ilegible]/ aprehendida el 25 de [ilegible] cada en las arrecogidas 5 días para sacar la verdad y en esto terrible [ilegible]/ endo al sede caso [ilegible] los con re[ilegible]a los [liber]tad y prometienddo el presente retablo/ [ilegible] bre 19 de 1909.

La mayoría de estos artífices fueron pintores autodidactas que realizaron sus obras fuera de los estamentos de la Academia. Un sincero

gesto de trazo ingenuo se ilumina con amplia libertad cromática y compositiva y, sobre todo, con conocimiento de la comunidad para la cual trabajaban. Por esta razón, como señaló Elin Luque Agraz, los exvotos suelen contener numerosas referencias geográficas y culturales de cada localidad, lo que los convierte en importantísimos testigos de la vida cotidiana y de la fe.

Con la creciente secularización y urbanización del siglo XX, la tradición de agradecer a través de estas láminas tuvo su declive hacia 1960, aunque en algunos espacios la práctica continúa y ha adaptado nuevas técnicas y materiales, como la fotografía y el *collage*. Lamentablemente, muchos de los trabajos se han perdido o se encuentran en un comprometido estado ya que *no se les aplicaba ningún medio de preparación y conservación, ni hubo interés de parte de los rectores y encargados del santuario por mantenerlos.*



Anónimo mexicano | Exvoto al Señor de Casanova | 1909 | Óleo sobre lámina de estaño montada en tabla | Fotografía: Sergio Sandoval | 7138



Este descuido se debió a la falta de aprecio por este tipo de expresiones, que en modo alguno se calificaban como arte, explicó Luque.

De acuerdo con Gerardo Gutiérrez Cham de la Universidad de Guadalajara:

en el retablo popular desaparece el coro de voces. Quien habla no suscribe palabras infinitamente repetidas por una colectividad anónima. Hace algo mucho más sorprendente: declara su propio manifiesto de angustia, contando una historia personal. Pero además, lo hace abiertamente desde su propia perspectiva, colocándose como eje referencial de lo narrado.

Anónimo poblano | San Isidro Labrador | c 1830-1860 | Óleo sobre lámina de zinc | Fotografía: G. Villanueva | 57463

Retablos

El vocablo «retablo» proviene de las raíces latinas *retro* que significa «detrás» y *tabula*, «tabla», y designa a las obras de arte pintadas o esculpidas en madera, mármol o piedra que se colocan detrás de los altares en las iglesias y capillas. Se conoce como «retablito» –así, en diminutivo– a las imágenes devocionales que realizaron artistas locales en humilde lienzo de algodón o lámina de zinc pero que, a diferencia de las pinturas votivas, solían estar protegidas, usualmente por marcos taraceados, decorados con motivos florales o geométricos.





Anónimo zacatecano | *El Señor del Saucito* | c. 1830-1860 | Óleo sobre lámina de zinc | Fotografía: G. Villanueva | 57368

La investigadora Gloria Giffords de la Universidad de Nuevo México considera que la similitud y abundancia de láminas sugiere que la producción –prácticamente en serie– tanto de exvotos como de retablos se hacía en talleres familiares en los que participaban artistas mujeres. Si los fieles llevaban exvotos a los santuarios en señal de agradecimiento, habitualmente regresaban a sus hogares con una o varias láminas para colocarlas en sus altares domésticos, habitaciones, comercios, carretas o automóviles.

Desde el Virreinato, el fervor del pueblo levantó plegarias a santos con los que sintieron un vínculo más directo, ya fuera por su patronazgo hacia sus oficios y causas, o por la cercanía física a un santuario, pues sus iconografías y

milagros atribuidos suelen tener referencias a la comunidad, lo que les permitió generar mayor arraigo regional. Patricia Arias sostiene:

en un mundo donde la comunicación era escasa y los desplazamientos de la población eran difíciles y muy peligrosos, era crucial poder contar con imágenes –devocionales y votivas– cercanas que dotaran de identidad y dieran sentido a las prácticas locales y parroquiales de la gente en un determinado espacio.

Tanto Giffords como Arias coinciden en que la mayor producción de retablos y exvotos en el siglo XIX se desplazó de Puebla y Ciudad de México –que contaban con el predominio gremial– hacia la región del Bajío, sobre todo en torno a los centros mineros de los actuales estados de Querétaro, Guanajuato, Jalisco, Michoacán, San Luis Potosí y Zacatecas. De esta zona geográfica



Anónimo poblano | *Nuestra Señora de Guadalupe* | c 1830-1880 | Óleo sobre lámina de zinc | Fotografía: G. Villanueva | 57387

proviene la colección de 236 retablitos que reunió el abogado Fernando Juárez Frías. El acervo se dividió por el también coleccionista: una parte da unidad al fondo del Museo Zacatecano, mientras que la otra permaneció en su casa de Guadalajara y desde 2019 se integró al acervo de Museo Soumaya.

Tres aspectos sociopolíticos favorecieron la profusión de retablitos en el México Independiente. Por una parte, lo que Arias denomina «ruralización de la sociedad» *que significó la posibilidad de mantener, en alguna medida, cierta distancia e independencia de los propósitos y dispositivos de la jerarquía eclesiástica.* A ello hay que añadir la hipótesis de Luque que sostiene que, ante las constantes incursiones militares nacionales y extranjeras, los retablos y exvotos

se convirtieron en instrumento decisivo para aglutinar movimientos de rebeldía y lucha, que adquirieron una fuerza cohesiva como expresión de patriotismo e identidad regional. Además, la promulgación de las Leyes de Reforma, así como la exclaustración y desamortización de los bienes eclesiásticos ocasionaron que el culto religioso se llevara a cabo en el interior de los hogares.

Con la creciente presencia de medios de reproducción gráfica, particularmente la cromolitografía, en las primeras décadas del siglo xx la elaboración de retablitos disminuyó, no así la de exvotos. Ambos son expresiones entrañables de la devoción del pueblo, que vuelca en ellos sus necesidades y anhelos más íntimos, y dan cuenta de una relación franca y sincera con Dios. ✨

Anónimo poblano | *San Miguel Arcángel* | c 1830-1860 | Óleo sobre lámina de zinc | Fotografía: G. Villanueva | 57436



La Virgen de Ocotlán

De acuerdo con la crónica (1547) de fray Martín Sarmiento de Hojacastro, se apareció a Juan Diego Bernardino —un humilde campesino tlaxcalteca, cuyo nombre e historia remiten al milagro del Tepeyac acaecido diez años antes— durante una peste en 1541 y le mostró un manantial que podría curar a sus fieles. El joven narró lo sucedido a los frailes franciscanos de la iglesia de San Lorenzo, quienes lo siguieron hacia un bosque de ocotes o pinos que empezó a arder, aunque los árboles no se consumían. Decidieron partir uno de los troncos y dentro encontraron la imagen de una Inmaculada Concepción tallada en madera, *vestida con huipil blanco y un titixtle azul, que le encargó le construyera el templo en su honor.*

**Anónimo poblano | Nuestra Señora de Ocotlán en Tlaxcala | c 1830-1880 | Óleo sobre lámina de zinc |
Fotografía: G. Villanueva | 57433**



Santo Niño de Atocha

Uno de los motivos más frecuentes para los retablos populares es la imagen del Niño Jesús vestido como peregrino del Camino de Santiago: con túnica azul, capa, sombrero y sandalias. Se encuentra entronizado; en la mano izquierda sostiene un bastón con un guaje o alcuza y algunas espigas de trigo, mientras que en la derecha lleva un canasto. También conocido como el «Niño Azul», se venera en el santuario de Plateros en Fresnillo, Zacatecas. Se considera protector de los mineros y los caminantes. Originalmente, la devoción proviene de la comunidad madrileña de Atocha. Durante la ocupación musulmana, muchos cristianos fueron encarcelados y el califa solo permitía que fueran visitados por niños menores de 12 años. De acuerdo con la tradición, el propio Niño Jesús acudió a ellos para llevarles alimento y consuelo. Desde el siglo XVIII, popularmente se cree que la imagen de la Virgen con el Niño de Plateros fue donada por el dueño de las minas, marqués de San Miguel de Aguayo. A partir de 1830 empezó a circular una estampa del Santo Niño de Atocha pero cuando los fieles acudían al santuario, no lo encontraban, lo que dio pie a la bella creencia de que el Niño, separado de la imagen de su Madre y ataviado como peregrino, había salido a socorrer a los mineros tras un derrumbe.

**Anónimo zacatecano | Santo Niño de Atocha |
c 1830-1880 | Óleo sobre lámina de zinc |
Fotografía: G. Villanueva | 7319**



La Mano Poderosa

Entre las devociones más importantes que registran los retablos de herencia barroca se encuentra la mano llagada y extendida de Cristo. Como variante iconográfica del Árbol de Jesé, en cada uno de los dedos se presenta la familia extendida de Jesús que lo vincula con el linaje del rey David. Los Cinco Señores se forman con el Niño Jesús en el dedo medio, flanqueado por sus padres, la Virgen María y san José. En el pulgar y meñique aparecen los abuelos maternos, santa Ana y san Joaquín. La sangre que mana del estigma se recoge en el cáliz del que beben siete corderos como alegoría eucarística del libro del Apocalipsis.

Anónimo zacatecano | *Los Cinco Señores o La Mano Poderosa* | c 1830-1880 | Óleo sobre lámina de zinc |
Fotografía: G. Villanueva | 57349



El Ojo de la Divina Providencia

Dentro del triángulo de la Trinidad se abre el Ojo de Dios y se acompaña de símbolos pasionarios. De acuerdo con San Juan Damasceno, Doctor de la Iglesia, *la providencia consiste en la curación ejercitada de Dios en las comparaciones de eso que existe. Representa, por otra parte, divina gracia de esa voluntad a los cuales cada cosa es recta de un justo mandamiento.*

En una apertura de Gloria, los querubines rodean al panóptico, que presenta al Cordero de Dios para el sacrificio redentor de la humanidad.

En referencia evangélica al libro de Juan (1:29): *¡este es el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo!* Se observa una cruz alta con el gonfalon de la resurrección y el libro del Apocalipsis con los siete sellos que refieren al Juicio Final. Las letras simbolizan los siete sacramentos: «B»-bautismo; «C»-comunión; «P»-penitencia; «C»-confirmación; «E»-extremaunción; «O»-orden sacerdotal y «M»-matrimonio.

Anónimo poblano | *El Ojo de la Divina Providencia* | c 1830-1880 | Óleo sobre lámina de zinc |
Fotografía: G. Villanueva | 57384



La paleografía es autoría de Dania Escalona, Carolina García, así como de la autora de este artículo; es literal y respeta la ortografía de los documentos primarios —obras—. Las abreviaturas se han desatado y para señalarlas se han subrayado. Las diagonales indican cambio de renglón.



Escapularios, detentes y medallas

Carolina García Torres | Investigación

La protección divina, tanto en este mundo como después de él, es fundamental para los fieles. Sacramentos, plegarias, cantos y oraciones actúan a la manera de escudo como marca espiritual. A la par, los devotos recurren a símbolos materiales aceptados por la propia Iglesia para la defensa de envidias, accidentes, catástrofes, así como males del cuerpo y del alma, a la vez que son inspiración para seguir el camino en busca de la salvación eterna. La investigadora Gabriela Sánchez Reyes apuntó:

Los primeros cristianos comenzaron a usar medallones colgados al cuello que pueden considerarse como auténticos prototipos de las medallas devocionales actuales, los cuales fueron utilizados como recuerdo piadoso o testimonios de su fe [...]. A partir de los siglos iv y v comenzó el uso de la representación de un pez como símbolo de Cristo.

Así, escapularios, detentes y medallas, entre otros, fueron concebidos como sacramentales para ser portados en el cuerpo, cerca del corazón.



Proveniente de la voz latina *scapŭla*, que significa «hombros» o «espaldas», el escapulario da nombre a una pieza de tela que, con una abertura para la cabeza, protege pecho y espalda. También refiere a la confección usada en el hábito monacal y adoptado por varias órdenes religiosas, con las mismas características. Los carmelitas, servitas, trinitarios y mercedarios introdujeron el escapulario en una versión reducida para compartirla con laicos. Fue la orden del Carmelo la que extendió el uso del escapulario en dos piezas de lana café unidas por cordones para colgarse al cuello, una parte enfrente y otra atrás, que concedía gracias. Generalmente estaba bordado con la imagen de Nuestra Señora del Carmen y con el Sagrado Corazón de Jesús o el escudo de la Orden. Los carmelitas crearon en Nueva España cofradías que admitían personas laicas sin distinción de castas. De acuerdo con el Corresponsal



Anónimo | *San Mateo Apóstol* | Relicario | c 1780 | Moiré de seda, cartón gofrado, lámina de zinc, hilo de plata e impresión sobre tafeta de algodón | Fotografía: G. Villanueva | 3332





Nacional de la Academia Mexicana de la Historia, Manuel Ramos Medina, *el escapulario, signo de salvación, promesa de María y confirmado por la imposición de los frailes carmelitas mediante la ceremonia paralitúrgica, era una prenda que otorgaba seguridad ante la muerte, un escudo frente al demonio y las fuerzas del mal. Quien portaba el escapulario, con fe, se sabía heredero de grandes promesas del cielo y de la tierra, obtenía las indulgencias concedidas por los pontífices, así como el derecho de ser sepultado con ese distintivo.* Elaborados por las hermanas carmelitas, estos sacramentales recibían la bendición de los frailes y eran entregados a los nuevos cófrades. Diversas órdenes católicas adoptaron los escapularios con



colores y símbolos propios, previa autorización de la Santa Sede. Para el México Independiente destaca la impronta de Nuestra Señora de Guadalupe y los colores del ejército trigarante, que derivaron en los del lábaro patrio.

Señora de los Dolores de Tenancingo | c 1809-1810 | Plata | Fotografía: Sergio Sandoval | 10581

Trabajo mexicano | *Virgen de Guadalupe* (detalle) | Escapulario independentista | c 1821 | Tinta impresa sobre tafeta de algodón, listones de algodón, raso de seda y cartón | Fotografía: Sergio Sandoval | 5111

Detentes | c 1850 | Cartoncillo con raso de seda bordado con hilos de seda | Fotografía: Javier Hinojosa | 3328



Detentes | c 1850 | Cartoncillo con terciopelo de seda bordado con hilos de seda | Fotografía: Javier Hinojosa | 3328

Bordados con la imagen del Sagrado Corazón de Jesús en el anverso y la frase *¡Detente! El Corazón de Jesús está conmigo* en el reverso, los detentes se originaron en Francia hacia fines del siglo xvii. Consisten en trozos de tela cortada de forma rectangular, ovalada o cruciforme y su iconografía coincide con las visiones de santa Margarita María Alacoque, religiosa de la Orden de la Visitación de Santa María, iniciadora de esta devoción del corazón sangrante, de acuerdo

con lo solicitado por el propio Jesucristo, quien ofreció protección y gracia a quien portara la imagen de su divino corazón, por lo que pidió a la santa difundir la imagen. De la misma orden, Ana Magdalena Rémuzat se encargó de repartir en Francia numerosos emblemas de forma ovalada. La propia María Antonieta llevaba entre sus vestiduras un papel con este símbolo y la leyenda *Sagrado Corazón de Jesús, ten misericordia de nosotros*. A lo largo de la historia, las manos de otras tantas mujeres anónimas: monjas, esposas, madres, hermanas... han bordado estas insignias con fe, como auxilio contra pestes o enfermedades, y para proteger a los soldados que se marchan a la guerra.

Aunque las medallas devocionales colgadas al cuello fueron usadas en los primeros tiempos cristianos, fue el papa Inocencio III quien en 1198 restringió su producción a los santuarios autorizados, primero en Roma, y con el paso de los años en el resto del mundo. Las primeras fueron de forma oval con un asa de suspensión y se manufacturaron por acuñación, troquelado o fundición. Las temáticas giraban en torno a verdades doctrinales, tópicos marianos, canonización de nuevos santos y



Anónimo | Sagrado Corazón de María, sangrante | c 1750 | Cera coloreada y modelada | Fotografía: G. Villanueva | 3326



Anónimo | *Sagrado corazón* | Relicario | c 1780-1800 | Papel con un tejido de hilos de seda y algodón e hilos entorchados con plata | Fotografía: Javier Hinojosa | 2640

fiestas solemnes. En Nueva España solo podían conseguirse con conocidos que visitaran el Viejo Continente, puesto que no existía su comercio a gran escala. Sánchez Reyes señala que la producción de medallas en nuestro país coincide con la fundación de la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Carlos en 1781, ya que a partir de esta fecha se encuentran documentos de particulares que encargan los troqueles para las medallas de distintos santuarios locales, evitándose así la espera y costos de

la importación tanto de medallas como de los troqueles europeos. Las más difundidas fueron también las de la Virgencita de Guadalupe, cuyo santuario logró en 1787, la concesión de indulgencias, producción y venta exclusiva. Juan José de Nieves y José María Rodallega fueron artífices de algunos de estos objetos, cuya materia prima provenía en parte de la fundición de los «milagritos» de plata que los fieles colocaban en el templo.

Realizados en diferentes técnicas y materiales, se han convertido en objetos entrañables que, imbuidos en el fervor popular, protegen al corazón de todo mal. 🙏



Anónimo novohispano | Retrato de religiosa | c 1750 | Óleo sobre lámina de zinc | Fotografía: G. Villanueva | 10334



Vivir entre enseres y remedios caseros

Ana Paula Robleda Betancourt | Comunicación



Lo cotidiano construye formas de pensar y maneras de entender el contexto de la historia personal, familiar y colectiva. Cada época resuelve e inventa, conforme a sus necesidades, enseres en el arraigo más popular que han perdurado en el tiempo y que a *posteriori* se invisten de valores simbólicos y artísticos; tangibles e intangibles.

La cocina quizá sea uno de los espacios en los que se conjuga la tradición más profunda con la innovación. Sitio de convivencia y goce en el que las familias pasan varias horas seguidas entre molcajetes, ollas de barro, molinillos de madera, jarras de cobre y vidrio, vasijas, vasos y platos de cerámica, lebrillos y cestos; utensilios de uso diario –para la preparación de los múltiples y complejos alimentos–, en los que destaca su

manufactura y decoración con elementos que dependían de la comunidad en la que eran realizados. En palabras de la historiadora Graciela Romandía:

Los objetos utilitarios fabricados por el pueblo –si acaso se encontraban en los inventarios hogareños– eran imprescindibles en la cocina, el aseo o en infinidad de afares domésticos de todos los días, pero hasta ahí llegaba su importancia. No existía la sensibilidad para percibir la belleza en algo tan pequeño y necesario como el molinillo de madera que permitía levantar, con sus múltiples aros tallados, la espuma del chocolate. Las cazuelas y los jarros permanecían en la cocina, al igual que el aventador y los cucharones de palo. Todos los útiles de limpieza, escobas de vara, plumeros de colores y trapos bordados, se escondían en el desván. Eran desechables cuando estaban acabados y habían cumplido su finalidad. No eran objetos de colección sujetos a reparaciones, ni a figurar en vitrinas o en los testamentos familiares. De tanto servir, todos los enseres cotidianos se vuelven casi invisibles y ya que no se repara en ellos hasta el momento de reponerlos.



Anónimo mexicano | *San Pascual Bailón* | c 1850-1890 |

Figura: escultura policromada, ojos de vidrio, nimbo de plata, seda y tafetán de algodón. Libro con encuadernación en piel. Objetos: animales de cera; platos, charolas y ollas de cerámica vidriada y porcelana; cántaros y ollas de barro bruñido; cestas de palma; ollas y cazuela de cobre martillado, latón y hojalata; estufa, estantería de madera tallada, utensilios de vidrio soplado, hojalata; cuadro con impresión sobre seda; candado de latón; martillo de estaño; flores de tela; custodia de plata *vermeil*; metate de yeso patinado; cuchillo y utensilios de acero; garabato de alambre; campana de bronce.

Caja: madera forrada con papel marmoleado, interior policromado |

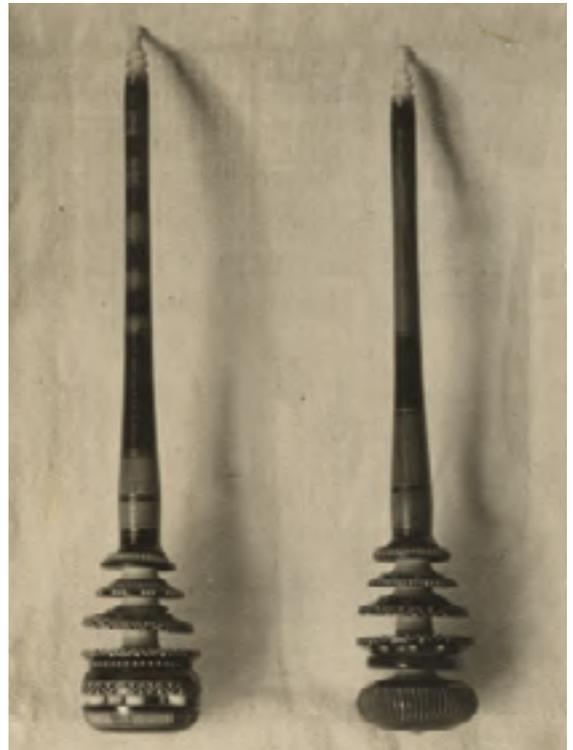
Fotografía: Sergio Sandoval | 57747



Trabajo mexicano |
Molinillo | c 1930-1970 |
Madera tallada | Fotografía:
Javier Hinojosa | 1804

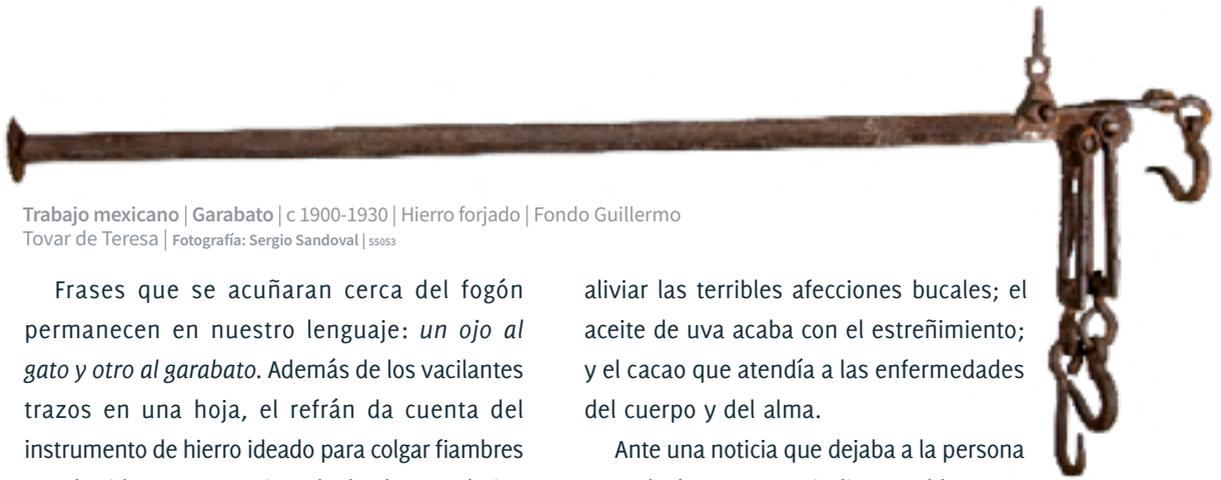


Roberto Montenegro | Molinillos (*arriba y abajo*) | c 1921-1934 |
Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro
DXCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.
Fundación Carlos Slim | Archivo digital



Miguel Covarrubias | Sin título | c 1950-1957 | Tinta y grafito sobre
papel | Fondo Ernesto Richheimer | Fotografía: Javier Hinojosa | 2516





Trabajo mexicano | Garabato | c 1900-1930 | Hierro forjado | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: Sergio Sandoval | 55053

Frases que se acuñaron cerca del fogón permanecen en nuestro lenguaje: *un ojo al gato y otro al garabato*. Además de los vacilantes trazos en una hoja, el refrán da cuenta del instrumento de hierro ideado para colgar fiambres y embutidos. La voz registrada desde 1770 deriva de *no está la carne en el garabato por falta de gato*, y aunque refiere a que se mantiene y se niega alguna cosa voluntariamente, y no porque no haya muchos que la quieran, ó la pretendan, literalmente, las castas del ocaseo virreinal registraron a felinos listos para asaltarla, mientras que las cocineras no podían perder el hilo de la acción.

De tradición mesoamericana y sincrética con los saberes de Medio Oriente, la herbolaria y botánica también forman parte de aquellas recetas populares cuyos ingredientes, en mayor o menor medida, siguen en boticarios y alacenas novohispanas y mexicanas: del polvo de almendras amargas, el arsénico que mitigaba el dolor de cabeza; el clavo y el rompemuelas para

aliviar las terribles afecciones bucales; el aceite de uva acaba con el estreñimiento; y el cacao que atendía a las enfermedades del cuerpo y del alma.

Ante una noticia que dejaba a la persona «con la boca seca», indispensables eran las hierbas silvestres acetosas molidas en agua muy limpia. Ha de agregarse alectoria, que es una piedra preciosa con apariencia de cristal. Se encuentra en el buche de las aves gallináceas, como lo atestigua también Plinio. Milano de Indias. Un pichón. Señalan las recetas encontradas en autos inquisitoriales del siglo XVIII y estudiadas por el investigador Alfonso Miranda:

además del remedio per se muestran la obsesión de una sociedad por diferenciar lo bueno y lo malo. De hecho, en los pactos demoníacos la referencia más popular es el uso de la ruda, sin embargo también en las cocinas novohispanas se encontraba la cicuta. Se preparaban aquellos remedios populares como sales de amonio y tabaco finísimamente picado para la elaboración del rapé que inhalado asistía en los desmayos de damas; vinagre y tomillo como abortivos. La magia sin la autorización divina, esclaviza y reprime al espíritu.

Roberto Montenegro | Sin título | c 1921-1934 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro DXCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital



Anónimo novohispano | De español y negra, produce mulato | Pintura de castas | c 1750-1800 | Óleo sobre lámina de cobre | Imagen suministrada por Google | 3510



Z. De Español y Negra Mulato

Así, entre los riesgosos hechizos de amor se ha sugerido dar a beber a la persona *que no ha volteado aún*, un poco de totohuaxíhuatl o toloache (*datura stramonium*), homólogo de la mandrágora del Viejo Continente. En palabras del investigador Federico Soto Gracia, *el abuso en el consumo del toloache puede producir cuadros de psicosis en los que se tienen alucinaciones visuales y auditivas, creando imágenes persecutorias y terroríficas [...] genera un grave estado sicótico que puede durar hasta setenta y dos horas, a diferencia de otros alucinógenos, como los hongos y el peyote, cuyos efectos más prolongados no superan doce horas.*

Indígenas y mestizas fueron expertas en la elaboración de chiquiadores, cataplasmas o emplastos; suscribe Alfonso Miranda:

remedios muy utilizados en la medicina doméstica, generalmente de forma circular, que se colocaban sobre las sienes para mitigar el dolor: "sacar el calor" y el "aire" concentrado en la región superior del cuerpo. Cuero de víbora, una moneda pegada con cera de Campeche, una "viejita" de cigarro o fragmento de papel de bachicha, papel de color negro, blanco o

café pegado con goma, sebo, manteca o trementina; hojas de plantas como el tabaco, ruda, copal, fresno, limón, rosa de Castilla y papa. Del remedio pasó al distintivo, adorno o complemento del ajuar femenino.

Más allá de las cocinas, el México decimonónico preparó bebidas espirituosas como el mezcal y el tequila; elixir nacional, el pulque permeó el Camino Tierra Adentro. Una planta de maguey de entre 6 y 15 años brinda 2 500 litros de aguamiel. Luego de capar o cortar la penca, el tlachiquero deshija, o separa el líquido con acoxolote antes de sembrar. Posteriormente se desarraiga, es decir, se colecta del líquido durante medio año en una botija y se lleva al *tinacalli* o casa de las tinas para su fermentación con saliva y guano de murciélago o cordero. Una vez lista la nutritiva bebida se servía en vasos de pepita. Uno de los espacios quizá más frecuentados de manera indistinta por hombres y mujeres –aunque generalmente de un grupo menos adinerado– fueron las pulquerías; su importancia fue tal en la vida cotidiana que se eternizaron en fotografías como *Pulque de San Bartolo*, trabajo



Trabajo mexicano | Vasos pulqueros de pepita | c 1800-1830 | Cristal soplado a molde | Fotografía: Javier Hinojosa | 5396 y 5397



Cruces y Campa | *Pulque de San Bartolo* | c 1872-1880 | Impresión sobre papel aluminado | Archivo digital | 55475

de Cruces y Campa y que serviría de soporte para un óleo de Conrad Wise Chapman. Aparecen además en obras literarias como *Los bandidos de Río Frío* o son incluso descritas en *Memorias de mis tiempos* de Guillermo Prieto:

En un extremo de la pared solía haber un cuadro de la virgen de la Soledad o un divino Rostro con su repisa al frente y su lamparita en ella ardiendo entre manojos de flores de chícharo y amapolas. A dos varas de distancia de la pared del fondo, y dando al frente a la galera, se ostentaba soberbia una hilera de tinas de pulque angostas, abajo anchas, arriba de más de dos varas de altura, pintadas exteriormente de colores chillantes y unos rubros que ponían de punta los pelos, como la «No me estires», «El Valiente», «La Currutaca», «El Bonito». Solía haber en lugar determinado, un músico de arpa que respuntease El Dormido, El Jarabe Colorado, y entonces curiosos y bailadores formaban con sus cuerpos, salón de bailes. En la parte exterior del jacalón, y pendiente de gruesas argollas de fierro clavadas en los vigones, se veían escuálidas cabalgaduras de arrieros arrogantes, cuacos de jinetes, burros en asueto, y en el suelo y al rayo del sol, párvulos huacales, cestos y briagos durmiendo la tranca. Imposible

describir el griterío, el barullo, el tono de tumulto de la pulquería, grito, silbidos, riñas, retozos, lloros, relinchos, rebuznos, todo se mezclaba a los cantos del fandango...

El siglo XIX en México fue un periodo de transformación y transición hacia la modernidad y el momento de conformación de la Nación. Para los ojos extranjeros, el país fue un espacio de exploración en el que los llamados «artistas viajeros» aprendieron de las formas de vida de sus habitantes y las dieron a conocer al resto del mundo mediante obras científicas, literarias y pinturas, así como por fotografías.

El propio Édouard-Henri-Théophile Pingret (1788-1875), además de dar cuenta del paisaje mexicano, se hizo sentar sobre un sarape en compañía de un campesino y destaca el típico guaje o bule, recipiente que deriva del fruto de la *lagenaria siceraria*, o calabaza del peregrino, cargado de agua, pulque o aguamiel.





Wm. H. Bartlett
April, 1847



Andrés García | *La mexicana en chalupa* | 1851 | Cera modelada y policromada con aplicación de lienzo, chaquira, vidrio y base de madera | Fotografía: Javier Hinojosa | 6067



Andrés García | *Tortillera* | c 1851 | Cera modelada y policromada, lienzo, chaquiras de vidrio, barro y fibra vegetal | Fotografía: Javier Hinojosa | 6073

Los tipos populares se registraron en litografías pero también se modelaron en cera como las figurillas de Andrés García en un registro detallado de una parte de la sociedad mexicana: tortilleras, chinamperas, aguadores, panaderos, carboneros y demás oficios. Las trajineras o carretas surtían mercados y algunas veces, de acuerdo con la cantidad de mercancía, entregaban directamente en las casas. La leche llegaba al despuntar el alba y a fuego lento se sacaba la nata. Cada insumo se colocaba en regias viandas.

En los hogares de algunas familias convivían la tradición más popular y aquella que durante el siglo XIX y los inicios del XX, ante las intervenciones extranjeras, se adoptaron hasta afrancesar el ambiente. La casa mexicana, de acuerdo con la doctora María Esther Pérez Salas, *se decoraba con gran lujo: muebles, cuadros, tapices, cortinas, espejos y demás objetos que por lo regular eran de procedencia extranjera*, junto a retratos de creación popular

que decoraban los muros y en días festivos se comía con los típicos platos pozoleros, jarras de barro torneado o vidrio soplado, en compañía de aguas frescas durante los días calurosos. Otros de los objetos domésticos que se han atesorado hasta nuestros días son las lacas; bateas y charolas realizadas por artífices, en ocasiones anónimos, con materiales orgánicos como la calabaza o las jícaras, que decoraban cocinas y comedores. Los cántaros de regiones como San José de Gracia en Aguascalientes o de Ocumicho, en Michoacán, fungieron un papel importante dentro de las tertulias.

Destacan también otras manufacturas que se desarrollaron en las regiones de Rioverde y San Martín Chalchicuautla en la huasteca potosina; el oficio propio de cada comunidad resultó fundamental para salir adelante pues los productos elaborados permitían a otros llevar a cabo diversas tareas de la vida cotidiana, o conservar y trasladar alimentos en canastas de palma.



Gracias al género costumbrista cultivado por escritores y por artistas plásticos y visuales, se tienen numerosos registros de las tradiciones y actividades cotidianas de los habitantes de México entre los siglos XIX y XX; un repertorio variopinto que aún da identidad. En el inicio de la década de los treinta, cuando Narciso Bassols estuvo al frente de la Secretaría de Educación Pública, Miguel Covarrubias fue invitado a publicar su célebre investigación en la que invirtió diez años: *Pace by Revolution: An interpretation of Mexico*. El libro, dedicado a Diego Rivera, *quien ha sido el que mejor ha revelado al mundo la profunda dignidad del pueblo mexicano, debía acompañarse de dos ilustraciones: Hoz, canana y mazorca y Mapa de México*. El proyecto no se llevó a cabo, sin embargo Miguel Covarrubias, el Chamaco, señaló:

Los verdaderos valores estéticos del arte popular comenzaron a vislumbrarse después de la Revolución, descubiertos por los artistas modernos de la época como Enciso, Atl, Best Maugard, Rivera, etcétera, quienes encontraron en la modesta producción artística del pueblo, la ideología de renovación política y estética que le animaba. El arte popular representaba el gusto, o más correctamente el “buen gusto” del pueblo sencillo, espontáneo y directo, aún no maleado por el barato comercialismo de las imitaciones de los “objetos de arte” que nos venían del extranjero. Una de las cualidades del arte popular consiste en la comprensión instintiva y en el aprovechamiento inteligente de los materiales y el color. ✕

Miguel Covarrubias | Mapa de la República Mexicana | c. 1940 | Fotelito sobre vidrio |
Fotografía: Sergio Sandoval | 11971



Cántaros, jícaras y guajes. Contenedores de identidad

Dania Escalona Ruíz | Investigación

Alfonso Miranda Márquez | Dirección

Clave de identidad y tradición, el patrimonio cultural tangible mueble da cuenta del gran relato nacional. Características etnográficas como la esencia de un pueblo, que en piezas de vida cotidiana, a partir de la segunda década del siglo xx popularizó su adquisición, fascinaron a pintores, escritores, mecenas y promotores culturales. Frida Kahlo, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Marte R. Gómez, Álvaro Carrillo Gil y Carmen Tejero, Dolores Olmedo Patiño y Ruth D.

Lechuga, junto con Fernando Gamboa, fueron solo algunos de los personajes que se iniciaron en un coleccionismo del también llamado «arte popular». La investigadora Ana Garduño afirma que todos ellos *compartían la esperanza de que su ejemplo propiciara cambios positivos en las políticas culturales y tenían la convicción de que sus colecciones formaban parte del patrimonio nacional y, por tanto, de que debían incluirse dentro del acervo permanente de museos.*





Fotógrafo por identificar | Juan O'Gorman [1905-1982] y Roberto Montenegro [1881-1968] | c 1922 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro dxCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital

Roberto Montenegro

Roberto, mago del color, alquimista de la luz.
Dedicatoria en una fotografía del escritor Raúl Horta, en la Fonda Santa Anita, Ciudad de México, 1960

Con su hábil mirada etnográfica, Montenegro formó un profuso archivo y un minucioso registro fotográfico de los diversos personajes y objetos artísticos del México de la primera mitad del siglo xx. Nacido en Guadalajara, Jalisco, el 19 de febrero de 1887, desde temprana edad ilustró publicaciones de su primo, el poeta Amado Nervo y en 1905 se trasladó a la capital del país para iniciar sus estudios en la Academia de San Carlos. Fue alumno de los pintores Saturnino Herrán, Germán Gedovius y Julio Ruelas. Ganó una beca para estudiar en Europa, en donde permaneció hasta 1919. Su amistad con Adolfo

Best Maugard lo relacionó con el innovador concepto educativo de José Vasconcelos y todos coincidieron en que el arte era el mejor vehículo para crear la tan ansiada identidad nacional, pues era una de las expresiones más auténticas del espíritu mexicano. En 1921, justo hace cien años, al lado de los también jaliscienses Jorge Enciso y Gerardo Murillo, *Dr. Atl*, organizó la *Exposición nacional del arte popular* en el marco del primer centenario de la Consumación de la Independencia.

Como refiere Garduño, el *boom* del coleccionismo del arte mexicano en un principio fue el académico; posteriormente *se continuaba con la adquisición del arte popular, un arte de moda a mediados del siglo xx*. De esta forma, la visión etnográfica que tuvo el muralista fue nodal entre sus contemporáneos.



Roberto Montenegro | Tejedor de palma | c 1921-1934 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro DXCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital

Roberto Montenegro | Mercado de artesanías | c 1921-1934 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro DXCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital





Roberto Montenegro | Bules | c 1921-1934 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro DXCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital

El fondo Roberto Montenegro fue puesto en comodato en el Centro de Estudios de Historia de México por la historiadora Graciela Romandía de Cantú y adquirido en 2015 por Fundación Carlos Slim. Dentro del acervo se encuentran fotografías de sus compañeros de San Carlos, sus viajes por la República y Europa; imágenes de fachadas arquitectónicas de edificios novohispanos y del siglo XIX. Registro de óleos de artistas como Zuloaga o Dr. Atl, además de copiosas imágenes de ollas, cántaros, figurillas de papel maché, molinillos, lebrillos, bateas, sillas y baúles que fueron dispuestas a la manera de *collages*

y pegadas en álbumes que dan cuenta del especial interés con el que Montenegro formó el vasto acervo. Innumerables artistas anónimos se encuentran ahí; nuestra identidad bajo la mirada de un personaje con un profundo amor por México.

Estas piezas integraron su colección iniciada en 1921 y se exhibieron en 1934 en el Palacio de Bellas Artes. Ese mismo año su acervo dio pie a la creación del Museo de Artes Populares de Bellas Artes -en el Ex Templo de Corpus Christi-, de quien Montenegro fuera primer director.

Roberto Montenegro | Galería de arte popular del Museo Nacional | c 1921-1924 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro DXCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital



Roberto Montenegro | Sin título | c 1920 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro DXCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Fotografía: Sergio Sandoval



Roberto Montenegro | Sin título | c 1921-1934 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro DXCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital





Roberto Montenegro | Fotografía del óleo *Tehuanos* | c 1935 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro dxciii-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital

Roberto Montenegro | *Niña con batea* | c 1935-1938 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro dxciii-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital



Roberto Montenegro | *Mujer con cántaro y calabaza* | c 1935-1938 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro dxciii-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital



Roberto Montenegro | *Tehuanos* | c 1935 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Agustín Garza | 54153

Su plástica estuvo influenciada por los rostros de los habitantes michoacanos de Janitzio y Pátzcuaro, así como los de Guanajuato, Jalisco, Morelos y Oaxaca. En 1921 el autor integró un equipo de pintores y artesanos para transformar el templo del Antiguo Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, hoy Museo de las Constituciones en el actual Centro Histórico capitalino. Los diseños de vitrales para el transepto *Tehuanas* y *chinelos*, *El cuerno de la abundancia* y *Jarabe tapatío*,

sin alejarse del estilo académico, dan cuenta de la multiculturalidad del ser mexicano. En el mural *El árbol de la vida*, «Monte» –como lo llamaban sus amigos– plasmó la rica tradición cultural e indígena del país. Muchas de las fotografías del archivo muestran cómo el pintor capturó la esencia de creadoras y creadores que tiñen los hilos de futuros rebozos, y de marchantes y turistas que pueblan los tianguis de las calles de la ciudad.





Trabajo michoacano | Batea | c 1950-1970 | Laca | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: Agustín Garza | 55057

Entre 1935 y 1938 se dedicó a la fotografía y continuó con la creación de telones escenográficos, muchos de los cuales estuvieron inspirados en los colores y formas del arte regional.

Para 1940, Montenegro se encargó de organizar la sección «Arte popular» en la célebre muestra *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, que por primera vez se presentó en el Museo Metropolitano de Nueva York, EE.UU.

Coleccionista y formador de coleccionistas, junto con personajes de la talla de Antonio Caso, Ricardo Gómez Robelo, Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet, Roberto Montenegro Nervo puso en la palestra al arte más sincero y entrañable de México. En palabras de la crítica Argelia Castillo, *cada gesto da cuenta de un discurso de innegable sensibilidad y valor estético, cuyo eje conductor fue siempre una aventurada y venturosa pasión creadora.*



Trabajo michoacano | Batea | c 1880-1900 | Maque | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: Sergio Sandoval | 5287



Roberto Montenegro | Sin título | c 1940 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro dxCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Fotografía: Sergio Sandoval

Sobre la clasificación de maderas para la elaboración de trabajos en laca y marquetería es importante emprender un análisis químico. Resulta imposible determinar a simple vista el tipo específico de maderas que constituyen los soportes de objetos. En gran medida, su elección dependía de la región en la que el mueble era elaborado. Según los estudios de maderas realizados por la bióloga Alejandra Quintar, en colaboración con los investigadores Carla Aymes, Gustavo Curiel e Hilda Urréchaga, las maderas tropicales fueron las que sirvieron de base para el sistema constructivo. Su selección responde a la respuesta de la talla ante los cambios de temperatura y humedad relativa. Los maestros en ocasiones preferían el cedro debido a que su constitución es repelente a insectos.

Entre los tipos más comunes de maderas se encuentran los tablones de pino, que eran muy apreciados por los artifices; por otro lado, también en el alma de las piezas se empleaba el cedro rojo, de gran valor comercial, así como granadillo, ébano, limoncillo, palo escrito o palo rosado y el afamado lignáloe. Este último aparece citado en textos virreinales desde el siglo XVII. Bonifacio Castellano Lara, fray Francisco de Ajofrín, escribió sobre la región de San Juan Coyula, hoy Oaxaca: *en unas hoyas profundísimas [...] se cría el aromático árbol llamado signaloe, cuya madera es suavísima y olorosa, sin ofender la cabeza; preserva de corrupción y polillo la ropa con el olor que la comunica y por eso echan astillas entre la ropa o forran y embuten los baúles arcas por dentro.*

Los muebles podían combinar maderas y así armazones de pino o cedro conviven con cajones de lignáloe pues, además de la nobleza para tallar diseños, su característica fragancia aromatizaba los ajuares y ropajes virreinales, así como los del México independiente.





En la Villa Alta de Oaxaca destacaron los finos muebles taraceados con la madera de la Sierra Norte de la Antequera, cuyas características macroscópicas como el hilo, la textura, el aroma, la diferencia de color entre albura y duramen, así como el veteado, imprimen un valor estético añadido. La determinación taxonómica de esta madera contribuyó al conocimiento de la manufactura de arcones, baúles, cofres, cajas, arquetas... que, si bien en manuales e inventarios se consignaron como flamencos o españoles, en realidad hoy sabemos que tuvieron inspiración germana y son muestra del mejor trabajo de carpintería del Nuevo Mundo.



Trabajo oaxaqueño [San Ildefonso Villa Alta, Oaxaca] | Baúl con zancos de La Villalta con escena del juego de truco, antecedente del billar | c.1650-1690 | Marquetería de zumaque, esgrafiada; herrajes | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: Agustín Garza | 54307





Roberto Montenegro | Hombre que pinta una vasija | c 1921-1934 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro DXCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital

Fernando Gamboa

La vida y obra de Fernando Gamboa evocan la imagen de una expedición: descubrimiento y colonización del arte mexicano. Pero creo que le conviene, más que el nombre de explorador, el de fundador. Se inicia una nueva forma del antiguo diálogo entre el arte y el público. Por eso lo llamo fundador: con su obra comienza una tradición.

Octavio Paz (1914-1998), escritor y Nobel mexicano, en el homenaje a Gamboa, Ciudad de México, octubre de 1980

En la misma línea que el pintor Roberto Montenegro, a lo largo de su vida Fernando Gamboa adquirió piezas que dan testimonio de magníficos trabajos regionales. Guillermo Tovar de Teresa, cronista emérito de Ciudad de México, compró en 1994 gran parte de su acervo en la casa de subastas Louis C. Morton para resguardarlas en su alojamiento novohispano, aledaño al Hotel de Jovitos en la ciudad de Zacatecas.

Museógrafo y defensor de las tradiciones de mayor arraigo, Gamboa nació en Ciudad de México, el 28 de febrero de 1909. Estudió pintura y arquitectura en la Academia de San Carlos e inició su carrera al participar en la creación del mural del antiguo edificio de los Talleres Gráficos de la Nación, junto con Alfredo Zalce, Pablo O'Higgins y Leopoldo Méndez. Su interés por dar a conocer el arte mexicano en el extranjero lo llevó a los Estados Unidos, en donde ya descollaba *el Chamaco*, Miguel Covarrubias. En los primeros años de la década de los treinta tuvo la oportunidad de viajar por la República para instalar misiones culturales destinadas a la formación de maestros rurales. A su regreso creó galerías populares en las colonias Peralvillo, Roma, Guerrero y Doctores, con la intención de que artistas locales tuvieran espacios donde exhibir.



Todas ellas fueron realizadas con arcilla cernida y moldeada en talleres familiares, muchas con decoraciones fitomorfas estilizadas, con engobe de charanda, tierra rioja o petatillo aplicado con finos pinceles. Piezas como estas formaron parte de la cotidianidad de los hogares mexicanos durante todo el siglo xx y a decir de Cándida Fernández, *los artesanos tienen esta maravillosa virtud de transformar lo utilitario en ornamental gracias a su talento y sensibilidad.*

Fundó en 1933 la LEAR [Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios]. A partir del gobierno de Lázaro Cárdenas, Gamboa se dedicó a la promoción de la cultura mexicana allende nuestras fronteras. En opinión del crítico de arte Antonio Rodríguez, sus exposiciones internacionales –en París, Moscú, San Petersburgo, Varsovia, Bruselas, Londres y Chicago, entre muchas otras– sentaron un precedente en *la forma óptima de enseñar el arte y de facilitar su percepción.* El legado para la museografía nacional sigue una estela simbólica y visual que es punto de partida y llegada.

Charolas, platos pozoleros, jarras y cántaros forman parte de la colección hoy en Museo Soumaya, y dan cuenta de la alfarería principalmente de Guanajuato, Michoacán y Jalisco.



Trabajo jalisciense | Cántaro | c 1920-1960 | Barro bruñido | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: Sergio Sandoval | 55616

Trabajo patzcuarenses | Plato con ave | c 1960 | Barro bruñido | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: G. Villanueva | 55614

Trabajo guanajuatense | Platos pozoleros | c 1934 | Cerámica vidriada | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: Sergio Sandoval | 55618





Trabajo michoacano | Batea | c 1920-1960 | Maque sobre calabaza | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: G. Villanueva | 55605



Trabajo de Olinalá [Guerrero, México] | Jícara | c 1920-1960 | Laca rayada | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: Sergio Sandoval | 55601

Trabajo de Olinalá [Guerrero, México] | Jícara (anverso y reverso) | c 1920-1960 | Laca | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: Sergio Sandoval | 55054



Trabajo michoacano | Charola | c 1950-1970 |
Maque | Colección Fernando Gamboa | Fondo
Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: G. Villanueva | 55621



Trabajo michoacano | Batea | c 1950 | Maque |
Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo
Tovar de Teresa | Fotografía: G. Villanueva | 55619



Otra categoría de nuestro arte que Gamboa atesoró fueron las lacas de Olinalá, Guerrero. Estos objetos han sido utilizados desde la época mesoamericana y las técnicas se han especializado y transformado. En el más estricto proceso, primero se alisa la superficie de jícaras, guajes (bules), calabazas o maderas, para luego fondearlas con grasas clásicas provenientes del insecto *axe* o *llaveia axin* mezclado con aceite de chía, que aunque tiene mayor permeabilidad, ante su alto costo, hoy ha sido sustituido por el aceite de linaza. Posteriormente se aplican colorantes y pigmentos para luego bruñir varias capas de grasa y polvos calcáreos.



Trabajo de Olinalá [Guerrero, México] | Batea | c 1920-1950 | Laca rayada sobre calabaza | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: Sergio Sandoval | 55051



Trabajo michoacano | Jarrón con tapa | c 1920-1960 | Maque | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: Sergio Sandoval | 5285



Trabajo michoacano | Alegoría de México | Tapa de arcón adaptada como mesa por Guillermo Tovar de Teresa | c 1821-1830 | Maque | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: Agustín Garza | 54389

Su decorado depende del lugar de factura, así como su denominación: laca de Olinalá, Guerrero; Chiapa de Corzo, Chiapas; Uruapan y Pátzcuaro, Michoacán. Famoso también es el maque michoacano, así como el esmalte o barniz del centro y centro sur de México.

Los preciados baúles, cajas o charolas han sido admirados desde el siglo ^{xvii} por su fino trabajo con la popular madera del linagnóe y las complicadas capas que botan parte de la superficie para crear intrincados diseños. En ocasiones se aplican hojas de oro y plata. En la actualidad la técnica original se ha perdido y los artistas solo pintan la superficie.

Del rayado vaciado típico de Michoacán también da cuenta el acervo. Para lograrlo debe verse una segunda capa de laca sobre la base de la madera, con el fin de delinear el diseño y desbastarlo con el cañón de una pluma de guajolote y una espina de maguey. De esta manera se logran los distintivos relieves vegetales y animales que decoran bateas, calzoneras y jícaras.



En 1942 Gamboa describió el trabajo de los artesanos de Silao, Guanajuato, como uno de los más importantes. Alfareros de la zona aprendieron las técnicas y fórmulas de la mayólica; así, las bellas piezas salidas de sus manos –vasijas, platonos y juguetes–, en colores verdes y sepias en fuerte barniz amarillento, cuyo costo original era de un tlaco, inundaron el Bajío.

El realismo crítico de cada obra encierra el universo en una nuez, a decir de Carlos Monsiváis. Lo cierto es que como refirió Jean Charlot, pintor francés vecindado en México: la cultura popular influyó en el conjunto de nuestra producción en cuanto al ambiente y al contenido social [...] el sujeto del arte popular

es el pueblo y era también el sujeto de nuestros murales socialmente conscientes [...]. El arte popular corrigió la tendencia de los pintores de Bellas Artes, al mirar al pueblo desde afuera.

Cada objeto se reviste de símbolos en la creatividad de pueblos ahí donde las técnicas y saberes hoy están en riesgo. Tradición y cambio es una cualidad de la cultura, esta no es estática, afirma la antropóloga Marta Turok Wallace. Más allá de la escasa materia prima, se busca conservar la carga ritual o identitaria y adaptarse a las formas más modernas y globales en una economía creativa en la que la o el artista amplían sus posibilidades de sustento. [Ante todo] la tradición no está en venta. ✨



Trabajo jalisciense | Jarras | c 1920-1960 | Barro torneado con aplicación de policromía | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: G. Villanueva | 54958





Trabajo de Santa Clara [Michoacán, México] | Cazuela con flores | 1850 |
Cobre martillado | Fotografía: Sergio Sandoval | 55047



Trabajo de Santa Clara [Michoacán, México] | Cazo | 1880 | Cobre martillado |
Fotografía: G. Villanueva | 55052



Anónimo mexicano | Cazo de cobre |
c 1934-1938 | Cobre martillado y
cincelado | Fotografía: G. Villanueva | 55612



Trabajos michoacanos | Jarras de agua | c 1900-1930 | Cobre
martillado | Fotografías: Sergio Sandoval y G. Villanueva | 55044, 55045 y 55046

Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa

José María Lupercio | Mujeres con cántaros | c 1900 | Impresión plata sobre
gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro DXCIII-2 | Colección Centro de Estudios
de Historia de México. Fundación Carlos Slim | Archivo digital





El eterno presente

Alfonso Miranda Márquez | Dirección

*Quando morimos,
no en verdad morimos,
porque vivimos, resucitamos,
seguimos viviendo, despertamos.
Esto nos hace felices.*

Sabio tlaltamine, informante indígena quien habló a los franciscanos sobre la creación del Sol en Teotihuacán, citado por Miguel León-Portilla en *Los Antiguos Mexicanos*, 1968

Al no encontrar claras reminiscencias de Europa, la muerte en el arte mexicano tiene un sentido de oralidad, protege el acento, modismos y cadencia de cada región, es fecundo, sincero y desvela nuestra idiosincrasia.

Arraigo mesoamericano, ahí la obsesión por la muerte marcó un hito en las civilizaciones antiguas. *¿Culto a la muerte?* –se pregunta Eduardo Matos Moctezuma– *Más bien culto a la vida... a través de la muerte.* Durante el Virreinato, tibias, cráneos y osamentas poblaron fachadas platerescas y en cada calvario, sobre los huesos de Adán, emerge la cruz del Redentor. Sería el Barroco de contrastes, de opuestos que se complementan, el capítulo estético donde más orgullosa se le representa.

El triunfo de la muerte evidencia la fragilidad de la vida. Aquel *carpe diem* encontró sentido en la rosa de sor Juana: [...] *de tu caduco ser das mustias señas! Con que con docta muerte y necia vida,/ Viviendo engañas y muriendo enseñas.* El Fénix americano nos consuela: *mira que la experiencia te aconseja/ que es fortuna morirte siendo hermosa/ y no ver el ultraje de ser vieja.*





...sus - Lopez, hija de D. Remigio Lopez y de D.^a M.^a Ygnacia
... 18 de Noviembre de 1847, en la ciudad de Toluca,
... con el afecto que con sus pinceles.

Fernando R. Hernández | Retrato póstumo de la niña Leona Julia de Jesús López | 18 de noviembre de 1847 |
Óleo sobre lienzo montado en tabla | Fotografía: Sergio Sandoval | 6114



Anónimo novohispano | *San Camilo de Lelis* | c 1750 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa | 5700



Anónimo novohispano | *Alma en pecado mortal ante la Virgen Dolorosa y san José, con la presencia de un demonio y la Muerte* | c 1780-1800 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Sergio Sandoval | 54899



Capítulo aparte merece el retrato de quien se adelantó. Modelos por seguir o el regio género que nació barroco y se extendió al siglo xx. *En él se asienta, ahonda y edifica, / cumple una edad amarga de silencios / y un reposo gentil de muerte niña, / sonriente, que desflora / un más allá de pájaros en desbandada.* El verso de *Muerte sin fin* de José Gorostiza fue tomado por Gutierre Aceves Piña y Alberto Ruy Sánchez para nombrar un bastión estético de identidad; «Muerte Niña» que pinta o hace una fotografía en el funeral a quien se marchó después de haber sido bañado por las aguas del bautismo y al renunciar al mal, falleció sin conciencia ni conocimiento de falta. El «angelito» en un sueño eterno es mecido en el regazo del Padre Eterno.

Fray Joaquín Bolaños | *La portentosa vida de la muerte, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del Altísimo, y muy señora de la humana naturaleza* | Ciudad de México, 1792 | Impresos | Fotografía: Javier Hinojosa | 14295

De la pira funeraria al libro y la estampa: *Portentosa vida de la Muerte / Emperatriz de los Sepulcros / Vengadora de los agravios del Altísimo / y muy señora de la humana Naturaleza*, obra barroca de fray Joaquín Bolaños, pletórica de las calaveras de Agüera, fue publicada por José de Jáuregui en 1792. Y será estilo y devoción la que alentara el trazo modesto de pinceles anónimos. Autoras y autores cuyos nombres no han llegado a nosotros, en cada obra muestran el *reloj* de la vida humana: *Aprended vivos de mí. Lo que va de ayer a hoy. Ayer como me ves fuí. Y hoy calavera ya soy.*





Anónimo mexicano | Lotería | c 1840-1860 | Óleo sobre lámina de hierro niquelado | Fotografía: Javier Hinojosa | 7147

El mexicano del siglo XIX [como el del XX y el del XXI] no se esconde ante la muerte, sino que vive con ella, la hace objeto de burlas y juegos e intenta olvidarla transformándola en algo familiar. Sin embargo, el investigador Luis Alberto Vargas advierte, todo este juego encubre un respeto absoluto hacia la muerte que determina en gran parte la conducta popular.

En palabras de Carlos Valdés, *el ser humano se defiende de la muerte con la burla, el sentido del humor lo salva de estrellarse la cabeza contra el muro calvo del cementerio. Así, en los tableros*

de lotería se juega a llenar la casilla de la Tía de las muchachas, y el 1 y 2 de noviembre, ofrendas y altares muestran la estética más refinada, sincera y luminosa del pueblo mexicano. Los rituales del funeral dan cuenta del trabajo femenino en flores blancas de pasta para formar con alma de alambre delicadas coronas que cierran el ciclo de la vida. Antes de los alfeñiques y calaveritas de azúcar, el siglo XIX modeló calaveras que vidriadas al fuego muestran la brillantez y el colorido de la Fiesta de Muertos.



José Guadalupe Posada (grabador) | Antonio Vanegas Arroyo (tipógrafo) | Arsacio Vanegas Arroyo (impresor) | *Revumbio de calaveras* | Estampa litográfica impresa en 1988 a partir de las planchas originales de 1900 | Colección particular | Fotografía: Sergio Sandoval | 58801

Entre las imágenes de la muerte, las más entrañables de nuestro imaginario son las efigies creadas por José Guadalupe Posada en la imprenta de Vanegas Arroyo. La investigadora y gestora Miriam Kaiser diserta:

De lo que trataban era, por un lado, de personajes vivos, de los que se hacía materialmente escarnio, burla, ya fueran personajes de la política o de funcionarios públicos de cualquier nivel, o también, por qué no, los famosos de la alta sociedad: señoras y señores emperifollados, así como los personajes más representativos del pueblo, como los borrachines, o los que se dedicaban a cualquier menester, como los albañiles, carpinteros, pintores de brocha gorda, o señoras chismosas... temas que se iban acumulando al cabo del año, salían a relucir en forma de calaveras. Las calaveras, pues, eran cuentos o relatos acerca de personas vivas a las que se mencionaba e ilustraba como si ya hubieran muerto.



Trabajo mexicano | Calavera | c 1950 | Cerámica vidriada | Fotografía: Javier Hinojosa | 5728

Nació la Calavera «Garbancera», pues así se le llamaba a las personas que vendían garbanza y que a pesar de sus orígenes indígenas, pretendían ser “europeos” al tiempo que renegaban de su etnicidad y cultura. Posada acompañaba a la catrina con la frase: *en los huesos pero con sombrero francés con sus plumas de avestruz*. Kaiser señala que *en la hoja que se vendía, que llevaba por encabezado «Remate de calaveras alegres», el dedicado a este personaje se lee como título: Las que hoy son empolvadas garbanceras pararán en deformes calaveras. Algunas se publicaban en forma de poemas, de décimas, otras en prosa: La muerte es democrática, ya que a fin de cuentas, güera, morena, rica o pobre, toda la gente acaba siendo calavera. A decir del poeta y ensayista Juan Larrea:*

El México del autor no erige castillos al señorío del azar, no destila quintaesencias en que se sublima la senilidad de Occidente. Sus raíces calan más hondo y más vivo. Su serpentín es de serpiente legítima, constrictora, propia de un arte que empieza donde el occidental acaba. [...] Posada es un artista genuino, popular, que satisface la necesidad mexicana de crear anticuerpos psicológicos. Responde sin sospecharlo al dictado de una metafísica y a una exigencia social. Ha de servir a diario un plato truculento de muerte, presentándola en todas sus salsas y adobos apetecibles: fusilamientos, crímenes, suicidios, «calaveras», finales de mundo...



Trabajo mexicano | Coronas fúnebres | c 1880-1900 | Porcelana con aplicación de policromía, hojas de metal esmaltado, estructura de alambre y varilla | Fotografías: Javier Hinojosa, Sergio Sandoval | 5737 y 5738

Diego Rivera le daría su característico atuendo y la hizo pasear un domingo por la Alameda Central...

Sabiduría para abrazar la vida y el espíritu de la vida, sus cuitas, sus avatares. Refrán o corrido: *Vive demasiado aquel que vive hasta que todos se cansan de él o Que la vida no es alfalfa/ que retoña cada mes/ cuando la vista se troncha/ se acabó pa' de una vez.* Flores de papel, el extraordinario trabajo de cereros en velas de encaje y veladoras, papel picado de complejísimos diseños, guirnaldas y la entrañable cartonería... luz y color.

Pan de muerto con huesitos, de yema con ajonjolí o gollete con azúcar rosada. Copal y fotografías. Reafirmar un nombre y literalmente atropellarnos con su memoria. Abrir los ojos a la eternidad y reconciliarnos con la falta, no sin antes agradecer lo vivido.

Nos queda alzar el vasito tequilero o el mezcalero, ya sea con cuixe, pechuga, coyote o tepextate. Escuchemos a Chavela; cantemos a José Alfredo *con la muerte entre los puños: No vale nada la vida/ La vida no vale nada/ Comienza siempre llorando/ Y así llorando se acaba...* ❄️



Marysole Wörner Baz | Calavera | 2002 | Cartonería con tubos de policloruro de vinilo y carrizo | Fotografía: Sergio Sandoval | 51603



Marysole Wörner Baz | *Calavera 5* | 2002 | Cartonería con tubos de policloruro de vinilo y carrizo | Fotografía: Sergio Sandoval | 50006



Marysole Wörner Baz | *Calavera 6* | 2002 | Cartonería con tubos de policloruro de vinilo y carrizo | Fotografía: Sergio Sandoval | 50007

El rebozo

Raquel Gutiérrez Morales | Coordinación Editorial



Cubrir, adornar y cargar. Precisamente el uso cotidiano del rebozo quizá haya reducido al mínimo la documentación histórica a su alrededor, por lo que su origen es incierto. Algunas fuentes señalan como su antecedente al ayate indígena mesoamericano –prenda compuesta por dos lienzos unidos y abiertos a los lados– y el mamatl –textil rectangular en el que la orilla se entreteje con un hilo distinto al del centro–.

El término «rebozo» deriva de «bozo», nombre que recibió por servir para cubrir la boca, además de la cabeza y la parte superior del torso; comenzó a usarse entre las castas novohispanas y casi al mismo tiempo por las mujeres de la alta sociedad criolla. De entre las teorías de su origen, una que goza de mayor fuerza señala

que es el mantón de Manila, hecho y bordado en seda, su antecedente indiscutible. Otras de sus probables fuentes de inspiración son el *xal* persa –que se incorporó al ajuar con la palabra «chal»–, pero también podría aludir al

colorido *sari* indio. Unir Oriente y Occidente: todas estas prendas arribaron a Nueva España en el Galeón que atracaba en Acapulco una vez al año; sus ornamentaciones influyeron en el cromatismo y decoración del rebozo que ya comenzaba a tejerse en algodón, lana y seda. La antropóloga y especialista en indumentaria tradicional Marta Turok señala como la referencia más antigua un texto escrito en 1572 por fray Diego Durán, en el que se menciona su uso en una ceremonia con fines curativos.



Fotógrafo por identificar | Niña con mantón y canasto | c 1880-1910 | Impresión plata sobre gelatina DOP, coloreada |
Fotografía: G. Villanueva | 56500

Trabajo novohispano | Rebozo | c 1780-1821 | Lana | Fotografía: Javier Hinojosa | 6478





Trabajo mexicano | Rebozo | c 1970 | Lienzo de algodón y flequillos de artisela | Fotografía: Sergio Sandoval | 76490

No obstante las circunstancias que posiblemente dieron origen al rebozo, indubitavelmente fue la necesidad –que se convirtió en obligación– que tenían las señoras de acudir a misa con la cabeza cubierta, incluso si se trataba de una misa en el atrio en las capillas abiertas. Asimismo, las mujeres pertenecientes a las castas tenían prohibido, a partir de la Ordenanza de 1582,

llevar cualquier textil que formara parte de la indumentaria de indígenas o españolas (criollas o peninsulares). Lo anterior llevó a la creación de una prenda distinta a la mantilla, para que dichas mujeres pudieran cubrirse y cumplir así tal obligación.

Son las series de cuadros de castas ejemplos claros del uso del rebozo en muchas de sus variantes: lisas, a rayas y/o jaspeadas.

Lo cierto es que hacia la segunda mitad del siglo XVIII, incluso las criollas, quizá en un afán de dar un toque de originalidad a la moda peninsular, habían añadido el rebozo a su atuendo, aunque decorado a partir de complejos bordados, como aquellos que representaban sitios de esparcimiento cercanos a Ciudad de México: el Paseo de la Viga, Bucareli o la Alameda Central, todos plasmados en finísimos hilos de seda. El comercio de la prenda creció a grado tal, que el virrey (1789-1794) Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla y Horcasitas, segundo conde de Revillagigedo, intentó detener la producción de «paños para rebozo» en Nueva España, con el fin de dar preferencia a los productores peninsulares, específicamente



Anónimo novohispano | *De mestindio y castiza produce coyote* | Pintura de castas | c 1750-1800 | Óleo sobre lámina de cobre | Fotografía: Javier Hinojosa | 3509



Trabajo michoacano | Almohadilla y bobinas | c 1720-1770 | Caja de madera laqueada con herrajes de plata; madreperla, carey y marfil | Fotografía: Agustín Garza | 54775

catalanes, y fomentar el flujo de efectivo a la Madre Patria sumida en crisis financiera ante las constantes guerras. Sin embargo, el impulso que tenía el comercio del rebozo hizo imposible detenerlo; señala la maestra Turok:

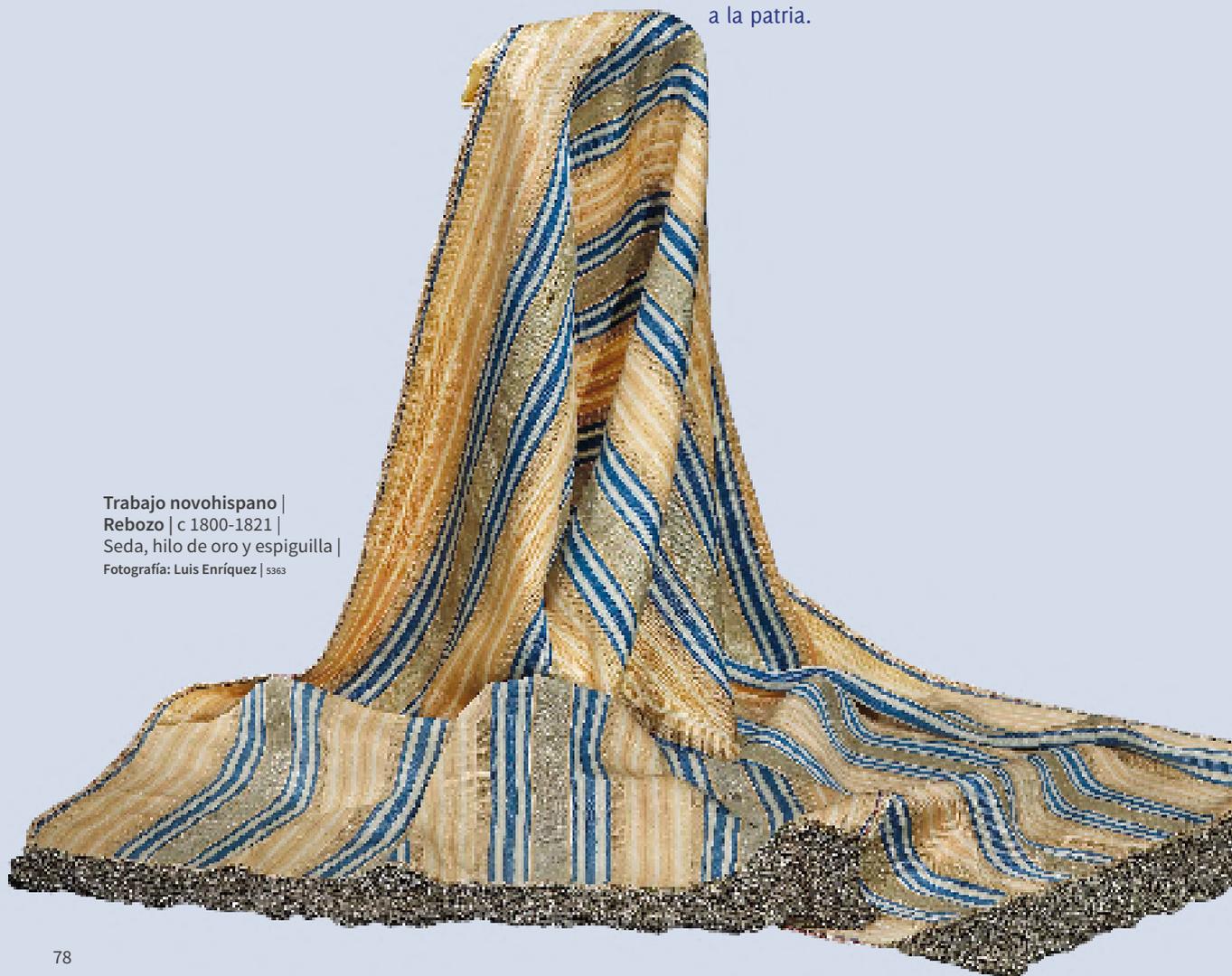
La amplia adopción y, por tanto una creciente producción del rebozo, hizo que la Real Audiencia reglamentara, en 1757, el tamaño y números de hilos de que debían constar los paños de rebozo finos, superfinos, labrados, chapaneos, petatillos y rejadillos –especificaciones ratificadas por el virrey Marqués de Cruillas en 1765–, que fluctuaban entre los 608, 896 y 1,536 hilos, según la calidad.

Resulta importante señalar que esos hilos se contaban uno a uno, como se hace aún en la actualidad.

Contrario al estanco, fue el fin de la ruta comercial con China hacia 1821, lo que hizo necesario iniciar la producción de seda en el país, en la que destacó la intendencia de Santa Fe de Guanajuato, que clandestinamente ya había plantado en el ocaso virreinal moreras para alimentar al preciado gusano.

Lo cierto es que durante todo el siglo XIX los rebozos de seda convivieron con los de lana y algodón. Las láminas publicadas por los incontables artistas viajeros que visitaron nuestro país dan cuenta del variado y colorido uso de la prenda en gran parte del territorio; quizá la primera en extenderse y dar unidad a la patria.

Trabajo novohispano |
Rebozo | c 1800-1821 |
Seda, hilo de oro y espiguilla |
Fotografía: Luis Enríquez | 5363





Trabajo mexicano | Rebozo | c 1950 |
Lienzo de algodón y flequillos de artisela |
Fotografía: Sergio Sandoval | 76493

El rebozo consta, prácticamente sin cambio en la actualidad, de un lienzo rectangular con diseños hechos a base de *ikat*, lisos y/o rayados, con hilos anudados en sus extremos.

La técnica del *ikat*, llamado también «jaspeado» o «tinte de reservado», que se cree que llegó de la mano de hábiles artesanos asiáticos que arribaron a Nueva España vía el Galeón de Manila, consiste en amarrar fuertemente los hilos que conformarán la urdimbre del tejido en pequeñas secciones, para que al pasar al proceso de teñido, esos amarres impidan el paso de la tinción; ello logrará un jaspeado que requiere un cuidadoso manejo al montarlo en el telar, ya que al tejer, el dibujo obtenido debe permanecer sin movimiento.

Casimiro Castro | Proyecto para una etiqueta de la Fábrica de rebozos y sedas Manuel Bauche (imagen espejeada) | c 1870-1880 | *Gouache* y acuarela sobre papel |

Fotografía: Javier Hinojosa | 4512





Sobre las técnicas de tejido, son dos las formas de hacerlo: telar de cintura y de pedal; el primero consta de un proceso mucho más elaborado, ya que se utiliza un telar muy sencillo que puede incluso estar conformado solo por palitos de madera y un par de cuerdas, en donde la práctica y la habilidad de la tejedora se ponen de manifiesto, además de que solo puede realizarse una prenda a la vez. Por su parte, el telar de pedal soporta una gran cantidad de hilos, lo que permite tejer muchos metros de textil, con el que se puede elaborar una cantidad considerable de rebozos. Ambas técnicas requieren de un montaje previo en el que se acomodan las fibras que conformarán la urdimbre. Es la trama la que avanza hilo a hilo en el proceso. Al final, los distintos amarres en los extremos conforman el remate ideal, llamado rapacejo, que realza la obra completa.

Las adelitas y la lente de fotógrafos como los hermanos Casasola dieron continuidad a las láminas decimonónicas, aunque en un escenario bélico, puesto que las mujeres partícipes de la Revolución mexicana estuvieron siempre abrazadas de esta prenda que era ya parte de la identidad de las mexicanas. Los pinceles del Arte Moderno hicieron también del rebozo un protagonista, en diversos escenarios plasmados por María Izquierdo, Emilio Amero, Julio Castellanos, Jean Charlot, Gabriel Fernández Ledesma, Frida Kahlo, Carlos Orozco Romero, Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz, *el Corcito*, Rufino Tamayo y por supuesto, los llamados «tres grandes»: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

Compañía Industrial Fotográfica | *La Rielera* | Tarjeta postal | c 1923 | Impresión plata sobre gelatina DOP |
Fotografía: Javier Hinojosa | 6959



Trabajo mexicano | Rebozo | c. 1950 | Hilo de algodón con rayón | Fotografía: Sergio Sandoval | 76496

Desde la segunda mitad del siglo xx, la precaria situación económica alrededor de las comunidades ha hecho que sea cada vez más difícil dar continuidad a la elaboración de nuestra prenda por excelencia. Los costos de producción, que incluyen largos periodos de tejido debido a lo complicado y elaborado de los procesos, difícilmente son cubiertos por el consumidor. Ello ha orillado a que los artistas disminuyan cada vez más en cantidad o incluso calidad, y que los jóvenes no lo consideren como una actividad rentable de la que puedan sobrevivir.

Hoy, los principales centros reboceros se encuentran en Puebla, Querétaro, Estado de México y San Luis Potosí, aunque no son los únicos.

Emblema de la cultura nacional, el siglo xxi ha traído al rebozo una reinterpretación de la mano de prestigiados diseñadores, quienes han buscado ir más allá de la forma tradicional e integrar, a partir de cortes y costuras, formas o añadidos que logren llamar la atención de un mercado cada vez más ávido por la originalidad que incluso pueda “portarse” y presumirse desde la virtualidad. 

La china poblana

La vistosa y singular indumentaria que caracterizó a las llamadas «chinas» tuvo probablemente su origen en la princesa del Gran Mogol, Catharina de San Joan, esclava traída de Manila por un comerciante y comprada en la Puebla de los Ángeles en el siglo XVII, y que por la generosidad de su comprador, obtuvo la libertad. Sin embargo, los dos siglos que separan la existencia de Catharina con el surgimiento de las chinas poblanas dan a la teoría solo algunos argumentos de validez y dejan varios hilos sueltos. La obra *Historia de la Ciudad de Puebla* (1896) de Antonio Carreón, señala:

Tal vez en el traje de Catarina de San Juan tenga origen el zangalejo ó castor de la China de Puebla, como le decían. Sedas, aplicaciones, canutillos, camarones: un traje de gran lujo fue en lo que se convirtió con el tiempo.

La falda hecha de castor, tela que recibió este nombre porque originalmente se realizaba con la piel de dicho animal, se recubría casi en su totalidad por finas lentejuelas y chaquiras que lograban diversas formas, con el escudo del águila nacional como una de las preferidas. Hecha en telar de cintura, el ancho del textil no permitía cubrir la totalidad de las piernas, por lo que se añadía una franja en la pretina para hacerla más larga; el lienzo principal se teñía con grana cochinilla, lo que le daba su particular color rojo. La blusa blanca de algodón contaba con un cuello finamente bordado con flores hechas a partir de minúsculas cuentas de cristal, mientras que el rebozo completaba todo el atuendo. Para darnos una idea de su suntuosidad, tenemos el testimonio de Fanny Calderón de la Barca, esposa de un diplomático decimonónico, quien vivió dos años en México:

Esta noche vino a vernos la señora Adalid, vestida con un traje de china poblana [...] Este vestido le ha costado varios centenares de pesos. El ceñidor de sus enaguas es de seda amarilla y el resto, de cachemira escarlata; lleva bordados en oro y plata; y sargas muy hermosas de coral montado en oro. Sus zapatos de raso bordados de oro; las mangas y la camisa, de batista finísima adornada con chaquiras y el refajo deja ver dos holanes de encaje valenciano.

Debido a lo llamativo del atuendo, la misma Fanny había tratado de vestir de china poblana para un evento, sin embargo, la fama de no seguir buenas costumbres que tenían las chinas, hizo que un ministro de Estado le pidiera reconsiderar, ya que iría en menoscabo de su imagen.



Trabajo mexicano | Vestido de china poblana | c 1890-1900 | Blusa de viscosa con hilos de seda. Falda de castor con aplicación de chaquiras, lentejuela de plata bordada y de cola, ribete de raso de seda. Faja de rebozo de seda | Fotografía: Javier Hinojosa | 5282

Trabajo mexicano | Falda | 1880-1920 | Castor ribeteado con raso de seda. Bordados de chaquiras y lentejuela | Fotografía: Javier Hinojosa | 5284





Roberto Montenegro | Dos mujeres trenzan hilos | c 1935-1938 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro DXCI11-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital



Roberto Montenegro | Mujeres con rebozos y bateas | c 1935-1938 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro DXCI11-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital



Roberto Montenegro | Sin título | c 1935-1938 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro
DXCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital



José Bribiesca Ruvalcaba | *México lindo* | c 1953 | Óleo sobre lienzo para calendario de línea | Fotografía: Javier Hinojosa | 4645

El sarape

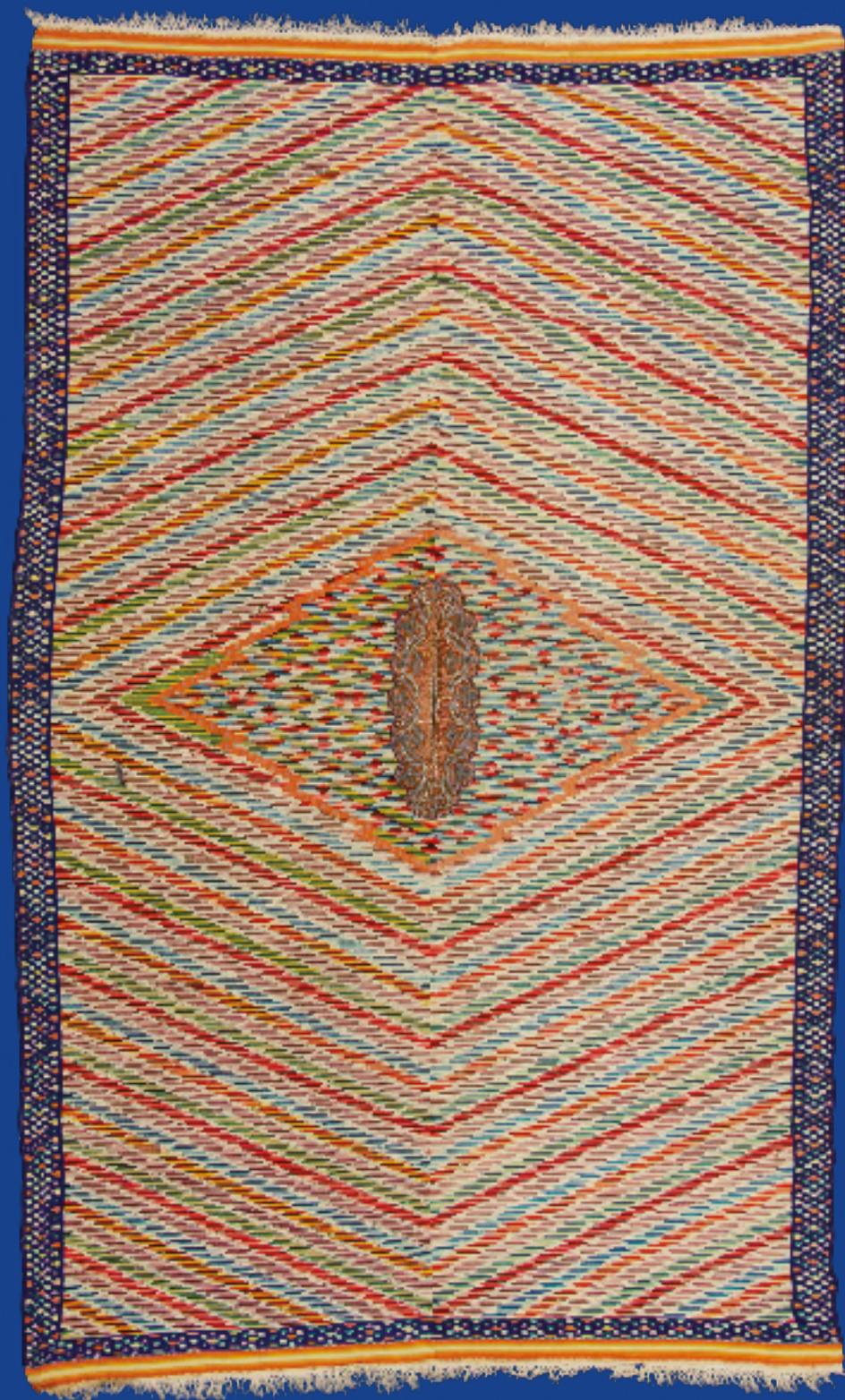
Conocido como «sarape de Saltillo», el origen de esta prenda elaborada en lana, es posible que se remonte a las familias tlaxcaltecas que emigraron con la consigna española de pacificar el norte, y que se establecieron en San Esteban de la Nueva Tlaxcala (1591), población muy cercana a la Villa de Saltillo, que había sido fundada por españoles en 1575. Sus habitantes continuaron con la tradición de realizar textiles de muy alta calidad, y de forma paulatina Saltillo comenzó a destacar en la elaboración de sarapes. La pronta llegada de las ovejas durante el siglo *xvi* dio la materia prima ideal, que posteriormente se combinó con algodón. La organización centralista de Nueva España hizo difícil que los tejedores se establecieran en obrajes, pues no

había prácticamente supervisión en las organizaciones individuales. La destreza observada en la elaboración de sarapes hace pensar que se trató más bien de telares de particulares los que dieron lugar a sus creaciones.

Las piezas cuentan generalmente con ornamentaciones de orden geométrico e intrincados patrones, y la considerada época del sarape de Saltillo clásico tuvo lugar durante el virreinato, para dar lugar después a las prendas de estridentes colores logrados con anilina.

No obstante la escasez de fuentes, analizar los inicios, evolución y situación en la actualidad de tan singular y bella prenda, resultaría en una narración que nos envolvería de historia patria.

Trabajo mexicano | Gabán | c 1920-1960 | Lana, aplicación de terciopelo con hilo entorchado de plata | Fotografía: Sergio Sandoval | 54879



Juguetes tradicionales, una expresión de la cultura

María del Sol Piñeiro Martínez | Asistente de Dirección

Jugar para un niño y una niña es la posibilidad de recortar un trocito de mundo y manipularlo para entenderlo.
Francesco Tonucci (1940), psicopedagogo italiano

El juego es una actividad de convergencia cultural que la humanidad practica desde la prehistoria. Al jugar, el niño explora el mundo que lo rodea, aprende y desarrolla conceptos útiles para la vida mientras ejercita cualidades mentales, físicas y sociales que contribuyen a la manifestación de gustos e intereses, al tiempo que ejercita la toma de decisiones y el autoconocimiento. En profunda relación con esta práctica socializadora surgió el juguete como un objeto que enriquece los momentos de esparcimiento y fomenta el desarrollo de la personalidad, la creatividad, la comunicación y el entendimiento de emociones.

Los juguetes tradicionales reflejan aspectos de su contexto; interpretan costumbres y formas de vida que constituyen legados

históricos y culturales sincréticos. Estos objetos son una de las muchas expresiones de lo que anteriormente se conocía como «arte popular» y que actualmente luchan por no desaparecer. Así, títeres, tragabolas, pelotas, baleros, trompos, canicas, yoyos, matracas, atrapanovios, muñecas, casitas y juegos de azar permanecen vigentes en la vida cotidiana infantil y en el imaginario cultural mexicano.

Para crear estos objetos lúdicos, los artesanos emplean materiales sencillos como madera, semillas, trapo, barro, vidrio, hojalata, papel y cartón, entre otros; con formas variadas, colores vibrantes y detalles minuciosos, se transforman en piezas de gran ingenio y creatividad en las que se da rienda suelta a la imaginación.

Museo



Posible trabajo poblano | Muñequitas de *Cucurumbé* | c. 1850-1900 |
Muñeca: cera coloreada, popelina estampada, raso de seda y paño de lana | Muñeco: cera
coloreada, manta de cielo, raso de seda, forro de popelina, encaje de bolillo y cuentas de vidrio |
Fotografía: Javier Hinojosa | 5418

Museo



El investigador Carlos Espejel en el libro *Juguetes mexicanos* afirma que su diseño y manufactura se transmite en talleres artesanales de generación en generación.

Algunos objetos imitan la vida. Tal es el caso de las muñecas que se elaboran con hojas de maíz, barro, porcelana, tela y más, y que muestran a través de su aspecto la diversidad cultural de México.

Trabajo mexicano | Casa de muñecas | c1850 | Madera tallada y policromada; barandales y herrería de metal; ventanas de vidrio. En el interior: acuarela y pintura sobre papel y tabla | Fotografía: Sergio Sandoval | 5431

Anónimo jalisciense | Retrato de niña con muñeca | c 1830-1862 | Óleo sobre lámina de zinc | Fotografía: Javier Hinojosa | 5498





Emilio Lange | *Ramón José Sitzenstatter* | México, 28 de febrero de 1913 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro DXCIII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México. Fundación Carlos Slim | Archivo digital

El intenso proceso de modernización durante el siglo XIX dio pie a que muchos personajes de origen extranjero se avocindaran en México. Tanto ellos como sus hijos entraron en contacto con las tradiciones y objetos cotidianos. Ejemplo de lo anterior es esta imagen del fondo Montenegro, en la que aparece el niño Ramón José Sitzenstatter vestido de charro montado en un caballito de madera. Su padre, José Sitzenstatter era de origen húngaro y recibió en 1903 una concesión por 30 años para otorgar servicios telefónicos en la capital y sus alrededores.

Trabajo mexicano | Tragabolas | c 1910 | Papel maché y madera policromada | Fotografía: Javier Hinojosa | 5304

Los tragabolas

El refinado gusto francés, característico de la sociedad mexicana de fines del siglo XIX, propició la introducción de nuevas técnicas y materiales como el papel maché, originario de China y que consiste en elaborar objetos con pasta de papel. Los artesanos aprendieron a utilizarlo, crearon diseños novedosos y los cubrieron con colores brillantes. Los tragabolas, muy populares en las ferias, son testimonio de este proceso. Como su nombre lo indica, el juego consiste en insertar una pelota en la boca del personaje. La figura se monta sobre una estructura de madera con tres compartimentos que corresponden a puntajes diferentes; los participantes tiran tres veces y suman los puntos para determinar al ganador. En este divertimento se mezcla el arte con la destreza y la suerte.





Los juegos de azar: lotería, serpientes y escaleras y el juego de la oca

En nuestro país existe una gran afición por los juegos de azar; uno de los favoritos es la lotería, que tuvo gran difusión en San Agustín de las Cuevas –hoy Tlalpan– desde el siglo XVIII y se extendió al México decimonónico. Está compuesta por un mazo de cartas, cada una con imágenes diferentes y varios tableros en los que se pueden encontrar series de quince, doce o nueve casillas con las representaciones de las cartas de forma aleatoria. En un principio los tableros estaban hechos en láminas de zinc y se pintaban al óleo. Para la segunda mitad del siglo XIX se popularizó el cartón. El pregonero “canta” las cartas y los jugadores marcan con monedas, fichas o semillas las imágenes que aparecen en sus tableros. En ellos conviven iconos populares

con estampas costumbristas y alegorías de la patria. La prohibición de las apuestas dio pie a que tanto la lotería como el cubilete y otros juegos se practicaran exclusivamente en lugares clandestinos.

Otro de los preferidos fue el juego de la oca, que aún perdura, compuesto por un tablero de 64 casillas ilustradas con motivos diferentes. Los participantes tiran el dado por turnos y mueven una ficha de color de acuerdo con el número que obtengan. Según la casilla pueden avanzar más, retroceder o ser acreedores a castigos e incluso la expulsión.

El artista mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913) incursionó en el diseño e ilustración de estos instrumentos de entretenimiento. Realizó un juego de la oca para la imprenta de Vanegas Arroyo que conjugaba imágenes alegóricas con escenas costumbristas en las que se aprecian tipos físicos, oficios y animales, entre otros.

El juego de serpientes y escaleras fue también muy común. Su principal antecedente fue el juego del conocimiento, creado en la India en el siglo XVI. Consiste en un tablero rectangular con filas de casillas ilustradas y conectadas a través de escaleras y serpientes. Para avanzar los jugadores deben tirar un dado; si la casilla está conectada con una escalera pueden ascender para adelantar su posición, y si está conectada por la cabeza de una serpiente, descienden. Es interesante notar que los elementos presentes en el tablero hacen referencia a las buenas y las malas acciones así como a sus consecuencias, por lo que fue utilizado como herramienta de enseñanza moral.



Trabajo mexicano | Galería para teatro de títeres | c 1915 | Raso de seda con aplicaciones de pintura al óleo sobre lienzo de algodón. Bordado de hilo metálico con algodón. Flequillos de seda | Fotografía: Sergio Sandoval | 6644

Títeres y marionetas

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, durante el Porfiriato, el espectáculo *titeril* alcanzó gran difusión. Los títeres y marionetas surgieron en íntima relación con su entorno y se convirtieron en los favoritos de chicos y grandes. El imaginario se enriqueció con leyendas, sucesos sociales y religiosos, acontecimientos históricos y algunas novedades en el campo de la ciencia. El teatro guiñol o de títeres estuvo muy presente tanto en el espacio privado como en el público. En este último, las obras se desarrollaban en mercados, plazas y escuelas; lograron mostrar con humor los rasgos característicos de la sociedad mexicana. Durante las puestas en escena, los títeres se transformaban en los personajes cotidianos que poblaban las calles y permitieron al espectador mirarse en aquellos muñecos para entender desde otra perspectiva costumbres, tradiciones y rasgos de la vida cotidiana que formaban parte de su realidad.

Durante el siglo XX el teatro guiñol incorporó a los iconos de la música y de la Época de Oro del cine mexicano. Así surgieron las representaciones del compositor Agustín Lara (1900-1970) o de los artistas Jorge Negrete (1911-1953) y Pedro Infante (1917-1957), cuya impronta y legado pervive con fuerza en la cultura mexicana del siglo XXI.

Los juguetes tradicionales son parte de nuestra esencia cultural; construyen recuerdos de un pasado que aún vibra en el presente y que se encuentra en pugna por no languidecer; son además cimiento de nuestra memoria e identidad. 🍷

Trabajo poblano | Agustín Lara [1897-1970] | Títere | c 1950 | Papel maché policromado. Cuerpo de madera y tela relleno de algodón. Traje de lana. Zapatos de piel. Mecanismo de resortes | Fotografía: G. Villanueva | 5290

Trabajo poblano | Pedro Infante [1917-1957] | Títere | c 1950 | Papel maché policromado. Cuerpo de madera y tela relleno de algodón. Traje sintético. Zapatos de piel. Mecanismo de resortes | Fotografía: Javier Hinojosa | 5297



El arte de representar el Milagro

Laura Adriana González Eguiarte | Curaduría

Cuando los ángeles se alejaron de ellos hacia el cielo, los pastores se dijeron unos a otros: —Vayamos hasta Belén y veamos esto que ha ocurrido y que el Señor nos ha dado a conocer. Y se apresuraron a ir y encontraron a María y a José, y al Niño que estaba acostado en el pesebre (Lucas, 2:15-16).

La tradición de celebrar el Nacimiento de Niño Dios con belenes, pesebres o nacimientos encuentra su origen más remoto en el siglo IV en las catacumbas romanas. No obstante, la representación de María y José al venerar a Jesús en una humilde gruta se atribuye a san Francisco de Asís, quien tras estar enfermo, junto con Juan Velita —dueño de un pequeño bosque en las montañas de Greccio—, la Navidad de 1223 representó una especie de *tableau vivant*: un pesebre vivo acompañado de los textos del Evangelio según san Lucas.

Hacia fines del siglo XIII, las escenificaciones se convirtieron en estatuillas de madera, barro o cera. Arnolfo di Cambio modeló a la Virgen con el Niño en brazos, san José, el burro, el buey, y agregó a los Magos de Oriente. Un siglo después, el montaje se extendió más allá de los frailes menores en la Península itálica de donde pasó al resto de Europa, primero en el seno de la Iglesia, después hacia la aristocracia y pronto adquirió un franco cariz popular. Hacia el siglo XV, París contaba con el primer taller fabricante de figurillas para el belén.





Posible trabajo guanajuatense | Virgen María | c 1850 | Plata pella con policromía | Fotografía: Javier Hinojosa | 5989

Posible trabajo guanajuatense | San José | c 1850 | Plata pella con policromía. Vara de nardo con restos de policromía | Fotografía: Javier Hinojosa | 5990



Trabajo mexicano de monja | *La Natividad* | Caja de andas | c 1850 | Figuras ensambladas en México con piezas novohispanas, hispanofilipinas, austríacas, italianas, chinas, de barro, cerámica, madera y hueso con decoraciones de metal, papel, cartón, tela, vidrio, chaquira, cera, pasta cerámica, madreperla, hilo de oro y espejo | Fotografía: Javier Hinojosa | 7187

Las escenas vinculadas con el Advenimiento del Mesías fueron una herramienta pedagógica para la catequesis durante la evangelización del Nuevo Mundo, que sumó guajolotes, nopales y magueyes especies que distan mucho de las endémicas de Tierra Santa, en la Palestina del siglo I, pero que evocan el carácter humilde y rural de la escena. A diferencia del escaparate alemán, Nueva España optó por el belén de tipo abierto con la inclusión de figurillas bíblicas incluso del Antiguo Testamento.

Los nacimientos novohispanos abrazaron los materiales más variados, elaborados por manos masculinas y también dentro de los conjuntos conventuales. Las religiosas realizaban y decoraban las más delicadas figuras de madera estofada o policromada, barro, cera, cerámica, hoja de maíz, migajón, lámina de latón, regia plata, o la humilde plata pella. A través del Galeón de Manila llegaron a las casas figuras de marfil con aderezos de plata.



El nacimiento suele montarse en cajas de andas para la primera posada, es decir el 16 de diciembre, pero el Niño se coloca en el pesebre hasta la noche del 24, tras la ceremonia de arrullo, en la que todos los presentes arropan, besan y cantan canciones de cuna o villancicos.

Durante la estancia en nuestro país, de 1839 a 1842, Frances Erskine Inglis, marquesa de Calderón de la Barca, escribió:

[...] la escena era bellísima: un Nacimiento. Alrededor de la habitación, plataformas cubiertas de musgo con grupos de figuras de cera representaban distintos pasajes del Nuevo Testamento, aunque también se veía a Adán y Eva en el Paraíso. Destacaban la Anunciación, la visita de María a Isabel, los tres Reyes Magos de Oriente, los pastores y la huida de Egipto. Había árboles de hoja perenne, frutales y pequeñas fuentes con hilillos de agua, rebaños de ovejas y una cunita donde postrar al Niño Jesús. Uno de los ángeles sostenía en brazos un Bebé de cera. Estaba todo brillantemente iluminado y adornado con flores y guirnaldas. Un sacerdote cogió al Bebé, lo depositó en un moisés y así finalizó la Posada. ☺

Plata pella



La etimología proviene de *cupella* o *cupa*, copa o crisol pequeño para purificar minerales preciosos. Como explica la investigadora Eréndira Negrete, *este tipo de plata se obtenía al agregarle mercurio o cobre para aumentar su volumen.*

Dentro del proceso de obtención de la plata, las haciendas mineras de Nueva España se adecuaron con un patio de beneficio, espacio que permitía la separación del metal precioso de otros. Esta técnica minera fue inventada por el metalurgista sevillano Bartolomé de Medina en el siglo XVI. En 1591, Juan de Cárdenas describió el método de la siguiente forma: *toman el metal y muelenlo muy bien. y después amazando con salmuera y incorporando con tantas libras de azogue [mercurio]. mas o menos según la ley del metal. y ya después al cabo de algunos días (o meses) se presume aver dado el metal la ley, haze el minero lavar dicho metal y yéndose el barro y arena del metal con el azogue. queda como mas pesada en el fondo de la tina aquella massa o pella de plata. y azogue. después se aparta con fuego el azogue de la plata...*

C. R. (Activo en México, entre 1800 y 1850) | **Virgen apocalíptica** | c 1800-1850 | Plata pella policromada | Figura ganadora del Premio Nacional | Fotografía: Javier Hinojosa | 10091





Símbolos y alegorías:



- Benín o Benito: pastor durmiente como emblema de la esperanza perenne, aunque también es la representación del pecado de la pereza.
- Palmera: recuerdo de La Española (Cuba), primer territorio evangelizado de América.
- Pescador: evoca a san Pedro como pescador de almas.
- Ermitaño: pastor que reza para no caer en tentación y así poder adorar a Jesús.
- Mujer joven, quien ofrece frutos a María: símbolo de la vida eterna que el Salvador promete a la comunidad.
- Vendedores: doce personas que representan los meses del año. Enero como un matador de cerdos; febrero, un hacedor de quesos; marzo, un pajarero; abril —por la coincidencia de la Pascua— un vendedor de huevos, incluso uno de gallinas; mayo, un comerciante de manzanas o cerezas; junio, un panadero; julio, un marchante de jitomates; agosto, un comerciante de sandías; septiembre, un vendedor de higos o zanahorias; octubre, un cazador; noviembre, un mercader de jarros y diciembre, un pescadero.

Trabajos mexicanos | c 1850

Rey Melchor | Rey Gaspar | Gallina | Vaca | Plata pella | 10086, 10096, 10098 y 10085

Vaca | Plata pella, esgrafiada y policromada | 10084

Burro | Plata pella modelada | 10097

Borrego | Plata pella | 5992

Fotografías: Javier Hinojosa

[...] *pocos matrimonios permanecen unidos hasta la muerte* [...]

Alfonso Miranda Márquez | Dirección

*Miguel Angel tambien pintó en otros lugares las Sibilas; pero no igualaron á la gracia y belleza de las pintadas por Rafael./ Santa Maria de la Paz, es tambien una Iglecia popular en Roma; los nuevos esposos tienen la costumbre de ir á oír allí la primera Misa despues de su unión; tal vez lo hacen para obtener de la Santísima Virgen de la paz en su matri/monio; mucho temo que esta santa costumbrel en estos tiempos de incredulidad en que vivimos haya desaparecido, pues en la sociedad moderna pocos matrimonios permanecen unidos hasta la muerte y la discordia reina en sus familias. También para nosotros los mejicanos, Santa Maria de la Paz debe ser nuestra Iglecia predilecta en Roma, pues que en ella se le da culto á **nuestra amada Madre la Virgen de Guadalupe**; allí cada año el 12 de Diciembre, se hace una solemne funcion á la Patrona de México, y muchos romanos lo van á venerar y obtienen grandes favores por su intercecion. Antiguamente la funcion que se hacia anualmente en la Iglecia de Santa Maria de la Paz, la costeaba un distinguido mexicano, don Basilio Guerra, á quien tubimos mi esposo y yo el gusto de conocer y á quien pronto conocerán tambien mis lectores./ Hablaré por ultimo de otra Iglecia, que no carece de interez y de historia, que **espero tendran gusto en conocer mis lectores**; particularmente aquellos que no hayan tenido la fortuna de visitar la Capital del mundo cristiano./ El año 1099 el Papa Pascual II hizo fabricar en la plaza del Popolo*

*(Plaza del Pueblo) á la cual le dio el titulo de Santa María del Popolo/ Escojió el Pontifice, para alzar la nueva fabrica, el mismo lugar donde estaban las ruinas del Mausoleo de los Dominicanos, y donde estaban sepultados los restos del cruel emperador Neron./ El Santo Pontifice, prefirió aquel lugar á cual/ quiera otro de la Plaza, porque **los malignos Espiritus rondaban sin cesar** por aquellas ruinas, apareciendo en diversas formas á los transeúntes, asustando con sus desconcertados gritos, y llenando de terror á cuantos por allí pasaban; así, **el nuevo Templo fue dedicado á la Madre de Dios, que es el terror de los Infiernos**./ Cuenta la historia, que causado el pueblo Romano las crueldades de Neron, se sublevó contra él para matarlo; acobardado el tirano, salio de su Palacio con algunos amigos y con su favorito, que era un esclavo á quien habia dado la libertad librándolo de la esclavitud, estos lo llevaron á esconder el lugar donde estaban las tumbas de los Domicianos y lo pusieron en una especie de sepulcro, donde creyeron podria quedar oculto á la vista de sus enemigos; [...]*



Memorias manuscritas de Concepción Lombardo de Miramón | Capítulo V: "Los primeros años de mi matrimonio" | Fondo DCCCLII-2, T. 1 | 1859-1917 | Colección Centro de Estudios de Historia de México. Fundación Carlos Slim

La paleografía es autoría de quien escribió este artículo; es literal y respeta la ortografía del documento primario. Las abreviaturas se han desatado y para señalarlas se han subrayado. Las diagonales indican cambio de renglón



Anónimo novohispano | *Virgen del Popolo* | c. 1650-1680 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa | 3522



**Museo Soumaya a puertas abiertas.
Con responsabilidad visitemos nuestros espacios culturales.**



Si presentas **fiebre, dolor de cabeza** o cualquier **síntoma de gripa** no podrás ingresar a las instalaciones.



Usa correctamente tu **cubrebocas** en todo momento.



Te recordamos respetar la **sana distancia**.



Lava tus manos **frecuentemente** y usa el alcohol en gel de los dispensadores.



Por el momento no contamos con visitas **mediadas**. Puedes encontrar **recorridos virtuales** en nuestro canal de YouTube.

DIRECTORIO EDITORIAL

Ing. Carlos Slim Helú
Presidencia
Soumaya Slim Domit
Consejo Editorial
José Fausto Cota Chirino
Dirección General
Alfonso Miranda Márquez
Dirección
Raquel Gutiérrez Morales
Coordinación Editorial

TEXTOS

Alfonso Miranda Márquez
@A_mirandam
Ana Paula Robleda Betancourt
@Ana_Pau_Rb
Carolina García Torres
@Blinkat
Dania Escalona Ruiz
@DannStairs
Francesca Conti
@francontil7
Laura Adriana González Eguarte
@Crazylaurita
María del Sol Piñeiro Martínez
@DelPineir
Raquel Gutiérrez Morales
@raquetadetenis

REALIDAD AUMENTADA

Carlos E. Reyna Camacho
@MxCarlosReyna
Ilce S. Velázquez Hernández
@ilce_velher

DISEÑO EDITORIAL

Adriana Sosa Herrera
@Bambbucha
Diana Muñoz Mondragón
@mumdi41
Nohemí Gómez Mendoza
@NOHEM_CM
Vidal Olivera Cruz
@voc_01



OFFSET SANTIAGO
Impresión
Publicación de distribución gratuita
3 500 ejemplares

Trabajo michoacano | Jarro | c 1920-1950 |
Barro bruñido | Colección Fernando Gamboa |
Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía:
G. Villanueva | 55048

Portada: Roberto Montenegro | Silla | c 1921-1934 | Impresión plata sobre gelatina DOP | Fondo Roberto Montenegro dxciII-2 | Colección Centro de Estudios de Historia de México.Fundación Carlos Slim | Archivo digital

Contraportada: Trabajo patzcuarenses | Plato (base) | c 1920-1950 | Cerámica vidriada | Inscripciones: México | Colección Fernando Gamboa | Fondo Guillermo Tovar de Teresa | Fotografía: G. Villanueva | 55611



museosoumaya.org
[@EIMuseoSoumaya](https://twitter.com/EIMuseoSoumaya)



aprende.org